
“MEJORANDO LOS CLÁSICOS”: ALGUNAS IDEAS SOBRE LA “ÉTICA” Y LA ESTÉTICA DEL ARREGLO MUSICAL *

Millan Sachania

QUODLIBET

I

“La ética de la transcripción” es una de las frases hechas o clichés a las que son propensos los músicos, entre los que la repetición de gritos como los de los loros, carentes de cualquier sentido, es tan frecuente y celebrada como sustituto del pensamiento inteligente como lo es entre la población moderna en general.

K. S. Sorabji¹

Con su habitual agudeza arroja luz de este modo Sorabji sobre un debate que preocupaba a principios del siglo XIX en torno al valor de los arreglos musicales. En cada ocasión en que una nueva “parodia” o “desvarío” volvía a alimentar la discusión, la polémica solía degenerar en un debate sobre la “ética” de la cuestión. Los participantes mostraban escaso aprecio por los desafíos de carácter estético y filosófico del concepto de arreglo; solían más bien agruparse en dos facciones y en ambas la rigidez del enfoque impedía que el debate cobrara vigor y riqueza.² La facción opuesta a los arreglos descalificaba a los autores del arreglo achacándoles la “manipulación” de las obras como “irreverente” con el compositor; y condenaba su trabajo como perverso e innecesario. Las invectivas motivadas por los arreglos de los Estudios de Chopin hechos por Leopold Godowsky (entre 1894 y 1914) –“Niágaras de insultos” como las calificó Sorabji memorablemente³ dan testimonio de la pasión que despertaba

* “Improving the Classics”: *Some Thoughts on the Ethics and Aesthetics of Musical Arrangement*. *The Music Review*, febrero de 1994.

¹ *Mi contra fa*, *The Immoralisings of a Machiavellian Musician* (Londres, 1947); pág. 62.

² El uso que hago de los conceptos “facción” y “campo” en este trabajo no debería implicar que tales grupos sean coherentes u organizados como unidades cuyos miembros cooperan entre sí para lograr fines comunes; son meramente términos cómodos para agrupar diversos individuos que comparten una estimación común del arreglo musical.

³ *Mi contra Fa*; pág.18.

este modo de proceder.⁴ No obstante, algunos arreglos eran especialmente provocativos. Causaban particularmente censura si (a) el medio del arreglo era el mismo utilizado para el original; (b) si había razones para deducir que el arreglo suponía un intento de “mejorar” el original; (c) si el autor estaba tratando de “modernizar” el original; (d) si el autor del arreglo se había “pasado de listo” de alguna manera;⁵ o (e) si alguna consideración de orden técnico-virtuosístico determinaba su concepción. Por su parte, los arreglistas y sus apologetas se defendían con un cúmulo de argumentos bien ensayados. Redimían los arreglos comparando su función a la de los comentarios, glosas o traducciones: Ernest Newman, por ejemplo, equiparaba los arreglos de Godowsky a “la obra de los grandes comentaristas, como Scartazzini sobre la *Divina Commedia*, o Conington sobre Virgilio”.⁶ Sorabji mantenía que los arreglos eran similares a las traducciones, citando la *Versión Autorizada* de la *Biblia* y la obra de Edward FitzGerald sobre Omar Khayyam como ejemplos de arreglos literarios.⁷ En una crítica de un concierto dado por Busoni en 1919, compuesto exclusivamente de arreglos, *The Times* sostenía igualmente que “el piano era utilizado para interpretar y traducir y no solamente para reproducir”.⁸ Los argumentos de los opositores podían quedar anulados considerando que “libre composición” y “arreglo” no podían ser disociados. Busoni era especialmente atraído por esta tesis.⁹ Podría decirse también que, al contrario que un pintor que retoca un cuadro, la actuación de un arreglista no daña la obra original. Pero la piedra angular de su defensa se

⁴ Críticas británicas contemporáneas de los arreglos de Chopin por Godowsky pueden localizarse, por ejemplo, en *The Atheneum*, 2 de feb. de 1901, pág.153; 8 de junio 1901, pág. 734; 15 de jun. 1901, pág. 768; y 23 de marzo 1912, pág.347; *Daily News*, 13 de junio, 1901, pág. 6; *The Era*, 8 de junio, 1901, pág. 7; *The Globe*, 1 de junio, pág. 6; *London Musical Courier*, 7 de junio, 1901, pág. 268; *Musical News*, 30 de marzo, 1912, pág. 299; *The Musical Times*, 42 (1901), pág. 478; y *The Standard*, 1 de junio 1901, pág. 5; y 13 de junio 1901, pág. 5.

⁵ En relación con Henry Brougham, Muriel Jaeger ha observado: “El término “listo” [...] por razones de psicología nacional [...] ha venido a sugerir tanto limitaciones como capacidades” (Before Victoria: *Changing Standards and Behaviour 1787-1837* [1956; reimpresión, Londres, 1967], pág. 91). Que éste era el caso (y que tal uso no se limitaba a la orilla británica del Atlántico) lo muestran los comentarios de Carl Engel sobre los arreglos de Godowsky: “¿han notado cuánta gente es incapaz de utilizar el teléfono a menos que tengan un lápiz en su mano libre y algo sobre lo que escribir o, preferiblemente, dibujar -que no necesariamente tiene que ser papel-? [...] Esta manía del polígono u otras figuras telefónicas toma en ciertos músicos la forma de obsesiones por la transcripción. Uno de los casos más graves es, sin duda, el del Sr. Leopoldo Godowsky. No puede tomar una pieza de música sin querer trazar sobre ella arabescos en forma de series de octavas o dobles trinos, romboides de contra-melodías y todo ello, encima, con mucha listeza. No me cabe duda de que, cuando su teléfono suena, en vez de estropear las paredes o desperdiciar papel limpio, hace una pequeña y lucrativa transcripción” (“*Views and Reviews*”, *The Musical Quarterly*, 9 [1923], págs. 287-302 [pág.299]).

⁶ Citado por Sorabji, *Mi Contra Fa*; pág. 62.

⁷ *Mi Contra fa*, págs. 66-67. Por “traducción” entiende Sorabji “paráfrasis”. En el caso de FitzGerald, tenía en mente la “traducción” -en realidad, una metamorfosis poética- de selectas cuartetos de las *Rubaiyat* de Omar, una paráfrasis que fue publicada en cinco versiones entre 1859 y 1889.

⁸ 18 de octubre, 1909; pág. 8.

⁹ Véase “*El valor de la transcripción*” en *The Essence of Music an Other Papers*, trad. Rosamond Ley (Londres 1957); págs.85-89 (págs. 87-88).

basaba en traer a colación el ejemplo de Bach. Incorporando a sus filas a la deidad de la música occidental, el campo de los pro-arreglos podía argumentar que sus oponentes, con la rigidez de su postura, estaban incriminando a Bach, un acto de descarada irreverencia por parte de quienes tanto se apoyan en la idea de “reverenciar” al compositor.¹⁰

Las cuestiones en liza quedaban tergiversadas por juicios de valor, estimaciones generalmente introducidas en la polémica por la facción pro-arreglos o, menos frecuentemente, por los anti-arreglos, al tratar de diferenciar los arreglos de Bach de los contemporáneos. El hecho de que los arreglistas y sus defensores recurrieran a debatir los méritos de un arreglo determinado indicaba que habían fracasado a la hora de rechazar el ataque de sus adversarios: en efecto, la proposición de que un arreglo podía ser defendido sólo sobre la base de su intrínseca calidad venía a conceder que la producción de un arreglo sería inmoral a menos que el procedimiento quedara reivindicado por los méritos del producto resultante. La preponderancia de este argumento creó una paradójica situación en la cual algunos miembros de la facción pro-arreglos llegaron a ser tan duros como sus antagonistas en su censura de un particular arreglo. El caso de Godowsky, la *bête noire* del campo anti-arreglo, es sin duda significativo. En las “Anotaciones personales” sobre los cincuenta y tres arreglos de los *Études* de Chopin, Godowsky afirmó audazmente que él mismo “condenaría a cualquier artista que manipulara en lo más mínimo obras tales como las de Chopin”.¹¹ En otro lugar, mantuvo que “el motivo y el resultado [de hacer un arreglo] determinan si existe o no razón para tocar el original. Cuando el motivo es la explotación egoísta, o el resultado es una obra artísticamente pobre, entonces la manipulación de composiciones *standard* resulta condenable”.¹² Visto a la luz de las omnipresentes acusaciones de “irresponsabilidad” dirigidas a los autores de arreglos por sus críticos, los comentarios de Godowski constituyen un manifiesto proclamando su confesada “responsabilidad”.¹³ Godowski no hizo un secreto de su baja estima (en parte cultivada y expresada para los oídos de sus críticos) respecto de los varios arreglos hechos por Liszt, Tausig, Schütt y Schulz-Evler, todos ellos, de hecho, arreglistas con los que él mismo estaba en deuda. El crítico americano James Huneker adoptó una postura similar. Si bien era

¹⁰ Véase Busoni, “*Value of the Transcription*”; pág.87. Prólogo de Godowsky a Johann Sebastian Bach, *Sonatas and Suites for Violin Solo and Violoncello Solo; Freely transcribed and adapted for the Pianoforte* (Nueva York, 1924); y Paul Hindemith, *A Composer's World: Horizons and Limitations* (Cambridge, Mass. 1952); pág.141.

¹¹ *Studien über die Étüden von F. Chopin*, 5 vols. (Berlín 1914); pág.iv.

¹² “*Apropos Transcriptions, Arrangements and Paraphrases*”, en *Schubert Songs: Freely, Transcribed for the Piano* (Nueva York, 1927). Godowsky pretendía haber llegado a este juicio tras buscar el consejo de Saint-Saëns, él mismo un arreglista de cierta importancia.

¹³ El prefacio de Liszt a su transcripción de las sinfonías de Beethoven evoca una idea parecida (*Beethoven: The Nine Symphonies*, ed. reimp. (Melville, New Jersey, s.f.). Los pronunciamientos de Godowsky son una manifestación de su filosofía sincrética, que se discute en mi tesis doctoral, “*Godowsky's Arrangements of Chopin's Works: A Background to Their Composition and a Study of the Music*”. Universidad de Cambridge, 1994; pág. 21-28.

un defensor de arreglistas tales como Godowski e Isidore Philipp, Huneker condenó diversos arreglos sobre la base de su escasa calidad. Repetidamente castigó a Brahms por sus “desvaríos”, y reservó una especial dosis de vitriolo para el arreglo del Estudio op. 25 núm. 2 de Chopin (1869), una adaptación que Huneker no consideraba “digna de publicar”.¹⁴ De igual manera, Sorabji escribió sobre las “totalmente sobrevaloradas producciones de August Stradal, cuyo nauseabundo arreglo del [...] concierto de Vivaldi en re menor sigue desfigurando los programas de recitales y enturbiando el aire de las salas de concierto”.¹⁵ Desde luego, nadie puede discutir el derecho que tienen Godowsky, Huneker y Sorabji, todos ellos músicos con discernimiento, a impugnar los arreglos de baja calidad. La significación de su postura reside, más bien, en el hecho de que, adoptando el tono y el vocabulario del campo de los anti-arreglo, Godowsky, Huneker y Sorabji apuntaban a dotar de respetabilidad a los “buenos” arreglos y de responsabilidad a los “buenos” arreglistas. En pocas palabras, estaban tratando de ocupar la posición moral dominante; y los juicios de valor que embrollaban la discusión sobre la ética sirvieron para facilitar esta usurpación.

Mucho, por lo tanto, dependía de un juicio sobre el gusto. En un artículo de 1922 en *The Musical Mirror*, el arreglo (o, como dice el autor, el “proceso de remodelación”) es aprobado sólo si el artefacto resultante es tanto fiel al estilo del compositor original como de buen gusto.¹⁶ Más recientemente, este juicio ha conformado uno de los cuatro criterios que rigen la elección hecha por Maurice Hinson para las voces de su *Guía de arreglos para piano*.¹⁷ Otro criterio más es que el arreglo debe ser “una composición superior al original”,¹⁸ un criterio derivado de la afirmación de Hindemith según la cual “un arreglo está justificado artísticamente solamente cuando el esfuerzo artístico del arreglista es mayor que el del compositor original”.¹⁹ Ambos criterios, sin embargo, descansan sobre premisas dudosas. Debido a su formulación poco sofisticada, el primer criterio mencionado, el del buen gusto, es notorio por su carácter evasivo y demasiado dependiente de juicios de valor para que resulte útil. En rela-

¹⁴ *Chopin: the Man and His Music* (Londres 1901), pág. 208, y *Mezzotints in Modern Music*, 3ª edición (Londres 1899), pág.50. La crítica del arreglo de Brahms para el op. 25 de Chopin es un motivo recurrente en los escritos de Huneker: Véase, por ejemplo, *Chopin*, págs. 176 y 211; y *Mezzotints*, págs. 269, 278 y 280. Para una valoración alternativa del arreglo de Brahms, véase Kevin Korsyn, “Towards a New Poetics of Musical Influence”, *Music Analysis*, 10 (1991); págs.3-72.

¹⁵ *Mi Contra Fa*, pág.67. En una carta de 1837, Liszt rechazaba también muchos arreglos contemporáneos como “desviaciones” (carta a Adolphe Pictet, Chambéry, septiembre de 1837, impresa en *Gazette Musicale*, 11 de feb., 1838: reproducida en *Pages romantiques*, con una introducción y notas de Jean Chantavoine (París y Leipzig, 1912); págs. 128-46 (pág. 138).

¹⁶ Noviembre 1922, pág. 349. J. A. Westrup y F. L. Harrison observaron también que “el criterio de un arreglo no es sólo la habilidad técnica, sino el buen gusto”. *Collins Music Encyclopedia* (Londres, 1959); pág.34.

¹⁷ *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases*. Bloomington e Indianapolis, 1990.

¹⁸ *Ibid.*, pág. xi.

¹⁹ *A Composer's World*; pág. 141.

ción con el segundo, ¿tendríamos que deducir que cada una de las transcripciones de Bach, que llenan quince páginas de la *Guía* de Hinson, constituye una mejora del original que le sirve de base?²⁰

Así pues, el debate sobre la ética de los arreglos ha sido conducido, generalmente, en detrimento de una discusión esclarecedora de la ontología del arreglo y la naturaleza de su relación con la correspondiente obra original. Y, no obstante, la práctica del arreglo es tan extensiva en todas las culturas musicales, que del mismo modo se podría cuestionar la ética de la misma composición (libre). En verdad, el proceso del arreglo era para Busoni tan consustancial con el proceso compositivo, que él entendió la notación misma como “la transcripción de una idea abstracta:²¹

Desde el momento en que la pluma toma posesión [de la idea abstracta], el pensamiento pierde su forma original [...] La idea se convierte en una sonata o en un concierto; esto es ya un arreglo del original. De esta primera transcripción a la segunda no hay más que un paso relativamente corto y poco importante. Y sin embargo, la gente suele hacer cuestión sólo de la segunda.²²

Incluso si se traza una distinción entre arreglo y composición original, el hecho ineluctable en la polémica del inicio del siglo XX es que lo que debatían esencialmente era si hacía falta cerrar la puerta del establo una vez que el caballo estaba ya atado. En este trabajo me centro en los aspectos estéticos,²³ pero no lo hago aislándolas del aspecto ético del arreglo: tomaré como punto de partida para la discusión un intercambio de puntos de vista entre el crítico Clinton Gray-Fisk y el *Musical Times* para iniciar la investigación de las premisas estéticas defendidas por las dos partes. A continuación plantearé la relación entre la obra original y su arreglo, y el parentesco de ciertos arreglos con las falsificaciones de las artes plásticas. Pero es conveniente discutir primero la terminología y el contexto.

II

Se ha sostenido recientemente, en un artículo sobre las canciones de Zemlinski basadas en Maeterlinck, que los términos “transcripción” y “arreglo” se han “usado de modo intercam-

²⁰ Hinson confiesa que “este criterio no siempre ha sido seguido” (pág. x).

²¹ “*Value of the Transcription*”, pág. 87.

²² *Ibid.*, págs. 87-88.

²³ En este trabajo, “estética” es un término conveniente para “filosofía del arte”, un uso sancionado por Monroe C. Beardsley (*Aesthetics from Classical Greece to the Present* [1966], reimpresión, Tuscaloosa y Londres, 1975), pág. 14; véase también Christopher S. Nwodo, “*Philosophy of Art Versus Aesthetics*”, *British Journal for Aesthetics*, 24 (1984); págs. 195-205.

biale en una parte tan importante de la literatura que resulta ocioso intentar distinguir ahora entre ellos”.²⁴ No obstante, un intento de discriminar entre estos y otros términos relacionados sigue siendo útil para arrojar luz sobre las ramificaciones de la palabra “arreglo”. Es indudable que existe confusión acerca del uso apropiado de los términos arreglo y transcripción, una incerteza que está originada básicamente en el hecho de que a lo largo de este siglo los términos han intercambiado sus significados. Una posición anterior, defendida entre otros por J. A. Fuller Maitland y Eric Blom, consideraba que un arreglo era más literal en el tratamiento de la obra original que una transcripción.²⁵ Una adaptación estricta, que no supusiera más allá de una sustitución del medio, constituía un arreglo, no una transcripción.²⁶ Las más recientes definiciones dan el resultado opuesto. Leonard B. Meyer, por ejemplo, entiende que una transcripción es más estricta que un arreglo: una transcripción usa medios “diferentes de los de la obra original [...] para representar a ésta del modo más ajustado que sea posible”. Un arreglo, por su parte, “implica generalmente añadidos significativos al original, o bien supresiones o cambios de orden”.²⁷ En opinión de Meyer, una “paráfrasis” difiere de ambas en el sentido de que no intenta reproducir el “carácter” y el “tono” del original sino que más bien pretende llegar a ser una obra por derecho propio.²⁸ Alan Walker y el estético Stephen Davies proponen un uso similar de estos términos.²⁹ En el presente trabajo, “arreglo” sirve como término global, que cubre todos los matices de sus implicaciones. Una “transcripción” es entendida como un arreglo en sentido estricto, que sustituye el medio del original pero que por lo demás se mantiene fiel a la concepción musical de éste. Los términos “paráfrasis”, “metamor-

²⁴ Derrick Puffett, “*Transcription and Recomposition: the Strange Case of Zemlinski’s Maeterlinck Songs (With a Note on the “Skandalkonzert” of 31 March 1913)*”, próximo a aparecer.

²⁵ Fuller Maitland observa que una transcripción es una “mucho menos valiosa producción” que un arreglo, “ya que el transcriptor rara vez, o nunca, deja de añadir algo suyo propio a la obra que selecciona para tratamiento” (“*Transcription*” en el apéndice de *A Dictionary of Music and Musicians*, ed por George Grove (Londres, 1879-1889, en el vol. 4 [1889], pág. 800; en adelante “*Grove I*”, etc). Dejando aparte los juicios de valor, ello coincide esencialmente con la distinción entre “arreglo” y “transcripción” delineada por Evelyn Howard-Jones en “*Arrangements and Transcriptions*”, *Music & Letters*, 16 (1935), págs. 305-311, y por el *Everyman’s Dictionary of Music*, ed. revisada, comp. Eric Blom (Londres 1954), págs. 24 y 614. En *Grove V*, Blom –el compilador– interpola la idea de que una transcripción es menos “literal” que un arreglo en el ensayo de C. Hubert Parry sobre el arreglo, publicado por primera vez en 1879 para *Grove I (Grove V)*, [Londres, 1954] vol. I, pág. 223). Así, Hinson (pág. x) es incorrecto al atribuir este concepto a Parry en su ensayo. En realidad, Parry nunca comparó los dos términos. No existe una voz para “transcripción” en la parte principal de *Grove I*; Fuller Maitland llenó esta laguna añadiendo la entrada en el apéndice.

²⁶ Para Busoni, los términos “arreglo” y “transcripción” eran intercambiables, como lo indica su artículo “*Value of the Transcription*”.

²⁷ *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Prediction in Twentieth-Century Culture* (Chicago y Londres, 1967); pág.196.

²⁸ *Ibid.*, pág.197

²⁹ Walker, *Franz Liszt: the Virtuoso Years, 1811-1847* (Londres 1980) pág. 167 nt. 12; Davies, “*Transcription, Authenticity and Performance*”, *British Journal of Aesthetics*, 28 (1988), págs. 216-227.

fosis" o *Nachdichtung* son considerados como sinónimos de "recomposición", que surge de la reelaboración libre por el arreglista de la composición original.

Si bien Hans Keller sitúa en la mitad del siglo veinte el abandono del arreglo, un suceso que podría relacionarse con las doctrinas del "culto a la autenticidad",³⁰ los orígenes del abandono pueden datarse en un período anterior, esencialmente a mediados del siglo diecinueve. Esta tesis podría parecer poco plausible, dado que el diecinueve contempló la edad de oro del arreglo pianístico, la edad del "Bach-Busoni", en palabras de Keller.³¹ Pero, como ha afirmado Joseph Kerman, ese siglo tenía la cara de Jano,³² ya que la edad de oro del arreglo para piano coincidió con una tendencia hacia el purismo. Los compositores fueron insistiendo cada vez más marcadamente en que sus obras no deberían ser corrompidas con alteraciones no autorizadas.³³ Aunque Carl Dahlhaus sostiene que el principio del "virtuosismo" (que entrañaba una libertad de la parte del ejecutante para rellenar texturas esqueléticas) cedió a mediados del diecinueve al de "interpretación" (en el que cada nota de la partitura se tornó intrínseca al argumento musical, con lo que cualquier alteración era en detrimento de la integridad de la obra),³⁴ una situación de transición subsistió durante la segunda mitad del siglo diecinueve, como lo indica la práctica de interpretación de la época. Ello no supone, sin embargo, negar que los arreglos cedieron ante el concepto de "obra", un concepto que, como ha demostrado Lidia Goehr, investía a la composición original con un aura de "intocabilidad"³⁵ y a su compositor con el olor de santidad.³⁶ El carácter estricto de los arreglos de las décadas iniciales de este siglo incorporaba y también proyectaba estas nociones. Para sus críticos, los arreglistas no reverenciaban a los compositores ni reconocían la inviolabilidad de las obras musicales; y la tozudez de los arreglistas de cara a esta censura provocó poco menos que la histeria en algunos sectores de la facción anti-arreglo. George Bernard Shaw, por ejemplo, mantenía que "la temprana muerte de Karl Tausig fue, como la de Ananías, el resultado de una intervención sobrenatural para exterminar a un intruso sacrílego".³⁷ A un nivel más profundo, la ofensiva contra el arreglo derivaba de una inseguridad sobre la supuesta inmortalidad de grandes obras

³⁰ "Arrangement, for or against?" *The Musical Times* 110 (1969); págs. 22-25 (pág. 23).

³¹ *Ibid.*, pág. 23.

³² "A Few Canonic Variations", *Critical Inquiry* 10 (1983-84); págs. 107-25 (pág. 110).

³³ Ver Lidia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, 1992; págs. 224-27.

³⁴ *Nineteenth Century Music*, trad. Bradford Robinson (Berkeley y Los Angeles, 1989); págs. 137-38.

³⁵ *The Imaginary Museum*; pág. 222.

³⁶ La relativa ausencia de estos conceptos en la época de Bach, y la ausencia de un "canon" duradero en el sentido del siglo XIX, podrían comenzar a explicar por qué los arreglos de Bach no eran objeto de una crítica tan negativa como la que Godowsky, por ejemplo, sufrió dos siglos más tarde.

³⁷ En "La novena sinfonía", *The World*, 8 de marzo de 1893, reimpresa en *Shaw's Music: The Complete Musical Criticism*, ed. Dan H. Lawrence (Londres, 1981); vol 2., págs. 825-31 (pág. 831).

de arte. A este respecto, la enormidad del arreglo radica en su presunta capacidad para desafiar directamente, o bien para dañar (de algún modo indeterminado) o reemplazar al original en el "canon".

III

Un intercambio de opiniones en *The Musical Times* en el año 1928 ilustra las cuestiones en liza. En una crítica de una grabación del pianista Lev Pouishnov, "Discus" arremetía contra el arreglo contenido en el disco del *Momento Musical* op. 94 núm. 3 de Schubert.³⁸ "Discus" empezaba afirmando: "Dado que éste va a ser un año Schubert, [1928 marcaba el centenario de la muerte del compositor], hemos de esperar que se le muestre mayor respeto que el que se desprende de la distorsión del famoso "*Moment Musical*".³⁹ Objetaba que se representara al arreglo como la composición original: "pero éste es presentado definitivamente como si fuera de Schubert, cuando lo es sólo en parte, la parte que vale la pena". Si bien "Discus" sostenía que él no tenía nada contra un arreglo que conformara una paráfrasis libre de una obra, o variaciones sobre ella, condenaba el arreglo de Schubert en cuestión como una "versión vandálica": "La armonía es alterada continuamente, casi siempre para peor, con lo cual se destruye absolutamente la simplicidad del original; se añaden rasgos contrapuntísticos y de otra naturaleza". Concluía invitando a sus colegas críticos a "levantar sus voces en un coro de protesta" para evitar que "otros clásicos sean hollados de la misma manera".

El Schubert del disco de Pouishnov viene acompañado por una obra que se presenta como "*Tango*" (Albéniz), pieza que es, en realidad un arreglo de la opus 165 núm. 2. De una carta al *The Musical Times* escrita por el crítico Clinton Gray-Fisk pudo saberse que el autor

³⁸ *The Musical Times*, 69 (1928), pág. 142. El disco es el Columbia D 1596, disponible en el *National Sound Archive* de Londres como ICS 0028224: el nombre del pianista en la cubierta está escrito: "Leff Pouishnoff".

³⁹ En una dura condena del arreglo musical, César Saerchinger deploraba también la interpretación de transcripciones de Schubert en su año centenario: "Cuando Paderewsky reapareció recientemente en Londres por primera vez en muchos años, dió su mayor "golpe" con algunas de las transcripciones de los lieder de Schubert, que evidentemente fueron puestos en el programa como un homenaje -si bien muy dudoso- al maestro cuyo centenario estamos celebrando este mes [...]. Hoy, cuando un recital de lieder sin obras de Schubert es algo infrecuente, su interpretación al piano, el menos lírico de los instrumentos, es algo tan fútil como tomar píldoras de alimentación en un banquete. Y es aproximadamente igual de atractivo." ("*Derangements*", *The Musical Courier* [Nueva York, 22 de nov. 1928, pág.22]). Menos mal que Godowsky, debido a falta de tiempo y a su poco interés en despertar la ira de sus críticos no puso en práctica su método favorito para aumentar el atractivo de las sonatas para piano de Schubert, un procedimiento que supone seleccionar "las mejores partes de los mejores movimientos de las sonatas (de Schubert) y transponerlas y combinarlas para componer tres o cuatro sonatas superlativamente excelentes". (Godowsky entrevistado por *The Musical Courier* [Nueva York], 9 de agosto de 1928; pág.14).

de ambos arreglos era Godowsky.⁴⁰ La carta de Gray-Fisk, aireada en la revista con el titular “Mejorando a los clásicos”, hacía constar su “vigorosa protesta contra ciertas observaciones del crítico “*Discus*”.⁴¹ Si bien Gray Fisk concurría con éste en su afirmación de que las obras deberían haber sido identificadas en la portada del disco como arreglos, cuestionaba las ideas de “*Discus*” sobre la ética del asunto, delineando los argumentos usuales. Gray-Fisk sugería que los arreglos deben ser evaluados únicamente en base a su “valor artístico intrínseco”. Citaba a Godowsky para defender que, incluso si es arreglada, “una obra maestra es indestructible”. Godowsky sostenía que:

[Una obra maestra] queda incólume aunque sea transcrita, arreglada o parafraseada, y su intrínseco valor, si tiene la necesaria vitalidad para mantener el interés, no puede ser deteriorado. Siempre que un original es suplantado por versiones hechas por otros, su vulnerabilidad queda claramente demostrada.⁴²

Aún más, Gray-Fisk invocaba la práctica de Bach (y las de Busoni o de Rachmaninov) para impugnar el razonamiento de Godowsky. Al comentar la aversión de “*Discus*” contra el arreglo, Gray-Fisk observaba:

Es curioso que esta actitud académica persista aún ante el hecho de que el archi-arreglista y transcriptor fuera el más grande de todos los maestros, es decir, Bach [...]. Cuando [...] leemos que el propio Bach, a consecuencia de su propia búsqueda armónica, fue acusado por su propio consejo eclesástico de “producir extraños sonidos durante los corales, confundiendo con ello a la congregación”, resulta claro que este tipo de crítica emana de un tipo de mentalidad que sigue estando presente entre nosotros. Sus poseedores lo califican, eufemísticamente, de “conservadurismo”; otros, entre los que me incluyo, la consideran una enfermedad que podría ser denominada más precisamente como “osificación mental”.

El editor no se acobardó ante el exabrupto de Gray-Fisk, y respondió con una diatriba tan vigorosa como la del propio “*Discus*”.⁴³ Rechazó rápidamente la analogía de Bach bajo el pretexto de que ninguno de los arreglos de Bach contiene “nada que pueda ser equiparado a la fantasía armónica y otros materiales extraños con los que ciertos arreglistas modernos han sobrecargado a los originales”. Tales tratamientos revelan “mal estilo, e incluso

⁴⁰ *The Musical Times*, 69 (1928), pág. 442. Los arreglos de Godowsky del *Tango* de Albéniz op. 165 núm. 2 y del *Momento musical* de Schubert op. 94 núm. 3 (D. 780, núm. 3) fueron publicados en 1921 y 1922 respectivamente.

⁴¹ Sir Donald Tovey inventó el verbo “Godowskizar” a los clásicos (“*Tonality in Schubert*”, en *Essays and Lectures on Music*, reunidos con una introducción de Hubert Foss [Londres, 1949], págs. 134-59 [pág.145]).

⁴² “*Apropos Transcriptions*”. También Busoni mantenía que “una transcripción no destruye el original, de modo que no se plantea la cuestión de un daño derivado de aquella” (*Value of the Transcription*, pág. 88). Jerrold Levinson, escribiendo más recientemente, parece estar de acuerdo: al defender que una obra musical y su arreglo constituyen dos obras diferentes, argumenta que las transcripciones pueden “arruinar”, en sentido familiar, una obra musical, y ello se puede “demostrar”, pero sin que la misma obra pueda a su vez arruinarse” (*Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* [Ithaca y Londres, 1990], pág. 233).

⁴³ *Ibid.*; págs. 442-43.

mal gusto". "es más," -añadía el editor- "contienen alteraciones del texto. Nadie hace trucos similares con clásicos literarios, y seguiremos protestando contra un vandalismo tal en relación con los clásicos musicales". En su lugar, delineaba una argumentación a favor de las transcripciones estrictas, arreglos que "respetan el esquema armónico y el estilo del original". La fuerza de este enfoque descansa en su buen gusto, "un sentido de adecuación y estilo". Para el editor, el lugar más apropiado para las empresas armónicas discernibles en el arreglo de Schubert hecho por Godowsky se encuentra en el terreno de la libre composición.

Como viene a indicar el titular de la carta de Gray-Fisk, la sospecha de que los arreglistas estaban motivados por un deseo de "mejorar a los clásicos" coloreaba profundamente las exigencias del campo anti-arreglo: en caso de que la "mejora" exigiera la modernización del lenguaje musical, la cosa era todavía peor. Hindemith declaró que

para el *connoisseur* esto supone un proceder artístico con un valor equivalente a proporcionar a la *Venus* de Milo una camisa o una chaqueta finamente pintadas, o convertir a los santos de Reims o Chartres en muñecos adornados con *smokings*, bigotes o gafas de concha.⁴⁴

Dado que muchos arreglistas reconocieron su intención de mejorar las obras a través de su modernización, se estaban poniendo las bases para una trasnochada *Querelle des anciens et des modernes*. Busoni reconoció que los arreglos de Bach, incluyendo los suyos propios, escritos a partir de mediados del siglo diecinueve, pretendían modernizar los originales:

Los pensamientos y los sentimientos (de Bach) alcanzaron proporciones tales que para su expresión resultaban insuficientes los medios entonces a su disposición. Sólo esto puede explicar el hecho de que [...] la "modernización" de ciertas obras (por Liszt, Tausig y otros) no viola el "estilo de Bach", sino que más bien parece que lo lleva a su plena perfección.⁴⁵

Añadía que "los logros de la moderna construcción de pianos, y nuestro dominio de sus amplios recursos, hacen posible a la larga que demos expresión plena y perfecta a las indubitadas intenciones de Bach".⁴⁶ Godowsky estaba de acuerdo. En la introducción a sus propios arreglos de Bach, de 1924, confirmaba:

⁴⁴*A Composer's World*; pág. 140. Los comentarios de Susan Sontag sobre la "interpretación" son relevantes. Mantiene que la primera manifestación de la interpretación se dio en la cultura de la antigüedad clásica tardía, donde servía para "reconciliar los textos antiguos con las exigencias "modernas" [...] La situación consiste en que por alguna razón un texto ha llegado a ser inaceptable pero no puede ser descartado. La interpretación es una estrategia radical para conservar un viejo texto, que se considera demasiado precioso para desecharlo, dándole una nueva forma. El intérprete, sin borrar en realidad el texto ni reescribirlo, está alterándolo. Pero no puede admitir que lo está haciendo. Él pretende que se limita a hacerlo inteligible al desvelar su verdadero significado" ("*Against Interpretation*", en *A Susan Sontag Reader* [Londres, 1983]; págs. 95-104 [págs. 97-98]).

⁴⁵ Introducción a "*El Clave bien temperado*", Libro I, por Juan Sebastián Bach, ed. por Busoni (Nueva York, 1894).

⁴⁶*Ibid.*

No sólo he transcrito, sino que he creado nuevas partes contrapuntísticas e introducido ocasionalmente modificaciones armónicas, haciendo uso plenamente del desarrollo de nuestro moderno pianoforte y de los avances que hemos hecho en la técnica de la interpretación al piano [...] El enorme avance en la ciencia de la interpretación, los considerables progresos [...] hechos en el arte de recrear el arte de nuestros maestros, todo ello nos permite hoy en día definir más clara, exacta y minuciosamente la naturaleza, carácter y finalidad de cada composición, e indicar más precisamente los matices más sutiles e intrincados.⁴⁷

De hecho, Godowsky consideraba el proceso de “mejorar” textos en la práctica de la interpretación, -y a veces en el arreglo- como un servicio al compositor, como un deber que se consideraba obligado a cumplir.⁴⁸ Mahler siguió una línea similar. Donald Mitchell sugiere que Mahler consideraba su reorquestación en 1919 de una selección de movimientos de las suites orquestales de Bach como “un servicio creativo que ayuda al compositor del pasado que fue menos generosamente dotado de recursos musicales”.⁴⁹ Como lo indican los comentarios de Busoni y Godowsky, muchos arreglistas justificaron sus acciones con la aserción de que ellos gozaban de una ventaja ineluctable sobre los compositores de generaciones anteriores cuyas obras estaban tratando, una ventaja que derivaba no sólo de los avances en la manufactura de instrumentos y en las técnicas de interpretación, sino también de su capacidad de aprovechar la sabiduría musical colectiva acumulada desde la composición de las obras originales. Según esta tesis, el compositor no era considerado el árbitro de sus obras. Cuando Jorge Bolet, un discípulo del yerno de Godowsky, tuvo que defender su alteración de algunos pasajes de Chopin, señaló que él había conocido la música de Chopin durante más tiempo que el propio Chopin y, en consecuencia, sabía lo que funcionaba y lo que no.⁵⁰ Para el campo de los anti-arreglo, -los defensores de *les anciens*- las intenciones de un arreglista asumían una significación cardinal. Un comentarista de los arreglos de Chopin por Godowsky declaraba:

Nuestra opinión depende de los objetivos que [Godowsky] persiguiera. Si el ilustre pianista los expone como mejoras a los originales, entonces los condenamos. Pero si lo hace para mostrar su propia habilidad en el arte de entrelazar figuras y melodías [...], entonces merecen todos los elogios.⁵¹

⁴⁷ Prólogo a *Johann Sebastian Bach: Sonatas and Suites for Violín solo and Violoncello solo*. Igualmente, S. W. Dehn, en su prefacio a las transcripciones de Liszt sobre Bach de 1842-50 observaba: “¡Qué progreso en la ejecución al piano desde los días de Bach, qué asombrosa utilización de la técnica moderna! La presente obra [...] apunta a una nueva era en la historia del piano” (citado por Arnold Serrín, prefacio a *6 Präludien und Fugen für Orgel von Job. Seb. Bach für Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt*, 2 vols. (Leipzig, s.f.).

⁴⁸ Véase Abram Chasins, *Speaking of Pianists...* 3ª ed. (Nueva York, 1981); págs. 29 y 57-58.

⁴⁹ Gustav Mahler: *The Wunderhorn Years* (Londres, 1975), pág.354. Ver también Mosco Carner, “Mahler’s Rescoring of the Schumann Symphonies”, en *Major and Minor* (Londres, 1980); págs.71-84.

⁵⁰ En Nicholas Kenyon, “Authenticity and Early Music. Some Issues and Questions”, en *Authenticity and Early Music. A Symposium*, ed. por Kenyon (Oxford, 1988); págs. 1-18 (pág. 15).

⁵¹ *The Musical Times*, 44 (1903); pág. 540.

Para los críticos, el atractivo estético de un arreglo dependía en gran medida de las intenciones de su creador y no, como se defendía desde el campo pro-arreglo, únicamente de su mérito musical intrínseco.

Y sin embargo no debe asumirse que los opositores del arreglo estaban menos a favor de la idea de progreso que los arreglistas que buscaban modernizar las obras. Al contrario, ellos entendían el arreglo como un concepto sobrepasado, incluso reaccionario, que impedía el verdadero progreso, que tendría que ser obtenido a través de la adhesión a los textos originales. Al defender a *les anciens*, los críticos se veían a sí mismos como *modernes* ilustrados. El editor de la discusión en *The Musical Times*, por ejemplo, acusaba a Gray-Fisk de articular conceptos pasados de moda y mantenía que “la habilidad de recomponer una vieja melodía sencilla con sensuales acordes está muy lejos de ser una señal de progresividad”.⁵² Si bien debe marcarse una distancia entre la polémica anti-arreglo y el movimiento de la autenticidad el último lleva los preceptos del anterior a conclusiones que incluso los más decididos antagonistas del arreglo consideraban intragables (Hindemith, por ejemplo); sin duda alguna no es ningún descubrimiento que el nexo de la facción anti-arreglo con el movimiento de la autenticidad radica en su ejemplificación de los caracteres del modernismo.⁵³

El campo anti-arreglo mantenía que los intentos de los arreglistas de “modernizar” las obras las dañaba. La cuestión de si un arreglo es capaz de dañar el original yace, así, en el centro de la discusión del *The Musical Times*.⁵⁴ Pero antes de que el asunto pueda ser abordado, es necesario despejar dos cuestiones espinosas: ¿puede una obra musical ser dañada de alguna manera?; y ¿conduce la acumulación de tal daño a su muerte? Hablando lógicamente, cada unidad de daño sufrida por una obra de arte debería llevarla un paso más cerca de su “muerte”. Ciertamente, en las “artes autográficas” (para usar la útil aunque discutible terminología de Nelson Goodman),⁵⁵ la correlación de un daño físico acumulativo causado a un artefacto y su eventual “muerte” o “destrucción” es razonablemente directa. Más allá del vandalismo, las causas imaginables de daño a una pintura o escultura incluyen el proceso de envejecimiento

⁵² *The Musical Times*, 69 (1928); pág.443.

⁵³ La alianza entre el movimiento pro-autenticidad y el modernismo es clarificada por Richard Taruskin en “*The Pastness of the Present and the Presence of the Past*”, en *Authenticity and Early Music*, págs. 137-207. El terreno común entre los autenticistas y los antagonistas del arreglo resultó obvio muy recientemente en un vivo intercambio en *The Gramophone* entre Roger Bowers y Christopher Page sobre interpretaciones modernas de música del siglo XV: Bowers mantenía que “el sonido que se le vende al público ahora no es la música original, sino un descarado arreglo modelado de manera que excite y sea agradable a los gustos modernos” (Carta al Director, *The Gramophone*, feb. 1995, pág. 6. Ver también Page, carta al Director, *The Gramophone*, dic. 1994, pág. 8; idem, mar. 1995, pág.6).

⁵⁴ Para facilitar la discusión, damos por supuesto el concepto de “obra”, lo que no parece descaminado, dado que estas piezas fueron recibidas como “obras” al tiempo de este debate.

⁵⁵ Ver “*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*”, 2ª ed. (Indianapolis, 1976); pág.113.

o los efectos del clima. Así por ejemplo, el arco de Henry Moore en los jardines de Kensington está aparentemente cercano a su colapso, tras haber absorbido agua de lluvia durante quince años: sigue de pie sólo gracias al apoyo de los andamios.⁵⁶ Podría sostenerse similarmente que un arreglo, si de alguna manera erosiona de manera pertinaz la obra original, estaría dotado del poder de destruir el original. Arriesgando alguna conjetura abstracta, sugiero que una obra musical no es probable que “muera” (en el sentido matizado propuesto más tarde) si está protegida por el canon,⁵⁷ aunque podría sufrir un daño “extrínseco” si su atractivo estético es disminuido, por ejemplo, a causa de un arreglo. Aún más, sugiero que daño “intrínseco”, es decir, un daño que pudiera causar la “muerte” de una obra, puede darse solamente si el arreglo o alguna otra fuerza expulsa a una obra del repertorio o, más raramente, del canon.

Resulta instructivo considerar, primero, si una obra musical puede “morir”. La “muerte” permanente o irrevocable de una obra debería ser diferenciada de su mera desaparición. En términos de las artes plásticas, la primera –muerte irreversible, permanente– equivale a la destrucción ocasionada por el daño físico; mientras que la segunda es comparable al modo de existencia de una obra de arte que queda depositada en el sótano de un museo. Puede darse la muerte sólo cuando una tradición musical, junto con sus productos, es borrada, dejando muy pocos o ningún rastro musical de su existencia.⁵⁸ Esta música queda tan extinguida como los dinosaurios. Tal es la situación de la música griega antigua, ya que las pocas fuentes musicales que permanecen son, a pesar de detalladas referencias teóricas, incapaces de insuflar nueva vida a los artefactos musicales muertos de la tradición. En relación con las obras “dur-

⁵⁶ Véase James Langton, “Modern artists set to fail the test of time”, *Sunday Telegraph*, 5 de marzo 1995, pág. 19. Al contrario que los ostensiblemente negativos efectos del vandalismo, sin embargo, los efectos de la edad y del clima sobre una obra de arte, con independencia de lo dañinos que pueden ser en un sentido físico, no causan necesariamente daño en el sentido de disminuir su atractivo estético. Al contrario, el envejecimiento puede aumentar su atractivo. John Ruskin, por ejemplo, sostuvo que él “nunca había visto una parte de un edificio que haya sido restaurada o limpiada cuyo efecto no resultara inferior al de las partes envejecidas” (véase Yuriko Saito, “Why Restore Works of Art?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 [1985-86] págs. 141-51 [pág. 143]).

⁵⁷ Al igual que con el término “obra”, el concepto de canonicidad se da por supuesto. En este trabajo observo la distinción de Kerman entre “canon” y “repertorio”: el repertorio comprende las obras en el repertorio de la interpretación. El canon es más selectivo en la medida en que constituye un depósito de las obras más valoradas, ostensiblemente imperecederas. Esencialmente, las obras del “repertorio” son elegidas por los intérpretes; las del “canon”, por los críticos (“A Few Canonic Variations”, pág. 112).

⁵⁸ Hay que recordar que los platónicos ortodoxos, tales como Nicholas Wolterstorff y Peter Kivy, repudian en su filosofía la idea de que las obras pueden “morir”. Para ellos, una obra es indestructible, y la ausencia de su efímera manifestación –sus “muestras”, es decir los resultados de sus interpretaciones– no implica que la obra haya dejado de existir. Las obras se entienden como exteriores al tiempo, eternas y universales, que son “descubiertas” más bien que creadas (Wolterstorff, *Worlds and Works of Art* [Oxford, 1980]; Kivy, “Platonism in Music: A Kind of Defense”, en *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* [Cambridge, 1993], págs. 35-38. Para una crítica del punto de vista platónico, véase Renée Cox, “Are Musical Works Discovered?”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984-85); págs. 367-74.

mientes”, la aparición del canon musical en el siglo XIX reviste importancia crítica. Anteriormente al principio del siglo, algunas obras quedaron ciertamente “dormidas”, normalmente debido a la superación de los estilos que las produjeron y a la erosión de las funciones que las obras se supone debían servir originalmente. Pero con la formación del canon y, crucialmente, con la disociación de la obra y su estilo que ello acarreó, la exhumación y la resurrección, más bien que la muerte en este sentido, se convirtieron en los fenómenos más potentes. Como ha insinuado J. Peter Burkholder, a partir del siglo diecinueve el principal problema para los compositores radicaba en escribir obras imperecederas que subsistieran indefinidamente, obras que fueran eternamente “grandes”, que retuvieran perpetuamente su atractivo estético.⁵⁹ Se presumía, desde luego, que los compositores anteriores al siglo XIX compartían esta preocupación y habían resuelto el problema ellos mismos; el hecho de que compositores tales como Bach pudieran ser resucitados con éxito bastaba a los románticos para confirmar su inmortalidad. Por este medio, los compositores de todas las épocas vinieron a adquirir un *status* de contemporaneidad con cada una de las generaciones sucesivas, y sus estilos individuales fueron apreciados, comprendidos e incluso más altamente valorados que los de los compositores “contemporáneos” en el sentido más propio de la palabra. Alfred Einstein mantenía que “existe una buena parte (de la música) que sólo aparentemente está muerta; y ésta –para poder vivir– necesita solamente que un maestro pronuncie las palabras mágicas: “¡levántate y anda!”.⁶⁰ Estas palabras eran y son pronunciadas por la musicología histórica.⁶¹ Debido a la seguridad proporcionada por el canon, la sofisticación de la musicología histórica y, en el siglo veinte, el impacto de la industria discográfica, “obras” (que podían no haber sido concebidas como tales) como las de Bach o Beethoven no pueden “desaparecer” o permanecer “durmientes”.⁶² Eran y son, por tanto, menos vulnerables a los cambios o a la revisión según nuevos sistemas de valores que las obras excluidas del canon. La polémica anti-Beethoven de los años veinte, por ejemplo, no engendró la “desaparición” de las obras de Beethoven, sino meramente la recolocación o reajuste de aquéllas en el canon.

Volviendo al concepto de “daño”, puede establecerse una distinción entre el hecho de que una obra sea dañada para el que la escucha o que sea dañada de manera intrínseca. Respecto a lo primero –el daño “extrínseco”– la discusión de este concepto está llena de dificul-

⁵⁹ “*Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years*”. *Journal of Musicology* 2 (1983); págs. 115-34 (págs. 119-20).

⁶⁰ *Greatness in Music*, trad. César Saerchinger. Nueva York, 1941; pág. 11.

⁶¹ El triunfo de la musicología histórica es, desde luego, la resurrección de la música de Monteverdi. Para una discusión de este asunto, véase Paul Griffiths, “*Claudio Monteverdi (1602-1640)*”, en las notas del programa para la *Arianna* de Alexander Goehr (Royal Opera House. Londres, 1995; págs. 39-42).

⁶² Christopher Small ha argumentado, no muy convincentemente, que esta es una causa del supuestamente delicado estado de la música contemporánea hoy en día. *Music, Society, Education* (Londres 1977); págs. 92-93.

tades, pues se encuentra tenazmente ligado a la estimación del valor estético de la obra. Generaciones sucesivas juzgarán las obras de arte de modo diferente a las anteriores: debido a la sustitución y a la reevaluación de los sistemas de valores, el atractivo estético de una obra de arte puede subir o puede caer. Una alteración dentro de la relación estética entre un oyente y una obra musical, que puede ser positiva (mejorando la obra) o neutral (causando algún cambio en la apreciación de una obra de arte, sin que la obra sea necesariamente mejorada o dañada), puede ser efectuada por diversos medios: por ejemplo, un cambio en el clima intelectual, asociaciones extramusicales, exposición repetida de la obra, una interpretación o un análisis de la obra o un arreglo de ésta. Para que una composición resulte dañada por tales factores, sin embargo, es necesario que su atractivo estético sea como consecuencia dañado, aunque no estoy seguro de cómo ello se podría medir; similarmente, para que una obra sea “mejorada”, tiene que aumentar su atractivo estético.

Si bien es cierto que el atractivo estético de una obra puede ser incrementado cuando su arreglo arroja luz sobre alguno de sus aspectos arcanos, un daño extrínseco puede ocurrir si el arreglo aumenta el atractivo estético de la obra de un modo tal que el propio arreglo se considera una “mejora” del original. Esto a su vez podría causar un daño “intrínseco” -un daño que surge si la obra es expulsada del canon o del repertorio por su arreglo (claro está, un daño tal no es infligido si un arreglo entra en el canon o en el repertorio por su propio derecho)-. No obstante, una obra resistirá seguramente ese daño, especialmente si está en el canon.⁶³ Un daño intrínseco a una obra musical puede ser infligido solamente por un arreglo que sea lo suficientemente similar en su concepción al original como para competir con la obra por un lugar en el canon o en el repertorio, y no por uno que es tan cercano en su concepción que más bien ejemplifica la obra. La sutil anatomía de estos criterios milita contra la posibilidad de que un arreglo pueda causar daño al original. Además, dado que la existencia de un arreglo “mejora” con bastante frecuencia la obra “positivamente”, ya sea desvelando una faceta arcana de la obra o dotándola de algún aspecto que aumenta el atractivo del original, es improbable que la composición resulte mortalmente dañada.

Estos puntos pueden ser clarificados considerando el caso del *Tango* de Albéniz. Podría sostenerse que el arreglo de Godowsky, que es uno de los más populares, ha expulsado al original del repertorio; pero esta afirmación da por supuesto que el original tenía para empezar una plaza en el repertorio. El *Tango* entró en el repertorio sólo de modo vicario, disfrazado de arreglo. Así, podrá sostenerse que Godowsky rindió un servicio a Albéniz, rescatando el *Tango* de la oscuridad. Por otra parte, podría argumentarse que el original ha sufrido

⁶³ Ello no supone aceptar que las obras en el canon reciben igual protección -de hecho, cuanto más “asegurada” esté una obra, más sufrirá su arreglo críticas adversas basadas en su “irreverencia”-.

un daño, pues ahora resulta expuesto a una comparación desfavorable con la versión “mejorada” de Godowsky, una situación que es más dañina potencialmente para la obra que cualquier crítica que se le pueda hacer sobre la base de sus supuestos defectos de composición. Crucialmente, sin embargo, después de la comparación con el arreglo de Godowsky, el original suena fresco y económico: adquiere, en términos acústicos, el carácter de un cuadro restaurado. En este sentido, su atractivo estético es incrementado. Pero la “mejora” es enteramente dependiente de la existencia continuada del arreglo; un estado de cosas que compite contra la posibilidad de que el original se beneficie de la “mejora”.

En definitiva, dado que las circunstancias en que un arreglo puede dañar la composición en que se basa dependen de una multitud de factores en interacción (criterios que no pueden ser aislados fácilmente), el temor de que un arreglo pueda dañar la obra original resultaba ampliamente infundado. El campo anti-arreglo exageraba el potencial que tiene un arreglo para dañar la obra: pero la acusación de que los arreglistas dañaban las obras tenía la suficiente potencia para dañar significativamente la causa de los arreglistas.

IV

Pocos críticos, si es que hubo alguno, admitían el parentesco del arreglo con la variación pura y simple. Busoni, no obstante, comentó ampliamente esta relación:

Por alguna curiosa razón, la forma de la variación es tenida en gran estima por músicos serios. Esto es extraño, ya que si la variación está construida sobre un tema tomado en préstamo, produce toda una serie de transcripciones, y cuanto más ajenas al tema son éstas más ingenioso resulta el tipo de variación. Los arreglos no son permitidos porque cambian el original, mientras que la variación es permitida a pesar de que en realidad sí que cambia el original.⁶⁴

Si bien el razonamiento de Busoni resulta en general incontestable, sus comentarios ponen en cuestión el *status* del arreglo como obra. Según Busoni, el arreglo constituye un derivado del original, al igual que la variación constituye un derivado del “tema”. Pero, ¿es posible que un arreglo subsista como obra por derecho propio? La cuestión se halla en el centro de la disputa entre los platonistas Jerrold Levinson y Peter Kivy sobre el *status* de los arreglos estrictos –es decir, transcripciones que modifican el medio o las fuerzas instrumentales del original–. Kivy argumenta que el medio juega un papel menor o incluso ningún papel en la definición de la identidad musical de la obra, defendiendo que tanto el original como su

⁶⁴ “Value of Transcription”; pág. 88.

transcripción constituyen dos aspectos de la misma obra.⁶⁵ Levinson, por el contrario, mantiene que una transcripción debe ser entendida como un “obra musical distinta”, pero no como una obra primaria: “está en una posición subsidiaria, derivada en relación con su original, una relación que es recordada siempre con propiedad cuando se la percibe u evalúa”.⁶⁶ Para Levinson, una transcripción es una “expansión o extensión” de la obra original y tales transcripciones son en consecuencia artefactos “ligeros” en términos del esfuerzo necesario para crearlos.⁶⁷

En opinión de Levinson, una “versión” de una obra debe ser distinguida de una “transcripción”: una versión es una variante menor de la obra, que a todos los efectos y propósitos ha de ser considerada como sinónimo de ella.⁶⁸ En una discusión sobre la ontología de la obra musical, Leo Treitler ha mantenido que “a los roles de identificación y de instrucción que, respectivamente se atribuyen por lo común a la partitura respecto de la obra y de la interpretación, debemos añadir la posibilidad de un rol de ejemplificación”.⁶⁹ Aquí asumen importancia las tradiciones de interpretación. Para Treitler, una partitura

ejemplifica una obra cuando la comunidad de ejecutantes a la que se dirige efectúa interpretaciones de ella en un abanico de diferentes versiones –tocando parámetros que están explícitamente especificados en la partitura, no aquéllos que la partitura deja a la discreción del intérprete por omisión– que es más amplio que el que se encuentra en el campo de notación de la partitura [...]. La obra ocupa todo el abanico, y cada partitura lo ejemplifica indirectamente denotando una realización específica de aquél.⁷⁰

Tales versiones, que sin duda incluyen las versiones de Arturo Rubinstein de algunos números de la *Iberia* de Albéniz, que estaban encaminadas a aligerar las texturas de los originales,⁷¹ o las adaptaciones de la música de Chopin hechas durante la ejecución a principios del siglo,⁷² cumplen la función de ejemplificar y no de arreglar los originales. Que Liszt cam-

⁶⁵ “Orchestrating Platonism”, en *The Fine Art of Repetition*; págs. 75-94.

⁶⁶ *Music, Art, and Metaphysics*; pág. 234.

⁶⁷ *Ibid.*, págs. 234-35. Véase Lydia Goehr, *The Imaginary Museum*, págs. 61-63, para una crítica de los puntos de vista de Levinson sobre el arreglo.

⁶⁸ *Music, Art and Metaphysics*, pág. 234. Véase también Stephen Davies, “*Transcription, Authenticity and Performance*”; págs. 217-218.

⁶⁹ *History and the Ontology of the Musical Work, Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1992-93); págs. 483-97 (pág. 490).

⁷⁰ *Ibid.*, págs. 496-97; nt. 17.

⁷¹ Ver Arthur Rubinstein, *My Young Years* (Londres 1973); pág. 471.

⁷² Ver el tratamiento de Treitler sobre las alteraciones del Vals de Chopin en do sostenido menor op. 64 núm. 2 hechas por Cortot, Paderewski y Rachmaninov (pág. 490). Otras modificaciones, aún más extravagantes, de la música de Chopin incluyen el doblar en terceras la línea superior en el Vals “*del Minuto*” (Moszkovski, Hofmann y otros). El doblaje de octavas en la mano izquierda en el movimiento final de la Segunda Sonata op. 35 (*Tausig*); y la sustitución de la escala descendente sobre las teclas negras por un “*glissando*” de octavas en el cierre del *Étude* op. 10 núm. 5 (Rosenthal).

biaba sus textos y los de otros compositores en el curso de la interpretación es bien conocido: Philip Friedheim ha observado que

si Liszt fuera a interpretar el primer movimiento de la Sonata "Claro de luna" de Beethoven tal como había sido originalmente escrita, sin adornos [...], ello en sí mismo constituiría un acontecimiento especial, que agradaría precisamente porque no era el proceder usual de Liszt.⁷³

El principio de "interpretación" no pudo neutralizar las tentaciones de la temprana estética de la improvisación: más bien el residuo de improvisación, que era evidente en la práctica de la ejecución, constituía una extensión crecientemente "ilegal" de la "interpretación".

Se plantean tres cuestiones: primero, tendrán que cumplirse ciertos criterios para que un texto alterado pueda ejemplificar la obra original. La variante tendrá que ser representada como el original y deberá retenerse también la instrumentación o el medio del original; adicionalmente, también tendría que quedar intacta la concepción general de la obra. En segundo lugar, se plantea el problema de hasta qué punto una obra debe sufrir alteraciones para que llegue a ser un "arreglo", un artefacto que ofrece un perfil distinto del original. Esta pregunta no tiene respuesta: no puede haber un punto matemático en el que las alteraciones lleguen a tener tal potencia de conjunto como para que la obra resulte "arreglada".⁷⁴ Podría además sostenerse que en el momento en el que la obra modificada deja de ser presentada como original -el momento en que es anunciada como un arreglo- adquiere el carácter de arreglo (en su forma más rudimentaria, esta pregunta no se hubiera planteado para Busoni, ya que él sostenía que la mera interpretación de una obra constituía una "transcripción", por muy fiel que fuera a su partitura).⁷⁵ El tercer punto es oportuno frente a la acusación de "vandalismo". Se podría aventurar una comparación: los procedimientos de interpretación de Liszt pueden ser comparados con los de un pintor que retoca un cuadro ya existente: las alteraciones de la obra son ejecutadas en la misma "tela" del original. Por esto, la práctica puede de alguna manera ser condenada como "vandalismo",⁷⁶ aunque en música las connotaciones peyorativas de esta acusación apenas son aplicables dado que, estrictamente hablando, la obra original no ha cesado de existir en toda su pureza. Sin embargo, el concepto de vandalismo explica en

⁷³ "First version, second version, alternative version: some remarks on the music of Liszt", *The Music Review*, 44 (1983), págs. 194-202 (pág. 201). Ver también la discusión entre Dudley Newton y Adrian Williams en *Liszt Society Journal*, 12 (1987), págs. 60-61; 13 (1988), págs. 40-64; y 14 (1989), págs. 22-33.

⁷⁴ Ver los comentarios de Lidia Goehr sobre la tesis de Goodman de que incluso la ejecución incorrecta de una nota destruye la identidad de la obra (*The Imaginary Museum*, págs. 40-42).

⁷⁵ "Value of the Transcription", pág. 88.

⁷⁶ Saito observa que "la razón por la que parecemos tener una firme actitud contra el vandalismo [...] deriva de nuestro respeto por el tipo de integridad única que posee una obra de arte en su condición original" ("Why Restore Works of Art?", pág. 146).

parte la diatriba de “Discus” contra los arreglos de “Schubert” en el disco de Pouishnov. Si bien el arreglo no ejemplifica aquí el original –las alteraciones de Godowsky son más extensivas que las que hubieran podido encontrarse en la práctica de interpretación contemporánea–, dado que fueron presentados en el disco como el original y que Godowsky no cambia la instrumentación de la obra y la concepción musical subyacente, el arreglo no presenta un perfil lo suficientemente distinto del original para evitar desatar la ira de “Discus” y la acusación de que vandaliza el *Momento Musical*.

Ni Kivy ni Levinson se ocupan del desafío que presenta un concepto más amplio de arreglo: sus preocupaciones giran en torno a las transcripciones estrictas solamente. Un medio para arrojar luz sobre el status de un arreglo como “obra” consiste en plantear un “*continuum*” entre arreglos estrictos y libres. Al hacerlo, sin embargo, es necesario mencionar el hecho de que en la comparación de Busoni entre el arreglo y la variación, se omite un punto crucial, a saber, que el arreglo se construye sin un “tema”. En la forma de variación gran parte del placer estético deriva de que el oyente relaciona cada variación con el tema y, como ocurre con las *Variaciones sobre un tema de Händel* de Brahms, con las demás variaciones. Al oír un arreglo, por el contrario, el oyente puede ser o no consciente de la relación que existe entre el arreglo y el original; si es consciente puede, a su vez, estar o no familiarizado con la obra original. El oyente, o bien conoce el “tema”, o bien no; en el arreglo, no le viene dado. En la concepción “estricta”, la “variación” del original en la que consiste el arreglo surge usualmente de la sustitución del medio, y no de una reevaluación de la concepción de la obra o, para usar la terminología platonista, la “estructura sonora”. Para quien oye una transcripción estricta, el conocimiento previo del original está relativamente desprovisto de interés dado que parece presentar una versión alternativa del tema más bien que una variación del mismo;⁷⁷ así, una referencia externa al original, el “tema”, por parte del oyente resulta esencialmente tautológica. En el otro extremo, el interés en cada una de las paráfrasis que allí se colocan depende fuertemente de su integridad interna; ya que la música puede haber recorrido tal distancia desde el original que no resulte razonable esperar que el oyente desprevenido cree una conexión aural entre el original y la paráfrasis. Profundizando más en este tema, encontramos que las recomposiciones pueden fusionarse con las obra utilizando las técnicas de la cita o del *collage* (como en Zimmermann, Kagel o Berio). Los arreglos que se sitúan entre estos extremos cuentan, para su impacto, con que el oyente establece la conexión entre la “variante” y el original. Para dar ejemplos concretos: en un extremo estricto, o cerca de él,

⁷⁷No obstante, el énfasis debería recaer aquí sobre la palabra “relativamente”. Friedheim ha observado que los arreglos de Liszt sirvieron para demostrar que él podía ejecutar en el piano todas las partes de una obra para conjunto instrumental; un tal arreglo puede ser “estricto”, pero “el efecto total de la transcripción sólo puede ser realizado si el oyente tiene conocimiento previo de la obra original” (“*First version, second version*”, pág. 201).

podríamos situar los arreglos de Listz sobre obras de Bach de los años 1842-50; en el otro extremo, podríamos situar obras como la *fantasía contrapuntística* de Busoni (1910-12), que entremezcla procedimientos estrictos y libres, o la *Sonatina brevis "in signo Joannis Sebastiani magni"* (1919), que es una paráfrasis de alcance sobre la espuria Fantasía y fuga en re menor BWV 905. El grueso de los estudios de Chopin-Godowsky podría ser situado en un punto intermedio. Así, podría mantenerse que un arreglo constituye una obra nueva cuando puede ser situado el *continuum* en el extremo de la "recomposición", donde la búsqueda por el oyente de la conexión con el original es menos importante que su contemplación de la integridad interna del arreglo, pero tal afirmación no llega a reconocer que siempre se arroja nueva luz sobre un arreglo (libre), aun a través de un conocimiento rudimentario del original. Tal conocimiento constituye inconscientemente un elemento de la experiencia estética. Por esta razón, el arreglo libre no puede nunca divorciarse del original del que surgió.⁷⁸

Aunque útil, este modelo tiene una serie de inconvenientes. Formular criterios científicos para medir el carácter estricto o libre de un arreglo supone sin duda un desafío insuperable. Por ejemplo, el modelo cae por su base cuando una distinción se hace entre, por un lado, el hecho de que el arreglista utilice en su arreglo procedimientos estrictos o libres y, por otro lado, el hecho de que cultive un "sonido" estricto o libre. Si se adhiere a un procedimiento estricto en el arreglo, de modo que por ejemplo, éste sigue al original compás por compás o incluso nota por nota, el arreglista no da lugar con ello necesariamente a una estructura sonora similar a la del original. Resulta difícil ser categóricos sobre la localización de tales arreglos en el *continuum*, que podría incluir adaptaciones utilizando la técnica de *Klangfarbenmelodie*.⁷⁹ Por el contrario, existen arreglos que son relativamente libres en términos de procedimientos y en cambio "estrictos" en cuanto a que conservan los efectos aurales más sobresalientes del original. Los arreglos para piano de las obras de Bach para órgano hechos por Busoni, Reger y Tausig caen con frecuencia en esta categoría. Pero hay que subrayar que un procedimiento estricto en el arreglo puede dar lugar a una transcripción estricta; y que un procedimiento libre puede conducir a metamorfosis radicales. La esencia del problema radica, naturalmente, en la oposición simplista entre los conceptos estricto y libre, que es inherente al modelo. Un modo de remediarlo podría ser ofrecer varios modelos, que medirían cada cual el carácter estricto o libre en sus propios términos; pero la utilidad de esta empresa

⁷⁸ La idea de que cualquier "original" constituye un artefacto autónomo es controvertida por la doctrina de la "intertextualidad". Para una introducción a este concepto y una revisión de los enfoques intertextualistas, véase Thais E. Morgan. "Is There an Intertext in This Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality". *American Journal of Semiotics* 3 (1984-85); págs. 1-40 (véase también la nt. 80).

⁷⁹ Piénsese en la versión de Webern del *Ricercar* a 6 partes de Bach (1934-35) o los arreglos de Bach por Maxwell Davies (1972-1974).

dependería de la formulación de una metodología que pudiera de manera efectiva arrojar luz sobre sus interacciones.⁸⁰

V

Al igual que la variación, el arreglo podría ser comparado con el arte de la falsificación. Otto Kurz afirmaba que

la falsificación es una especie de atajo, traduce la antigua obra de arte a un lenguaje actual y sirve en mismo propósito que las traducciones y modernizaciones en la literatura.⁸¹

Si el argumento de Kurz en relación con la falsificación no resulta totalmente seguro, su relevancia respecto de la estética del arreglo musical es indiscutible. Sin duda, cualquier comparación específica del arreglo con la falsificación hubiera sido fuertemente repudiada por la facción pro-arreglo, pero Hindemith, desde el campo contrario, no tenía reparos en mantener que la producción de arreglos estaba “socavando la salud mental del público al alimentarlo con falsificaciones musicales”.⁸² No obstante, Goodman ha afirmado, de manera notoria (y controvertida) que “en la música al contrario que en la pintura no existe tal cosa como la falsificación de una obra conocida”,⁸³ y esta distinción entre, digamos, música y pin-

⁸⁰ En un artículo sobre la estética de lo auténtico y lo inauténtico en las artes plásticas (“From Original to Copy and Back Again”, *British Journal of Aesthetics*, 33 (1993), págs. 113-20, James Elkins construye un modelo de algún modo similar al mío. Sin embargo, él no propone un “continuum”, sino que expone una secuencia de siete pasos discontinuos de “categorías y hábitos de pensamiento históricamente condicionados” (pág. 114), que articulan un camino desde el original a la copia y viceversa; y es el efecto (el “sonido” en música) más bien que el procedimiento seguido por el artista lo que determina en qué categoría cae cada obra de arte. Elkins observa que la categoría final, que viene dada por las adaptaciones de largo alcance de artefactos que “expulsan enteramente al original de la mente” (pág. 118), socava su primera categoría que comprende a los “originales”. Ello sugiere que “los originales tienen que ser redefinidos como obras relacionadas con y derivadas de copias, y que las copias también han de ser reconcebidas como originales *in statu nascendi*” (pág. 118). Naturalmente, esto pone en cuestión el *status* “original” de cualquier composición “libre”.

⁸¹ *Fakes: A Handbook for Collectors and Students* (Londres, 1948), pág. 320: Ver también Rudolf Arnheim, “On Duplication” en *The Forger’s Art: Forgery and the Philosophy of Art*, ed. Denis Dutton (Berkeley y Los Angeles, 1983), págs. 232-45 (pág. 242).

⁸² *A Composer’s World*; pág. 142

⁸³ *Languages of Art*; pág. 112. En relación con la falsificación de las interpretaciones, véase Denis Dutton, “Artistic Crimes”, en *The Forger’s Art*, págs. 172-87 (pág. 174) y Alfred Lessing “What is Wrong with a Forgery?” en *The Forger’s Art*, págs. 58-76 (pág. 67). Si bien Levinson ha entablado una polémica con Goodman sobre la posibilidad de la falsificación en música, sus argumentos están tan lejanos del mundo tal como es conocido empíricamente, que no tiene mucho sentido mencionarlos aquí (“Autographic and Allographic Art Revisited”, en *Music, Art, and Metaphysics*, págs. 89-106). Levinson, sin embargo, delinea una distinción de utilidad. No hay duda de que se pueden perpetrar falsificaciones musicales que pretenden ser los originales de obras que en realidad no existen. Las celebra-

tura, proporciona la base para distinguir también entre arte “autográfico” y “alográfico”.⁸⁴ El concepto de Goodman de falsificación, si bien provocativo, resulta simplista. W. E. Kennick ofrece algunos refinamientos de utilidad: el más importante reside en su distinción entre una “falsificación” y una “obra de arte fraudulenta”.⁸⁵ La falsificación supone un intento, por parte de quien fabrica la obra inauténtica, de engañar y defraudar; el artefacto fraudulento, sin embargo, lleva consigo el intento por alguien que no es el creador de representar como original una obra que no fue ejecutada con la intención de engañar o defraudar. Así, un arreglo musical que es presentado claramente como arreglo por el arreglista y otros (tales como el editor y el intérprete) no puede ser considerado una “falsificación”. No obstante, los arreglos interpretados por Pouishnov en su disco pretenden, en ausencia de indicaciones en sentido contrario, ser los originales. Si bien los arreglos, las versiones de Godowsky, de Schubert y Albéniz, no constituyen en sí mismos “falsificaciones” –fueron publicados como arreglos y no como obras originales– las producciones en el disco de Pouishnov pueden considerarse “fraudulentas” debido a la negligencia de los editores del disco que omitieron la mención de la contribución de Godowsky (hay que admitir que no puede determinarse si esta presunta negligencia constituyó un intento de engañar a los posibles compradores de discos; si lo fue, cosa improbable, la empresa fue indudablemente fraudulenta y no solamente susceptible de la mera sospecha de fraude). Por descontado, “Discus” no fue engañado, pero su indignación fue alimentada por lo que él consideró que había sido un intento de estafarlo.

Surgen otros puntos. Anteriormente, se ha mantenido que una condición necesaria para que una versión alterada ejemplifique al original consiste en que aquélla sea presentada como el original. Esto es claramente engañoso: ¿constituye por ello “una falsificación”? Puede ser; pero el hecho de que una “versión” pueda compararse con una pintura retocada (y de ahí la acusación de vandalismo), la acusación de que constituye una falsificación no puede tenerse en pie, ya que la falsificación es ejecutada en un “lienzo” diferente de el del original. Podría también sostenerse que los arreglos reductivos, tales como los de las sinfonías de Beethoven para piano podrían constituir productos fraudulentos si se presentan sin más comentarios, simplemente como Beethoven, sin arreglar. No obstante, sería más lógico comparar tales arreglos con reproducciones y copias. Como ha señalado Kennick, “una copia no necesita tener el mismo tamaño o las mismas proporciones que el original”.⁸⁶ En relación con las “proporcio-

das falsificaciones de Fritz Kreisler son un ejemplo significativo. En las artes plásticas, lo son también los “Vermeers” de Meegeren. Levinson califica a estas falsificaciones como “inventivas”, en oposición a las “referenciales” de Goodman (pág. 103).

⁸⁴ *Languages of Art*, pág. 113.

⁸⁵ En “*Art and Inauthenticity*”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1985-86); págs. 3-12 (págs. 5-6).

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 8.

nes”, al igual que una miniatura de la torre *Eiffel* no puede hacer justicia a la inmensidad de la concepción de la torre, una transcripción para piano de, pongamos, la Novena Sinfonía de Beethoven, no puede hacer justicia a la sublimidad del original. En ambos casos, sin embargo, las “copias” pueden resultar ser artefactos útiles y satisfactorios por derecho propio.

En cuanto a la falsificación, el *status* estético de los más estrictos de los arreglos de Godowsky de los Estudios de Chopin para la mano izquierda sola es singular. Su función primaria es evocar ilusiones aurales de los *Études* originales correspondientes. Debido a la sustitución del medio, pero en ausencia de un cambio coincidente de la instrumentación, estas obras, si son presentadas como originales por el intérprete, podrían estar cerca de convertirse en obras de arte fraudulentas. Esto es, el oyente no bien informado que oiga pero no esté viendo una ejecución, de, por ejemplo, la versión para la mano izquierda del opus 10 núm. 3 de Chopin podría pensar, engañosamente, que está oyendo la obra original. Por el contrario, si son claramente presentados como arreglos para la mano izquierda, los más estrictos *Études* de Chopin-Godowsky podrían ser mejor entendidos como “imitaciones”. En relación con la “imitación”, observa Kennick que “aunque podría decirse que estamos aquí en presencia de una intención de engañar, el tipo de fraude del que se trata sería el que resulta endémico o natural a un cierto tipo de teatro y vendría a ser tan inocente como el engaño practicado por un prestidigitador”.⁸⁷ No podemos acusar a Godowsky de fraude; como lo observó Isidore Philipp, él se estaba limitando a practicar su inimitable manera de hacer “magia”.⁸⁸

VI

Sin duda, estas reflexiones sobre la estética del arreglo suscitan más cuestiones que las que resuelven. Y, lo que es más importante, toman como premisas los conceptos de “obra” y “canonicidad”, que han sido impugnados desde las tesis del postmodernismo. Sin embargo, fue el mismo concepto de “obra” el que tanto daño hizo al arreglo en los principios del siglo XX, el período en que el concepto resultaba más inatacable; y fue sobre todo a causa de este concepto que la práctica del arreglo había sido prácticamente eliminada al llegar a mediados del siglo. Pero, si bien es innegable que los arreglos ponen rigurosamente a prueba el concepto de obra, los arreglos de comienzos de aquel siglo, deudores de las nociones de mejora y modernización (es decir, de la idea de progreso), dieron cuerpo al modernismo que ali-

⁸⁷ “*Art and Inauthenticity*”; pág.6

⁸⁸ “*Recent Piano Music*”, *Étude Magazine*, marzo 1911; pág.162. Citado por Theodore Edel en “*Piano Music for the Left Hand*”, D. M. A. diss., Manhattan School of Music. Nueva York, 1980; pág. 14.

mentó y dio sostén inicialmente al concepto de obra. Dado el discutible *status* ontológico del arreglo, es desafortunado que los filósofos de la música le hayan prestado relativamente escasa atención: en general, la práctica del arreglo resulta ser embarazosa, un obstáculo para sus tesis.⁸⁹ Teniendo en cuenta que las cuestiones que suscita la producción de arreglos se halla en el núcleo de toda filosofía de la música, el éxito de cualquiera de esas filosofías parece radicar en su capacidad para dar acomodo al concepto de arreglo, y no solamente para tolerarlo. ■

Traducción: Aurelio Pérez Giralda

⁸⁹ Lydia Goehr ha mostrado que éste es el caso de la filosofía de Levinson (véase nt. 67).