

**■ GRABACIÓN SONORA
E INTERPRETACIÓN
MUSICAL ■**

IMPLICACIONES DE LAS GRABACIONES PARA LA INTERPRETACIÓN EN EL SIGLO XX*

Robert Philip*

El autor expone en este artículo, que apareció originalmente como capítulo del libro *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, que en su opinión la “reconstrucción histórica” de cómo tendría que sonar una determinada pieza musical según la intención de su compositor es imposible. En cada época, la interpretación está muy influenciada por el gusto musical imperante en aquel momento. En el caso de autores de finales del siglo XIX y principios del XX ya es difícil reconstruir la interpretación de una obra musical con la ayuda de grabaciones hechas en la época del compositor, así que mucho más difícil es hacerlo con sólo fuentes escritas. Además las opiniones de los compositores sobre cómo se debe interpretar su música evolucionan a la par que la práctica interpretativa. Las grabaciones demuestran de manera vívida que es ilusorio pensar que podemos reconstruir de manera auténtica un estilo que ya no existe. En definitiva, Robert Philip piensa que es cuestión de gusto y que éste evoluciona.

Las tendencias más obvias en el estilo interpretativo a lo largo de la primera mitad del siglo XX se pueden resumir fácilmente. En líneas generales, las interpretaciones de la primera parte del siglo XX se caracterizaban por los siguientes hábitos: el uso escaso del vibrato por los instrumentistas de cuerda, su uso discreto por los cantantes, y el evitar en general del uso del vibrato en instrumentos de madera por la mayoría de los intérpretes excepto los de la escuela francesa; el uso frecuente de portamentos prominentes, a menudo lentos, por parte de los instrumentistas de cuerda y cantantes; el uso de cambios de tempo considerables para señalar cambios de humor o tensión, y el tomar tempos máximos rápidos; una diversidad de tempo rubato que incluía no sólo una flexibilidad de tempo detallada, sino también acentuación por el procedimiento de alargar y acortar notas

* Philip, Robert: “Implications for the future”, en *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance 1900-1950*, Cambridge University Press, 1992, capítulo 9, pp. 229-240.

* Profesor de Música en la Open University (Universidad a Distancia) en Gran Bretaña. Doctor en música por la Universidad de Cambridge. Trabajó en la radio británica, y ha publicado numerosos artículos y libros, por los que ha recibido varios premios.

separadas, y la dislocación de melodía y acompañamiento; y una tendencia, en motivos de notas largas y breves, a hacer más cortas las notas breves, y a marcar más los ritmos con puntillo. Los instrumentos también eran algo distintos de sus equivalentes modernos –cuerdas de tripa (todavía en uso después de la Primera Guerra Mundial, aunque cada vez menos), flautas de madera (muy utilizadas excepto por la escuela francesa), fagots franceses (salvo en Alemania y Austria), y el uso continuado de instrumentos de metal de calibre estrecho.

Llegando a los años treinta, había claras tendencias que se separaban de estas características del principio del siglo XX: el uso extendido de vibrato continuo en los instrumentos de cuerda, su importancia creciente entre los cantantes y su uso por muchos instrumentistas de madera, incluyendo un paso hacia un vibrato más lento que el temblor rápido que se oía a veces más a principio del siglo; la menor importancia, poco a poco, del portamento en las cuerdas y en la voz y su menor frecuencia; una tendencia hacia un control del tempo más estricto y velocidades máximas más reducidas; una claridad del detalle rítmico más enfática, una interpretación del valor de las notas más literal y el evitar de la irregularidad rítmica y dislocación; el empezar a usar metal en las cuerdas superiores de las instrumentos de cuerda, el aumento en el uso de la flauta metálica, del fagot alemán y de instrumentos de viento de metal de calibre más ancho.

Se pueden resumir todos estos elementos como una tendencia hacia mayor potencia, firmeza, claridad, control, literalidad, y regularidad de expresión, alejándose de la informalidad, poca precisión y falta de predictibilidad. Más difícil es sacar conclusiones claras de ello. El problema surge precisamente de lo completas que son las pruebas. Las grabaciones muestran en detalle cómo los estilos de interpretación evolucionaron desde los primeros años del siglo XX hasta hoy. Eso posibilita el comparar nuestros propios estilos con los de hace casi un siglo, comparación imposible en épocas anteriores. Los entusiastas de la interpretación “auténtica” podrán ver esto como una oportunidad de empezar a crear reconstrucciones de interpretaciones del principio del siglo XX. Pero el acceso a la verdad sobre el desarrollo del estilo nos enfrenta a algunos problemas fundamentales acerca de la naturaleza del estilo y del gusto modernos, acerca de las maneras en que se han desarrollado y acerca de la medida en que es deseable, o incluso posible, recrear las interpretaciones habituales de una época más antigua.

El principio del siglo XX es el primer período para el que material primario como fuente de la práctica interpretativa –la interpretación misma– ha sido conservado. Se encuentra en la transición entre dos mundos musicales, el mundo viejo en el que solamente se escuchaba a los intérpretes en vivo, y en el que cada interpretación ocurría sólo una vez, y el mundo moderno en el que una interpretación (que posiblemente no haya sido una interpretación completa) se puede escuchar simplemente poniendo una grabación. La interpretación grabada está al alcance de cualquier persona, incluido el músico que la tocó, y se puede repetir las veces que

se quiera. Las grabaciones de principios del siglo XX tienen ellas mismas un carácter de transición. Pertenecen al mundo nuevo en el sentido de que están disponibles y se pueden escuchar una y otra vez, pero las interpretaciones que conservan pertenecen la mayor parte al mundo viejo, remanente de un estilo que había evolucionado para una sola interpretación delante de un auditorio.

Los cambios en la práctica interpretativa a lo largo del siglo han sido influenciados en gran medida por este cambio de énfasis. Interpretaciones grabadas de la primera parte del siglo dan una impresión viva de ser proyectadas como hacia un público. Dan la impresión de ser “comunicadas”, de modo que la precisión y claridad de cada nota es menos importante que la forma y la progresión de la música como un todo. La intención con ellas es de transmitir lo que *ocurre* en la música, de caracterizarlo. La reproducción exacta del texto musical solamente es un medio para este fin.

A finales del siglo XX este equilibrio ha cambiado considerablemente. La interpretación exacta y clara del texto musical se ha convertido en la primera prioridad, y se da por entendido que la caracterización de la música y su progresión se las arreglan solas. Naturalmente es una generalización burda. Los intérpretes más admirados de finales del siglo XX transmiten la progresión de la música de manera muy vívida, y hay interpretaciones aburridas y pedantes entre las grabaciones tempranas. Pero el cambio de énfasis general ha ido, sin embargo, de la caracterización de acontecimientos musicales hacia la reproducción de un texto. Vale especialmente para el estudio de grabación, que ha tenido una influencia tan grande, buena y mala, en la interpretación. Ahora los músicos están acostumbrados de manera general a tocar sin público, y el ambiente en un estudio de grabación no es como el de una sala de conciertos. Los músicos saben que pueden repetir movimientos y secciones, y que una interpretación final puede consistir de las mejores partes de diferentes tomas. La prioridad indiscutible es obtener que cada sección salga *bien* por lo menos una vez. Uno de los comentarios más usuales de un productor de grabación al final de una sesión es: “Creo que lo tenemos todo en algún lugar.” No hace falta una interpretación seguida en absoluto.

Antes de la 2ª guerra mundial y hasta el momento mismo en los años 50 en que se comercializó la cinta que se podía editar, grabar era un asunto muy distinto. Rachmaninoff expresaba así una opinión muy extendida de los estudios de grabación:

Me pongo muy nervioso cuando estoy grabando discos y todos los a quienes he preguntado dicen que se ponen nerviosos también. Cuando se hacen los discos de prueba, sé que puedo escucharlos cuando me los ponen, y todo va bien. Pero cuando todo está preparado para la grabación final y me doy cuenta de que esto quedará para siempre, empiezo a estar nervioso y las manos se me ponen tensas¹.

¹ Swan, A. J. y K., “Rachmaninoff: Personal Reminiscences”, en *MQ (Musical Quarterly)* 30, 1944, p. 11.

Los músicos sabían que tenían que tocar lo mejor que podían, y que cualquier equivocación quedaría para siempre a no ser que se repitiera un lado. En efecto, se repetían caras de un disco, muchas a veces, pero resulta sorprendente para un músico moderno averiguar cuántos discos de 78 revoluciones por minuto consisten de primeras o segundas tomas. Por ejemplo, de las nueve caras de la grabación de Rachmaninoff de su tercer concierto, siete son primeras tomas. Es verdad que la división de un movimiento largo en varias caras de discos hacía imposible tocar el movimiento todo seguido; pero el ambiente de grabación en la época de antes de la cinta era mucho más cercano al ambiente de una interpretación en vivo que las sesiones de grabación de hoy en día, de muchas otras maneras.

Los cambios en la manera de grabar y en los estudios de grabación han tenido, a su vez, repercusiones en las salas de concierto. Si las grabaciones de antes de la guerra se asemejan sorprendentemente a interpretaciones en vivo, muchos conciertos en directo de finales del siglo XX se parecen sorprendentemente a grabaciones. Claridad y control detallados han venido a constituir la prioridad en la interpretación moderna, en la sala de conciertos como en el estudio de grabación. Sin duda, esto es así en parte porque los músicos se han acostumbrado a tocar así, pero también es porque el público ha llegado a esperarlo, a su vez acostumbrado por las grabaciones. La claridad y la exactitud son requisitos en las grabaciones modernas porque cualquier inexactitud será repetida cada vez que se ponga el disco. Esto ha llevado a un nivel que es, en sentido limitado, increíblemente alto. El precio es que muchas interpretaciones modernas colocan la exactitud y la claridad encima de todas las otras consideraciones.

El ensayo es un elemento importante en este desarrollo. Para criterios modernos muchas interpretaciones de principios del siglo XX pecaban de una falta seria de ensayos, especialmente conciertos orquestales. Cuando Barbirolli entró a formar parte como violoncellista de la Queen's Hall Orchestra en 1916, la orquesta tocó toda la temporada de conciertos "Promenade", seis tardes a la semana durante seis semanas, con tres ensayos para cada semana de conciertos. En el recuerdo de Barbirolli, "Teníamos que leer a primera vista la mitad del material cuando llegaba el momento. Pero el bueno de Henry J. era un maestro manteniéndonos en la vía correcta"². Cuando Mahler debutó con la Ópera de Viena en 1897, no había ensayos de orquesta para óperas que ya estaban en el repertorio. Dirigió el *Anillo* de Wagner en estas condiciones³. Puccini cuenta historias de horror similares respecto a los teatros de ópera italianos⁴.

² Reid, Charles, *John Barbirolli: a biography*, Hamilton, Londres, 1971, p. 24.

³ Bauer-Lechner, N., *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Viena, 1923, traducción al inglés Faber Music, Londres, 1980, p. 99.

⁴ *Corriere della Sera*, 27 de diciembre de 1922, citado en Marek, G.R., *Toscanini*, Vision Press, Londres, 1976, p. 129.

Había excepciones a esta falta de ensayos, como estrenos importantes, pero los ensayos orquestales múltiples regulares eran la excepción más que la regla. Lamoureux en París, Mahler en Viena, Nikisch en Leipzig, Mengelberg en Amsterdam y Toscanini en Milán se encontraban entre los directores que fueron los primeros en estimular el hábito de ensayos regulares alrededor del cambio de siglo, pero la costumbre no se generalizó hasta los años 30.

Pero a pesar de las quejas de Mahler, Puccini y otros, no por ello se puede sacar la conclusión de que las orquestas de principios del siglo XX eran generalmente consideradas en su época como de bajo nivel, con su déficit de ensayos. Alrededor del cambio de siglo muchos escritores evocan una aceptación de poco tiempo de ensayo y la necesidad para músicos de pensar con rapidez. El concertino de la orquesta del Covent Garden en los años 1890 aconseja a los violinistas:

Los ensayos son muy duros, especialmente los de las óperas de toda la vida que yo y otros nos sabemos de memoria. Sin embargo, son necesarios como consecuencia de la llegada, periódicamente, de nuevos directores, solistas o nuevos miembros de la orquesta⁵.

La implicación de ello era que una orquesta con miembros regulares, con un director y solistas conocidos no necesitaría ensayar óperas que ya formaran parte del repertorio en absoluto. Tetrzzini (1923) defiende un punto de vista similar en cuanto a los ensayos cuando da consejos a cantantes que aspiran a dedicarse a la ópera:

Los ensayos son un mal necesario y el artista sensato tirará el mayor partido de ellos. Sin duda son muy aburridos y duros, pero son del todo inevitables salvo que diera el caso de que hayas llegado a un grado de eminencia tal que ello te exime de asistir a ellos. Incluso en ese caso no conviene siempre evitarlos si quieres obtener los mejores resultados⁶.

Escritos así revelan un mundo musical muy distinto de el de finales del siglo XX, y la diferencia reside tanto en las expectativas como en los resultados prácticos. Decir que las interpretaciones orquestales del cambio de siglo adolecían generalmente de falta de ensayos, y por ello tenían un nivel bajo, significa juzgarlos desde un punto de vista de finales del siglo XX. Claro que Mahler y otros lucharon por cambiar las cosas, pero luchaban contra la práctica de interpretación general de su tiempo a la que la mayoría de músicos y estudiantes estaba acostumbrada. En cualquier caso, es imposible hacer una distinción clara entre competencia y estilo. Un ritmo que ahora no suena claro, o chapucero, sería juzgado como incompetente o falto de ensayo por un oyente moderno, pero no lo hubiera parecido necesariamente así a un públi-

⁵ Carrodus, J.T., *How to Study the Violin*, D. R. Duncan, Londres, 1895, p. 41.

⁶ Tetrzzini, L., *How to Sing*, C. Arthur Pearson, Londres, 1923, p. 115.

co de principios del siglo XX. Y el estilo rítmico superficial de principios del siglo XX se encuentra no sólo en orquestas que no han ensayado lo suficiente sino también en los conjuntos de cámara que han llegado al más alto nivel de ensayo. Adolfo Betti, el primer violín del Flonzaley Quartet, escribe lo siguiente (1923): “hacen falta generalmente de treinta a treinta y cinco [ensayos] para dominar un cuarteto moderno importante (nuestro grupo, el Cuarteto Flonzaley, necesitó cincuenta y cinco para tocar el opus 7 de Schoenberg)”⁷. Y sin embargo, el Flonzaley suena ahora tan anticuado en su tratamiento de los detalles rítmicos como las orquestas con demasiado pocos ensayos de los años 1920.

Sin embargo, no se produjeron alabanzas con unanimidad de los nuevos niveles alcanzados allá por los años 1930. El corresponsal del *Musical Times* en Viena en 1930 prefería la Orquesta Filarmónica de Viena a la Orquesta de Nueva York que vino de gira con Toscanini: “La consigna de Toscanini es subordinación incondicional de sus hombres: a la gente en Viena se les da la libertad de “cantar” todo lo que quieren, de coordinarse en vez de subordinarse a su director”⁸. Sería también un error suponer que siempre hay una relación sencilla entre la cantidad de ensayos y el nivel de una interpretación. Cuando Toscanini dirigió la Filarmónica de Viena por primera vez en 1933, se declaró satisfecho después del segundo ensayo y suspendió los tres restantes. Lo que consiguió resultados fue la intensidad y concentración de su manera de dirigir, más que mero tiempo⁹. Contrastando con ello, la orquesta de Casals en Barcelona a principio de la década de 1920 ensayó unas veinte horas para cada concierto¹⁰. Y sin embargo hay grabaciones que muestran que, por lo menos alrededor de 1930, los baremos de claridad rítmica y afinación eran, desde un punto de vista de finales del siglo XX, muy bajos.

Muchos de los cambios en la práctica interpretativa a lo largo del siglo pueden ser vistos en el contexto de la exigencia creciente de precisión y claridad. Incluso los desarrollos en los instrumentos, que han sido tratados poco en este libro, están relacionados en alguna medida a este cambio. Las trompas de calibre ancho alemanas y americanas, por ejemplo, son mucho más fáciles de tocar que las antiguas trompas francesas de calibre estrecho. Introducidas primero a finales del siglo XIX, toparon con resistencias, especialmente en Francia, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, alegando como motivo que su sonido era inferior al sonido de las trompas francesas. La causa de su aceptación general final fue la necesidad de exactitud y fiabilidad a finales del siglo XX. Razones semejantes se aplican, con algunos matices, al rechazo general del fagot francés, incluso en Francia en los últimos años. La costumbre

⁷ Betti, A., “Of Quartet-Playing”, en *M&L (Music & Letters)* 4, 1923, p. 2.

⁸ *MT (Musical Times)* 71, 1930, p. 750.

⁹ Entrevista a Hugo Burghauser, presidente de la Filarmónica de Viena, en Haggin, B.H., *The Toscanini Musicians Knew*, Horizon Press, 2ª ed., Nueva York, 1980, p. 154.

¹⁰ Boulton, A. C., “Casals as Conductor” en *M&L* 4, 1923, pp. 149-152.

de emplear cuerdas metálicas, que eran de uso extendido ya hacia 1930, tiene que ver sin duda con fiabilidad y potencia, poco con calidad del sonido.

Naturalmente la exigencia de fiabilidad surgía no sólo de las presiones de los estudios de grabación, sino también del carácter de la música nueva que los músicos estaban empezando a tocar en esta época. La dificultad extrema de mucha música nueva, de Strauss y Schoenberg en adelante, llevaba a emplear instrumentos más fiables y más fáciles de tocar. Los recursos expresivos convencionales empezaban a ser irrelevantes en música que rompía radicalmente con las estructuras y la expresión convencionales decimonónicas. El colapso de tensiones armónicas y melódicas tradicionales estimuló que se desdibujaran matices expresivos tradicionales. La reproducción exacta del texto se hizo de primera importancia.

Los requerimientos de claridad y exactitud también han influenciado costumbres interpretativas detalladas. La interpretación literal del valor de las notas es el ejemplo más obvio. Incluso aunque todavía se permita alguna medida de flexibilidad, muchas interpretaciones en grabaciones antiguas parecen ahora descuidadas y superficiales a este respecto. La dislocación de melodía respecto al acompañamiento en tempo rubato tiene un efecto similar en un oyente moderno. Molesta nuestra expectación de regularidad en el progreso rítmico de una melodía y de la sincronía entre la voz alta y el bajo. En el modo de interpretar moderno, sólo se permite que perturbe el establecimiento nítido del ritmo la más sutil dislocación (excepto tocando jazz, que se ha convertido en el último refugio del rubato melódico a la antigua).

Estos cambios en el estilo rítmico están relacionados con los cambios en la manera de tratar el tempo. Todo estudiante de música moderno conoce el principio por el que se debe elegir un tempo de manera que las notas con el valor más breve puedan ser tocadas con exactitud y claridad. Los tempos máximos rapidísimos de muchas grabaciones de antes de la guerra eran factibles porque el grado moderno de claridad y precisión no formaba parte de la práctica interpretativa general de la época. Los tempos máximos en gran medida más lentos de las interpretaciones modernas son el resultado inevitable del énfasis en la claridad rítmica. A muy pocos directores modernos se les ocurriría dirigir la más rápida de las Variaciones Enigma tan rápido como lo hacía el mismo Elgar; y si lo hicieran, sería con una orquesta virtuosa capaz de tocarlas con una excepcional precisión como una suerte de hazaña atlética. El garbo de los tiempos de Elgar ya no es prioridad. La flexibilidad de los tempos de antes de la guerra también va en contra de las nociones de control y orden modernas. De nuevo, todo estudiante de música moderno está acostumbrado a que le digan que no corra en los pasajes fuertes; correr es considerado como falta de control. Pero acelerar los pasajes excitantes era uno de los hábitos más característicos de la práctica interpretativa del período de antes de la guerra. Transmitir la forma del movimiento, y caracterizar sus contrastes eran más importantes que “controlar”.

De manera menos obvia, el uso anticuado del portamento choca con las ideas modernas sobre claridad rítmica y precisión. El arrastrar las notas en muchas interpretaciones de los años 1920 y antes da la impresión de que el artista coloca los portamentos de modo un poco improvisado, a veces aleatorio, de tal manera como para crear subrayados rítmicos impredecibles. Tal y como la dislocación por el rubato, el portamento tiene un efecto vertical así como horizontal. Una interpretación de un cuarteto de cuerdas en los años 1920 incluiría portamentos frecuentes en cada una de las partes, lo cual puede producir hilos contrapuntísticos incluso en una sucesión de acordes aparentemente sencillos. Esto produce un efecto curiosamente tridimensional. La manera de interpretar moderna exige que de usar un portamento, uno tendría que colocarlo de forma que subraye un movimiento especialmente enfático en la línea melódica. La manera más indiscriminada de colocar portamentos es, en comparación, desordenada e imprecisa rítmicamente.

Incluso el vibrato tiene alguna relación con ideas de control. El uso anticuado de vibrato como ornamento, o como mucho como una manera de intensificar un punto culminante es, igual que el portamento, un medio para enfatizar. El vibrato moderno tiene un color continuo, que produce uniformidad.

Las interpretaciones de los principios del siglo XX son, por ello, volátiles, llenas de energía, flexibles, proyectadas con fuerza en grandes líneas pero informales en los detalles rítmicamente hablando. Las grabaciones modernas son, en comparación, exactas, ordenadas, sobrias, deliberadas e iguales en énfasis. Cuando describimos interpretaciones de principios del siglo XX de esta manera, estamos describiendo las interpretaciones de, entre otros, Elgar, Vaughan Williams, Rachmaninoff, Richard Strauss, Bartók, Stravinsky y Poulenc. Partiendo del hecho de que hay una relación clara entre la práctica interpretativa en grabaciones tempranas y las descripciones de finales del siglo XIX, podemos estar seguros también de que las grabaciones tempranas nos acercan bastante a la práctica de Mahler, Brahms, Debussy, Wagner y Tchaikovsky. Es seguro que los músicos de la última parte del siglo XX pregunten qué se podría hacer con esta información, dado su interés en reconstruir la práctica interpretativa del pasado.

Las grabaciones y documentos de principios del siglo XX demuestran que cualquier reconstrucción literal del pasado es imposible. No es como si los músicos tuvieran simplemente “reglas” que aplicaban, y que nosotros podíamos decidir aplicar también. Para usar portamento como lo hacían instrumentistas de cuerda a principios del siglo XX, un intérprete moderno podría sentir la tentación de observar simplemente dónde se practicaban los deslizamientos en las grabaciones de Elgar y anotarlos en las partituras. Pero significaría usar portamento en un modo moderno, aunque en mayor medida. Tocar con deslizamientos como un instrumentista de cuerda del tiempo de Elgar, uno tendría que abandonar la idea moderna de que tocar “lim-

pio” es tocar con gusto, y aprender de nuevo la costumbre de dejar sonar los deslizamientos en la mayoría de los cambios de posición.

El estilo rítmico presenta dificultades aún mayores. Intentar deshacerse de las ideas modernas de claridad y precisión que uno ha aprendido implicaría definir de nuevo el límite entre competencia y estilo. En líneas generales, los músicos modernos que intentan reconstruir estilos del pasado observan mucho las ideas modernas de claridad y control, a pesar de lo mucho que pueden llegar a aplicar ciertas reglas rítmicas de determinadas épocas. Un intérprete de hoy en día tendría mucha dificultad en aprender a tocar las notas breves con el enfoque suelto y flexible que les había sido inculcado a los intérpretes de principios del siglo XX, y lo mismo valdría para el rubato anticuado con su dislocación de melodía y acompañamiento.

Incluso el vibrato, que por lo menos es un tema de debate actual, no es un asunto sencillo. Nos hemos acostumbrado a la contención en el uso del vibrato por parte de los músicos en el área de la música antigua, pero hay pocos intérpretes que van más allá de lo que suena “de buen gusto” en el fraseo y el vibrato a oídos modernos. Claro que incluso el gusto moderno no permanece estático, pero el hecho es que muchas interpretaciones en instrumentos de viento de madera de principios del siglo XX, especialmente las británicas, suenan sosas y no-musicales para oídos modernos por la falta de vibrato y de matices dinámicos. Igualmente, las interpretaciones en instrumentos de cuerda de la misma época pueden parecer lisas e inexpressivas. El gusto moderno no sería capaz de sobrellevar un estilo así.

Si un intento de reconstruir la práctica interpretativa de principios del siglo XX está abocado al fracaso, cabe imaginarse cuánto peor sería la situación si no hubiera grabaciones de la época y tuviéramos que confiar en fuentes escritas, como es el caso para épocas más tempranas. Es verdad que encontraríamos claves sobre varias áreas de práctica interpretativa. Sabríamos que el vibrato era un tema controvertido a principio de siglo, y que el portamento conocía un uso extendido entre cantantes e instrumentistas de cuerda. Sabríamos que muchos autores estaban a favor de la flexibilidad en el tempo, y que tempo rubato de alguna clase era empleado frecuentemente por los pianistas, aunque también encontraríamos que algunos autores empleaban el término para indicar fluctuaciones en el tempo detalladas, y otros lo usaban para indicar un ajuste rítmico de la línea melódica. También podríamos encontrar claves acerca del alargamiento del puntillo en ritmos con puntillo en la notación de la época, aunque buscaríamos en vano algo que revelara el estilo rítmico general de la época. En realidad todas estas prácticas, incluso la más ampliamente descrita, no nos dejaría hacer otra cosa que adivinar cómo se aplicaban en realidad a la hora de interpretar, y seguro que nos equivocariáramos.

No seríamos capaces, por poner sólo unos ejemplos obvios, de averiguar el grado de flexibilidad en los tempos de Elgar, la importancia del portamento de Joachim, la ligereza de ritmo en la interpretación al piano de Bartók, el sonido a caña de los fagots franceses y clari-

netes en las grabaciones de Stravinsky hechas en París, o la naturaleza del rubato de Rachmaninoff. Nuestra única parcela de conocimiento seguro sería la naturaleza física de los instrumentos mismos: violines con cuerdas de tripa, trompas de calibre fino, fagots franceses, flautas de madera, y así sucesivamente. Pero una cosa que nos enseñan las grabaciones de principios del siglo XX es que los cambios en la calidad del sonido a lo largo del siglo tienen muy poca importancia comparados con otros cambios en la práctica interpretativa.

Incluso cuando sabemos todo lo que sabemos acerca de las interpretaciones de Elgar, Bartók, Rachmaninoff y Stravinsky, existe el peligro de considerar sus grabaciones como “auténticas” de manera demasiado simplista. Por ejemplo, la relación de los compositores con el estilo cambiante de tocar los instrumentos de cuerda es complicada. Elgar escribió su concierto de violín para Kreisler, lo grabó con Marie Hall y Yehudi Menuhin, y lo tocó a menudo con Albert Sammons. Kreisler, Menuhin y Sammons pertenecían a la escuela violinística moderna, con vibrato continuo y portamento selectivo, pero Hall era de la vieja escuela, con mucho portamento prominente y vibrato restringido. A Elgar le pareció bien cada uno a su vez. Delius dedicó su segunda sonata para violín a Sammons, pero la primera a Arthur Catterall, un músico mucho más anticuado. Flesch describió a Arnold Rosé, que estrenó algunas de las obras de música de cámara de Schoenberg en los primeros años del siglo XX, como típico de los años 1870, “sin ninguna concesión a las tendencias modernas en nuestro arte”¹¹. Schoenberg escribió un artículo alrededor de 1940 donde deploraba el sonido parecido al “balar de las cabras” del vibrato continuo moderno¹². Y sin embargo el violinista con el que trabajó más estrechamente en el período entre las dos guerras, Rudolf Kolisch, de quien Schoenberg dijo que era el primer violín del “cuarteto de cuerda mejor del mundo”, tocaba con un vibrato prominente y continuo al modo moderno. De los violinistas de Stravinsky, Dushkin era un músico mucho más a la antigua usanza que Szigeti. Hindemith (él mismo un violista a la manera moderna) tocaba con los violinistas Amar y Goldberg, que igualmente contrastaban en estilo.

El problema no se circunscribe a la manera de tocar los instrumentos de cuerda. Elgar describía la London Symphony Orchestra a principios del siglo como “una orquesta buenísima”, y opinaba que la nueva orquesta sinfónica de la BBC, treinta años después, era “maravillosa”. Sin embargo, ambas orquestas eran muy distintas, en la manera de tocar las cuerdas, los vientos, el estilo rítmico, y el nivel de ensayo. Aparentemente, Elgar se pasó la vida aceptando a oboístas que tocaban con poco vibrato o ninguno, y sin embargo escribió en 1933, cuando grabó con la Orquesta Filarmónica de Londres: “Los pasajes de oboe de Leon [Goosens] en

¹¹ Flesch, Carl: *Memoirs*, Rockliff, Londres, 1957, pp. 50-51.

¹² Schoenberg, A.: *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, Faber, Londres, 1975, 2ª edición revisada 1985, pp. 345-347.

Froissart son divinos —¡qué artista!”¹³. En su *Autobiografía* de 1936, Stravinsky alaba particularmente a los solistas instrumentales de París con los que trabajó en conciertos y grabaciones, incluido el flautista Marcel Moyse¹⁴. Dos años después, grabó *Jeu de cartes* con la Orquesta Filarmónica de Berlín, a la que describió como “magnífica”¹⁵. Los vientos-madera de París y Berlín tocaban en estilos totalmente diferentes en los años 1930. Es imposible que un compositor tan exigente como Stravinsky no notara las diferencias en estilo entre los músicos con los que trabajaba. Pero ningún compositor, ni siquiera Stravinsky, tiene una idea fija de la manera “correcta” en la que hay que interpretar su música. Las grabaciones demuestran, de modo más concluyente que pruebas indirectas, que las opiniones de los compositores evolucionan a la par que la práctica interpretativa.

Los que se dedican a estudiar la práctica interpretativa de épocas anteriores seguramente pueden aprender algo de todo esto. Intérpretes que usan instrumentos de época han hablado a veces de su labor como si fueran a quitar todo el barniz de un cuadro antiguo para descubrir los colores originales. Pero la época más temprana a la que esta analogía podría aplicarse es el principio del siglo XX, porque es la época más temprana de la que quedan todavía los “cuadros” (es decir, las obras como se interpretaron originalmente). Para épocas anteriores no quedan cuadros así, solamente una serie inadecuada de instrucciones que describen cómo tiene que ser el aspecto del cuadro, escritas por personas que no tenían conocimiento profético del gusto de finales del siglo XX, y expresadas en términos sólo comprensibles para contemporáneos.

Una de las razones por la que la reconstrucción de estilos antiguos de tocar es tan difícil es precisamente el hecho de que partimos del punto de vista del gusto y los hábitos imperantes a finales del siglo XX, y los usamos como base para la comparación. Y uno de los aspectos más válidos de las grabaciones tempranas es que descubren en qué exactamente consisten el gusto y los hábitos modernos y cómo han evolucionado. Las grabaciones nos revelan que los intérpretes modernos usan más vibrato y menos portamento de lo que era usual en épocas anteriores del siglo, que se preocupan más por la claridad de los detalles y la exactitud en dar el valor de las notas, que cambian el tempo menos frecuentemente y en menor grado, y que sus tempos máximos son generalmente más lentos.

Lo que llama más la atención de estos cambios fundamentales en la práctica de interpretación general es que hayan ocurrido tan recientemente. Partiendo de este hecho, tenemos que ser muy prudentes al usarlos como base para la investigación de estilos interpretativos más

¹³ Moore, J. N., *Elgar on Record*, Oxford University Press, London, 1974, p. 194.

¹⁴ Stravinsky, I: *An Autobiography*, Simon and Schuster, Nueva York, 1936, re-impresión de 1962, p. 157.

¹⁵ Stravinsky, I: *Stravinsky: Selected Correspondence*, ed. R. Craft, Faber, Londres, vol. III, p. 258.

antiguos. Como ilustración es instructivo leer los documentos de, por ejemplo, los principios del siglo XIX, con los ojos de principios del siglo XX en vez de nuestro propio tiempo. Veamos, por ejemplo, las siguientes tres citas:

El pulso no debería de ser una restricción tiránica ni el percutir de un martillo pilón. Al contrario, debería de representar para la música lo que el pulso sanguíneo para la vida del hombre.

(Weber, 1824)¹⁶

La *ondulación*, cuando es introducida con discreción, da al sonido de un instrumento un gran parecido a la voz cuando esta es colorida fuertemente por la emoción. Este modo de expresión es muy poderoso, pero si se emplea con demasiada frecuencia perdería pronto su potencial emotivo...

(Baillot, 1834)¹⁷

El *deslizamiento* consiste del mismo modo de ascender o descender a una nota más alta o más baja con la voz como el que se produce cuando un dedo se desliza hacia un lugar más alto o más bajo en la cuerda de un violín ... Se introduce para matizar el efecto de dos notas, ya sean vecinas o distantes, y siempre expresa ternura.

(Molineux, 1831)¹⁸

Naturalmente, el investigador de finales del siglo XX es consciente del peligro de generalizar partiendo de una sola fuente. Estas tres citas provienen respectivamente de Alemania, Francia e Inglaterra, y ningún musicólogo moderno de cierta reputación cometería el error de pensar sin más pruebas que cualquiera de ellas representaba opiniones de fuera del círculo inmediato del autor. Pero se reconocen menos los peligros de nuestro propio prejuicio. El lector moderno puede muy bien preferir pensar que Weber pensaba en sólo cambios de tempo sutiles, que quizá Baillot usaba un ligero vibrato casi todo el tiempo y que los “deslizamientos” de Molineux eran probablemente discretos. Pero tales preferencias están basadas en el gusto moderno únicamente. Un lector de principios del siglo XX supondría cosas muy distintas: que los cambios de tempo de Weber eran substanciales y que Baillot tocaba casi siempre sin ningún vibrato, y que los cantantes e instrumentistas de cuerda en la Inglaterra de Molineux usaban el portamento tan alegremente como lo hacían a principios del siglo XX. No hay razón para pensar que nuestro gusto es mejor guía en estos asuntos que el gusto imperante a princi-

¹⁶ Weber, C. M.: *Carl Maria von Weber, Sämtliche Schriften*, ed. G. Kaiser, Schuster & Loeffler, Berlin, 1908, citado en Morgenstern, S. (ed.), *Composers on Music*, Faber and Faber, Londres, 1958, pp. 100-101.

¹⁷ Stowell, R.: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, p. 208.

¹⁸ Molineux, J.: *The Singer's Systematic Guide to the Science of Music*, Londres, 1831, pp. 21-22.

pios del siglo XX. Al contrario, puesto que sabemos por los indicios que dan las grabaciones que muchos aspectos del gusto moderno no se han desarrollado hasta recientemente, podemos estar seguros de que nuestro gusto es una guía muy poco fiable en la interpretación de documentos del siglo XIX.

Es posible ir más lejos y decir que, puesto que los cambios en la práctica interpretativa durante el siglo XX han sido condicionados y acelerados en buena medida por influencia de las grabaciones, que no existían en épocas anteriores, el estilo de principios del siglo XX representa el final de una larga tradición de práctica interpretativa que, aunque seguro que cambió a lo largo de los años, probablemente cambió mucho más despacio que más tarde en el siglo XX. En este caso se podría decir que examinar grabaciones tempranas es bastante parecido a mandar un telescopio fuera de la atmósfera de la tierra; es posible ver el pasado con mayor claridad por la ausencia de interferencias locales. Podría resultar excéntrico para un lector moderno sugerir que las interpretaciones en grabaciones tempranas representan una clase de pureza pre-industrial no polucionada. Pero es mucho más plausible que la idea de que lo que suena de buen gusto ahora probablemente lo haría en épocas anteriores, lo cual es una suposición que está detrás de muchas reconstrucciones modernas de prácticas interpretativas antiguas y de mucha literatura sobre el tema. Por esta razón, las interpretaciones originales ignoran muchos indicios que van en contra del gusto moderno. Las pruebas combinadas de grabaciones tempranas y documentos del siglo XIX sugieren dos ejemplos especialmente embarazosos: portamento y rubato. Es muy verosímil que los instrumentistas de cuerda y cantantes a lo largo del siglo XIX usaban el portamento de un modo que era cercano, hasta rayar en lo inconfortable, al de principios del siglo XX. Es prácticamente seguro que músicos de toda clase, remontándose a Mozart y antes, usaban una clase de rubato en el que la melodía se independiza en el aspecto rítmico de su acompañamiento. Pero los intérpretes en instrumentos de época han ignorado hasta ahora el portamento y el rubatos anticuados, y hará falta mucho valor para atreverse a enfrentarse al gusto moderno, tomándolos en serio.

A veces, a los escritores les seduce el gusto moderno a interpretar las pruebas documentales en el sentido de lo que esperan. Por ejemplo Eigeldinger, en su libro sobre Chopin, cita a Saint-Saëns hablando de la dificultad de tocar tempo rubato a la vez que mantener el ritmo en el acompañamiento:

Esta manera de tocar es muy difícil y exige independencia total de las dos manos; y los que carecen de esta habilidad engañan a sí mismos y a otros tocando la melodía en tempo y dislocando el acompañamiento de manera que llega más tarde que el pulso; o si no –lo peor de todo– se dan por satisfechos tocando simplemente una mano después de la otra.

Eigeldinger aprovecha esto como oportunidad de sembrar el descrédito en la clase de dislocación que se oía en grabaciones tempranas, condenando específicamente a Leschetizky, Pugno, Pachmann, Friedman, Paderewski y Rosenthal¹⁹. La posibilidad de que algo tan anticuado como la dislocación en los principios del siglo XX pudiera ser *realmente* anticuada y representar el final de una tradición del siglo XIX es impensable. De manera similar, a Donington le resulta imposible de aceptar que los violinistas del siglo XIX pudieran alguna vez haber tocado sin un vibrato continuo, a pesar de las fuertes implicaciones de sus escritos y las pruebas de sus grabaciones tempranas. Como dice Clive Brown con razón, Donington está “claramente equivocado” en este asunto²⁰.

Las grabaciones tempranas sacan el anacronismo en esta clase de juicio claramente a la luz, y abren así el camino a un entendimiento más claro de la práctica interpretativa más antigua. Pero también hacen ver qué complejos son de verdad los cambios en la práctica, y cuánto no se dice en las descripciones escritas de interpretaciones. El resultado es bastante inquietante. Por una parte, las grabaciones revelan que el gusto moderno es de reciente desarrollo, y por eso no es de fiar como base para evaluar documentos más antiguos. Por otra parte, también revelan que cualquier intento de reconstruir el pasado con exactitud, incluso el pasado reciente, es imposiblemente complicado, y que aún si fuéramos a conseguirlo, el resultado no sería más que una cosa artificial.

El camino de salida de este dilema pasa seguramente por una mejor comprensión de esa palabra devaluada por demasiado uso: “auténtico”. Las interpretaciones de Elgar en disco son auténticas, no sólo en el sentido limitado de que reproducen lo que hizo. Son auténticas también en un sentido más profundo: muestran cómo trabajaba un compositor con músicos cuyos estilo y hábitos, capacidades y limitaciones, formaban parte integral de su propio mundo musical. Son auténticas porque son, simplemente, verdaderas.

El problema para cualquier persona que aspire a interpretar de manera “auténtica” a Elgar, o Bartók, o Rachmaninoff, es que la cosa verdadera ya no se puede conseguir. El tiempo, el gusto, los hábitos y todos los aspectos de la práctica interpretativa han evolucionado. Y la autenticidad no consiste en reconstruir un estilo muerto, que tenga cien años o trescientos. La creencia de que podemos hacerlo es ilusoria, como lo demuestran las grabaciones de manera vívida. La única autenticidad que podamos conseguir consiste en crear interpretaciones que funcionan *ahora*, no interpretaciones que supuestamente funcionaban para el compositor. No

¹⁹ Eigeldinger, J. J.: *Chopin: Pianist and Teacher as seen by his Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 49.

²⁰ Ver Brown, C.: “Bowing Styles, Vibrato and Portamento in the Nineteenth-Century Violin Playing” en *Journal of the Royal Musical Association* 113, 1988, p. 117.

quiere decir que deberíamos tirar por la borda todas las grabaciones viejas y los documentos aún más antiguos, y hacer lo que queramos con la música. La mayoría de las revelaciones importantes en la interpretación musical a lo largo de los últimos años han salido del estudio de la práctica de la interpretación en siglos anteriores, que ha afectado profundamente nuestras percepciones de la música de todas las épocas. El valor de tal trabajo no está en cuestión. En cambio, necesitamos constantemente recordarnos a nosotros mismos qué estamos haciendo. Una interpretación moderna del *Mesías* en instrumentos originales con un coro pequeño no es una interpretación de 1740 sino una interpretación de hoy. Por mucho cuidado que pongamos en elegir los instrumentos y en leer los documentos, en realidad tenemos muy poca idea de cómo hubiera sonado una interpretación de 1740. Juzgando por cómo las cosas han cambiado en los últimos cien años solamente, podría haber resultado casi incomprensible a nuestros oídos.

Por eso al final todo se reduce a una cuestión de gusto y juicio. El gusto moderno, que es un guía tan poco de fiar a la hora de interpretar documentos antiguos, es, sin embargo, el único gusto que tenemos. Eso vale tanto en los 1990 como en los 1890 y los 1790, y es un error pensar que pudiera ser de otra forma. Porque si hay una cosa que las grabaciones tempranas nos enseñan es que no existen músicos que puedan escapar del gusto y del juicio de su propia época.■

Traducción: Laurence Schröder