

LA PRÁCTICA DE LA INTERPRETACIÓN FRENTE AL ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN: ¿POR QUÉ DEBEN ESTUDIAR INTERPRETACIÓN LOS INTÉRPRETES?*

José A. Bowen*

El estudio tradicional de la práctica de la interpretación se ha concentrado en el estudio documental del repertorio temprano, enfatizando el estudio de los textos y las convenciones contemporáneas de la *interpretación* en detrimento del estudio de la estética o las convenciones y expectativas de la *escucha* de la época. El repertorio del siglo XIX ofrece las primeras grabaciones sonoras pero muchos estudiosos se muestran escépticos por la baja fidelidad de éstas. La interpretación del siglo XX está bien documentada y muchos investigadores han empezado a agregar grabaciones sonoras y cinematográficas a las listas documentales, siguiendo a su vez los cambios en el estilo general de interpretación y en ciertos repertorios y obras en particular, prácticas características de la musicología tradicional. Para ello, se estudia la relación de cada grabación con otras contemporáneas (relación horizontal) y la relación con las grabaciones anteriores y posteriores (relación vertical). El número creciente de obras facilitará el estudio de la práctica y el análisis de la interpretación que los intérpretes *deben* estudiar para ser conscientes de otros niveles de expresión que les permitan dominar los nuevos sonidos y los nuevos significados.

La mayoría conocemos el significado de la frase “práctica de la interpretación”: es la subdisciplina de la musicología que estudia la interpretación, específicamente cómo se practicaba la interpretación. Eso es, sin embargo, precisa-

* Bowen, José A: “Performance Practice versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance?”, en *Performance Practice Review*. 1996, pp. 16-35. Agradezco a Nicolás Cook y Daniel Leech-Wilkinson sus comentarios al borrador de este ensayo.

* José Antonio Bowen es decano de Meadows School of the Arts y profesor de música en Southern Methodist University en Dallas, Texas, EE UU.

mente de lo que se han ocupado estudios más recientes de una naturaleza bastante diferente (tendremos que servirnos de la etiqueta “análisis de la interpretación”, por el momento). ¿Cuál es la diferencia?

La diferencia más obvia es que la investigación sobre la práctica de la interpretación se ha concentrado en el repertorio temprano del que no existen grabaciones contemporáneas. Los documentos disponibles para reconstruir el sonido de las interpretaciones del XVIII y épocas anteriores se limitan a pedazos de papel y otros artefactos físicos (como los instrumentos).

Al estudiar el repertorio del siglo XIX unos pocos han estudiado las grabaciones como material documental de prueba¹, pero la mayoría de los estudiosos ha mostrado escepticismo hacia el valor de las grabaciones al tratar de determinar cómo sonaban las sopranos de Rossini².

No se muestran simplemente escépticos sobre la precisión de las primeras grabaciones hechas en condiciones menos que ideales, sino que los estudiosos también dudan de la posibilidad de hacer una reflexión sobre el pasado basada en estas trazas de baja fidelidad de interpretaciones en las postrimerías de la carrera artística. Si sólo tuviéramos a la Lotte Lenya de las grabaciones de posguerra, ¿cómo podríamos habernos imaginado que sonaría tan diferente en las grabaciones de Berlín de los años treinta? Si veinte años pueden representar tal diferencia en el sonido y estilo de la interpretación de una sola artista, es fútil extrapolar generaciones retroactivamente³. Dicho eso, las fuentes literarias (como las memorias, críticas y manuales de instrucción) son igualmente (aunque de otra manera) poco fiables, y sería insensato ignorar las grabaciones cuando pueden ser útiles para la investigación de la práctica de la interpretación durante el siglo XIX. El reciente interés en la interpretación, sin embargo, se ha visto estimulado por la importancia y utilidad de lo que *está* bien documentado en los archivos: la práctica de la interpretación del siglo XX.

¹ Un ejemplo excelente es “Wagner on Record: Re-evaluating Singing in the Early Years”, de David Breckbill, en *Wagner in Performance*, ed. Barry Millington y Stewart Spencer (New Haven: Yale University Press, 1992), 153-67.

² Los intérpretes también se han mostrado escépticos. Mientras que la investigación sobre los tratados del XVIII continúa influyendo en la manera en que incluso las orquestas más convencionales tocan a Bach y Haydn, la reedición de las interpretaciones de Elgar de su propia música apenas ha producido una reevaluación significativa de las prácticas interpretativas de esas obras. De manera similar, la reedición de las grabaciones de piano de Grieg no ha sido aceptada como prueba de que es necesario volver a restaurar las prácticas interpretativas de Grieg (“ninguna de las grabaciones modernas se toma ni el 10% de la libertad de Grieg con el tiempo y las duraciones de las notas”, Will Crutchfield “Yes, Grieg Did Make Records”. *New York Times*, 31 ene., 1993).

³ Más sobre este punto en “What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree that the Word Loses Most of its Intended Meaning”, de Daniel Leech-Wilkinson, *Early Music*, 12 (1984), 13-15.

Ahora que disponemos de cien años de sonido grabado, muchos musicólogos y teóricos han empezado a agregar grabaciones sonoras y cinematográficas a la lista de documentos disponibles para el estudio. Parte de esta investigación es, por supuesto, investigación sobre la práctica de la interpretación usando simplemente nuevas fuentes. Numerosos libros y artículos sencillamente usan grabaciones como parte de los testimonios para la comprensión de las prácticas interpretativas en este siglo⁴. Un grupo diferente de musicólogos ha empezado a estudiar las grabaciones para ver qué descubren en referencia a las obras musicales, en lugar de a la interpretación; un objetivo completamente diferente. Parte de *esta* investigación es sólo musicología tradicional usando nuevas fuentes. Las grabaciones de Bartók y Debussy, por ejemplo, se están usando, (junto con los documentos escritos) en la preparación de las nuevas ediciones completas, al igual que se usaron los manuscritos en las ediciones anteriores⁵. No es sorprendente que un gran número de estos estudios investigue sólo la interpretación del compositor⁶. La implicación aquí está clara: la interpretación del compositor es, de algún modo, privilegiada, y esta interpretación expande la información que poseemos *sobre la obra* de tal manera que le resultaría imposible a otra interpretación menos solvente. Las grabaciones de interpretaciones por los propios compositores se convierten en testimonios interpretativos de la misma manera que las indicaciones de metrónomo, o las anotaciones u otras indicaciones en la partitura. La ironía aquí reside en que así como las múltiples indicaciones de Beethoven sobre el tiempo de metrónomo no ayudan nada a determinar con autoridad un tiempo estándar para sus obras, las múltiples y variadas versiones de sus propias obras grabadas por Stravinsky son igualmente poco útiles para establecer un único estándar para su interpretación. Ciertamente, otorgamos un valor excesivo a las interpretaciones y tiempos de metrónomo únicos designados por los compositores.

Mientras que el análisis de la interpretación también usa las grabaciones de las interpretaciones como fuente documental, se trata de un estudio más amplio de lo que he descrito

⁴ Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Judy Lochhead, "Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage", *Performance Practice Review* 7 (1994), 233-41; Paul Banks, "Aspects of Mahler's Fifth Symphony: Performance Practice and Interpretation", *Musical Times* (Mayo 1986), 258-65; Millington and Spencer, *Wagner*; Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (eds.); *Performance Practice: Music after 1600* (Londres: Macmillan, 1989).

⁵ László Somfai, "How To Handle 'Oral Tradition-like' Phenomena in a Critical Edition: Methods in Transcribing the Composer's Recordings for the Bartók Edition", (Budapest: O. J., 198X); *Oeuvres Complètes de Claude Debussy Série 1, Vol. 5*, "Preludes," ed. por Roy Howat con Claude Helffer (Paris: Durand-Costallat, 1985).

⁶ Xiao-Li Ding, "Rachmaninoff Plays Rachmaninoff", (Boston University, D.M.A. Tesis doctoral, 1991); Marilyn M. Garst, "How Bartók Performed His Own Compositions", *Tempo* 155/12 (1985), 15-21; Sofia Moshevich, "Tempo in Shostakovich's Performances of His Own Works", *South African Journal of Musicology* 7, (1987), 1-11.

hasta ahora. El análisis de la interpretación incluye el estudio de cómo suena la música, pero también considera las actitudes relacionadas con la interpretación, los gestos, el contexto social y la respuesta del público. Los etnomusicólogos llevan haciéndolo durante algunas generaciones, pero los musicólogos están cada vez más interesados en el contexto que rodea tanto la producción de la partitura como la del sonido. Mientras que muchos musicólogos han escrito sobre la sociología de la música y la interpretación en la era anterior a las grabaciones, el análisis de la interpretación normalmente implica el estudio directo de interpretaciones grabadas⁷.

Por ejemplo, un número creciente de estudios ha investigado no sólo cómo ha cambiado el estilo general de interpretación durante el siglo XX, sino cómo ha cambiado el estilo en ciertos repertorios y obras en particular⁸. Este estudio del estilo interpretativo del siglo XX refleja un poco el estudio musicológico tradicional del estudio de la composición: un modelo que quizá sea más sofisticado de lo que nos imaginamos. Dadas tres canciones, una de Mozart, una de Debussy y una de Billy Strayhorn, y nada más, ¿es posible determinar qué aspectos de cada una son convencionales y cuáles son excepcionales? No, es imposible sin disponer de más información para determinar qué cualidades son comunes a todas las canciones del periodo, región o escuela, y cuáles son únicas del compositor. En otras palabras, para descubrir lo que hace que una canción de Billy Strayhorn (o su estilo) sea única, es necesario entender (1) las convenciones estilísticas generales del periodo y la región, y (2) las idiosincrasias que se manifiestan en sus otras canciones. Pocos teóricos o musicólogos se aventurarían demasiado con una sola canción de Schumann antes de investigar las canciones de otros compositores del principio del romanticismo y otras canciones de Schumann. Mientras que este punto se ha asimilado bien en los estudios musicológicos en los que hay acumulado un canon enorme de información sobre el estilo del periodo y de la zona geográfica e institucional, es realmente muy fácil confundir una característica de la interpretación por un rasgo interpretativo único cuando es, de hecho, un rasgo estilístico general de un estilo poco familiar (o viceversa). Esto constituye un problema

⁷ La interpretación en vivo no está prohibida, sino que, simplemente, una grabación “verificable” de la interpretación permite un estudio más completo. Los etnomusicólogos nunca se aventuran a salir sin sus grabadoras.

⁸ Nicholas Cook, “Structure and Performance Timing in Bach’s C Major Prelude (WTC1): an Empirical Study”, *Music Analysis* 6 (1987), 257-72; Jeffrey Hollander, “The Changing Interpretive Paradigm for the Chopin Berceuse, Op. 57: a Comparative Performance Study” (Artículo, National Meeting of the American Musicological Society, Minneapolis, 1994); Joachim Braun, “Beethoven’s Fourth Symphony: Comparative Analysis of Recorded Performances” *Israel Studies in Musicology* (1, 1978), 54-71; Barbara Oakley Allen, “A Comparison and Critique of the Recorded Performances of Stravinsky’s Concerto for Piano and Wind Instruments” (Tesis de Máster. Artículo: Stanford University, 1980); José A. Bowen, “Connecting Performance, Interpretation and Meaning: When Is Beethoven’s Fifth Heroic?” (Artículo, National Meeting of the American Musicological Society, Minneapolis, 1994, y una sesión de la Royal Musical Association celebrada en King’s College, Londres, 1994); Matthew Dirst, “Tradition and Authenticity in a Bach Chorale Prelude” *American Organist*, 25, 3 (1991).

menor en la mayor parte de la investigación sobre la interpretación puesto que el objeto es entender la práctica interpretativa de toda la música en ese género o estilo particular que se está investigando.

El problema, sin embargo, se complica al estudiar la historia de las interpretaciones grabadas. Un investigador que sólo disponga de unas grabaciones de los años cincuenta será incapaz de decir si los nuevos rasgos de la interpretación que se han observado reflejan (1) el estilo individual de los intérpretes o un estilo institucional del conjunto, (2) el estilo del periodo o un estilo nacional, (3) una serie poco frecuente de sesiones de grabación, (4) un cambio en la tradición interpretativa de esa obra en particular, o (5) una única e inaudita innovación o visión del intérprete. Esto es particularmente problemático en el caso de las grabaciones más tempranas, de las que a menudo sólo existe una grabación: la grabación de 1913 de la Quinta sinfonía de Beethoven, por Artur Nikisch, es con certeza característica de su estilo personal de dirección y de su concepción particular de la Quinta sinfonía, así como (de alguna manera) del estilo de la época y las tradiciones específicas en la interpretación de la Quinta de Beethoven. La catalogación de las diferencias entre periodo, estilos geográficos y nacionales, la tradición interpretativa y las innovaciones individuales se vuelve mucho más fácil cuando hay múltiples grabaciones en cada zona geográfica, de cada orquesta, director, periodo, sala y condición interpretativa⁹.

Conforme aumente el número de obras en la historia de la interpretación, esta tarea se hará más fácil. Por el momento, sin embargo, será necesario que los estudios sobre la interpretación sean tanto horizontales como verticales. En otras palabras, será necesario que consideren cuál es la relación de cada grabación con otras contemporáneas (la relación horizontal) y cómo se relaciona con las grabaciones hechas antes y después (la relación vertical). Además, esta relación vertical, o histórica, se complica por la necesidad de considerar los tipos de rasgos interpretativos. Yo divido los rasgos interpretativos en tres categorías.

1. Los estilos

Una gran variedad de estilos diferentes puede estar causada por numerosos aspectos importantes de la interpretación (y todos contribuyen en conjunto a crear el estilo general de interpretación). Algunos estilos pueden ser característicos de un periodo, geografía, repertorio

⁹ Una dificultad añadida en este tipo de investigación es que ni la discografía ni la biblioteca típicas la pueden acomodar. Hay unas pocas discografías de intérpretes y organizaciones pero virtualmente ninguna de las obras. Además, ¿qué bibliotecario que se respete a sí mismo va a coleccionar las tres colecciones de grabaciones de Beethoven por Karajan cuando la biblioteca necesita una copia de las óperas de Weber o Rossini? Pero sin grabaciones cuantiosas (y a menudo incluso con ellas) es imposible averiguar si ese rasgo interpretativo particular es característico de todas las interpretaciones de Karajan o simplemente de sus interpretaciones de ese compositor u obra, o simplemente de sus grabaciones en esa época o con esa orquesta.

o género particular. Además, puede que algunas instituciones o instrumentos tengan sus estilos. De igual manera, algunos profesores pueden dejar trazas de su estilo. Los artistas también pueden tener estilos únicos que se aplican a todas sus interpretaciones.

2. Las tradiciones

Los aspectos estilísticos son esos elementos de la música que siempre son iguales en una dimensión dada (periodo, institución o artista) pero, a menudo, ocurren sucesos excepcionales en la historia de una obra específica. En el primer movimiento de la Primera sinfonía de Brahms, por ejemplo, todos los directores disminuyen un poco la velocidad en el segundo tema; se trata de un rasgo común de los estilos interpretativos del siglo XX en muchos repertorios. Como los análisis del segundo movimiento varían (es decir, no está claro dónde empieza “el segundo tema”), hay tradiciones diferentes en la ralentización en lugares diferentes. Asimismo, también es tradicional continuar reduciendo la velocidad después del compás 140, a pesar de que en la partitura no hay ninguna indicación interpretativa al respecto. La vuelta al tiempo “tradicional” se realiza en el compás 157. No obstante, hay una práctica interpretativa alterna (o tradición oral) de situar el *a tempo* en el compás 159¹⁰. Este retorno al tiempo en el compás 157 o 159 es claramente una práctica interpretativa, pero no es un estilo. Tales tradiciones interpretativas están específicamente vinculadas a obras particulares.

3. Innovación y elección personal

Después de sustraer todo eso, llegamos por fin a lo que la mayoría de los críticos cree que está analizando: la interpretación individual. (De hecho, un gran porcentaje de las decisiones relacionadas con la interpretación está determinado por las dos categorías previas). De nuevo, hay que distinguir aquí entre las opciones generales por las que, con regularidad, optan los intérpretes y lo que constituye un estilo consistente (el sonido Heifetz), y las opciones individuales por las que optan en obras específicas (el uso que Heifetz podría darle a ese sonido en un compás específico). Mientras que sin duda existen innovaciones estilísticas (como el sonido del violín de Heifetz) las innovaciones interpretativas se refieren exclusivamente a recursos y lugares específicos en composiciones específicas. Una vuelta al tiempo en el compás 161 del primer movimiento de la Primera sinfonía de Brahms sería, sin duda, una innovación individual y una única característica de esa interpretación¹¹.

¹⁰ Hablo sobre este tema en un artículo en preparación titulado “Rubato and the Second Theme: a Performance History”.

¹¹ La singularidad de esos rasgos es literal; cualquier práctica interpretativa que no ha aparecido en una interpretación anterior es única (hasta que la repite alguien más).

Es difícil identificar los aspectos únicos de una interpretación y a veces es imposible separar las tres categorías. Sin evidencia externa adicional, no se puede decir por qué, por ejemplo, Klemperer decidió imitar a Furtwängler al trasladar el *a tempo* en la obra de Brahms al compás 157 (¿Lo decidió después de sopesar opciones múltiples o era la única tradición que él conocía?). No obstante, no es probable que todos los rasgos se presenten en cada categoría. Por ejemplo, el uso de *portamento* normalmente es una característica del estilo y no de la tradición. Un intérprete, o usa el portamento o no lo usa; sería muy interesante encontrar a un intérprete que lo usara sólo en una obra o repertorio, pero no en otras. Es un rasgo de estilo general que sin duda se trata de una combinación de estilos del periodo, geográficos, institucionales y otros.

Por tanto, a este nivel, el nuevo “análisis” interpretativo puede verse como un primo carnal de la investigación más tradicional de la práctica interpretativa. Los dos están estrechamente relacionados con los valores musicológicos de la comprensión de los estilos musicales que cambian históricamente, y ambos se ocupan de diversas pruebas de carácter físico, sonoro y escrito que nos vemos forzados a evaluar en un medio consistentemente desigual. Mientras que en la restauración de un clavicordio del siglo XVIII y en la calibración de la velocidad de un cilindro de Edison intervienen diferentes conocimientos y técnicas, ambos son intentos por parte del investigador de aprender sobre la práctica histórica de la interpretación. De hecho, en algunos tipos de investigación interpretativa (como en “Rachmaninoff interpreta a Rachmaninoff”), ambos campos parecen escasamente discernibles. El tremendo número de grabaciones de interpretaciones individuales, sin embargo, crea muchas oportunidades para la investigación no sólo sobre los estilos generales de periodos y geografías (como lo permite de manera limitada la investigación tradicional de la práctica de la interpretación) sino en tradiciones específicas de ejecución e interpretaciones individuales (que son prácticamente imposibles de investigar sin las grabaciones).

Una diferencia adicional es que buena parte del nuevo análisis interpretativo no lo han llevado a cabo intérpretes y musicólogos con una disposición histórica, sino teóricos y psicólogos¹². Mientras que los psicólogos se han interesado sobre todo en lo que pueden hacer los

¹² La literatura es copiosísima. Una muestra diminuta podría incluir a Eric F. Clarke, “Imitating and Evaluating Real and Transformed Musical Performances”, *Music Perception*, 10 (1993), 207-21; Manfred Clynes, *Music, Mind, and Brain: the Neuropsychology of Music Perception* (Nueva York: Plenum Press, 1982); Bruno Repp, “A Constraint on the Expressive Timing of a Melodic Gesture: Evidence from Performance and Aesthetic Judgment,” *Music Perception* 10, 2 (Winter 1992), 221-42; Alf Gabriellson (ed.), *Action and Perception in Rhythm and Meter* (Stockholm: Publicación de la Swedish Academy of Music, No. 55, 1987); Caroline Palmer y Carla van de Sande, “Units of Knowledge in Music Performance”, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, vol. 19, 2 (1993), 457-70.

intérpretes y por qué lo hacen, muchos teóricos (y musicólogos) quieren decirles a los intérpretes lo que deben hacer. En honor de la imparcialidad, claro, teóricos y musicólogos han sido muy críticos con estas posturas¹³. No obstante, el objetivo de la mayor parte de la investigación ha sido asegurar que los intérpretes corrigen sus errores; es prescriptivo, en lugar de descriptivo. La razón varía algo en la teoría, la musicología y la crítica. La crítica se ocupa, por definición, de la evaluación de la calidad estética de una interpretación. Los musicólogos, sin embargo, normalmente han asumido que la exactitud es importante¹⁴. Mientras que editores y directores (en los “funestos días del pasado”, antes de la autenticidad) retocaban las partituras de Beethoven por multitud de razones, la fidelidad a la partitura autógrafa es hoy la absoluta prioridad, por encima de cualquier otra consideración. Nadie pregunta hoy si *suenan* mejor (o si Beethoven lo hubiera preferido) usar trompas en lugar de fagots en los compases 303-310, durante la recapitulación del segundo tema en el primer movimiento de la Quinta sinfonía de Beethoven. Aunque incluso Toscanini, tildado de archiobjetivista, usó una trompa y un fagot (una solución única). En la actualidad se han restaurado los fagots en la partitura orquestal, pero hemos perdido la tradición oral de las trompas. De igual manera, nos interesamos por saber si hemos capturado los deseos y las correcciones finales de un compositor, sin plantearnos que quizá su primer impulso no era lo mejor que podía dar de sí. Se ha asumido que la validez histórica implica validez estética: la música de Bach o Meyerbeer sólo suena bien cuando se interpreta siguiendo la práctica interpretativa histórica apropiada.

Irónicamente, mientras que esto parece una decisión para interpretar la obra musical por medio de una serie de interpretaciones sonoras, en realidad no se ha producido el caso. Como la práctica de la interpretación se concentra asiduamente en el estilo del periodo (y no en las tradiciones orales asociadas con obras específicas) tendemos (la mayoría de los musicólogos) a separar las discusiones sobre la práctica de la interpretación de las discusiones sobre las obras musicales. Puede que podamos mencionar la primera interpretación (sobre todo si fue un desastre), pero cuántos de nosotros pensamos que no podemos hablar sobre *Tristan e Isolde*.

¹³ Virtualmente, todas las reseñas de *Musical Structure and Performance*, de Wallace Berry (New Haven y Londres: Yale University Press, 1989) y otros varios artículos han mostrado desacuerdo con la perspectiva en la que defiende que la flecha siempre apunta del análisis a la interpretación y nunca al revés. Ver Jonathan Dunsby, “Guest Editorial: Performance and Analysis of Music”, *Music Analysis* 8 (1989), 1-2; 5-20; John Rink, “Review of Berry”, *Music Analysis* 9 (1989), 319-39; Nicholas Cook, “Analysing Performance, and Performing Analysis”, in *Rethinking Music*, Nicholas Cook y Mark Everist, eds. (Oxford: Oxford University Press, en imprenta); Joel Lester, “Interactions between Analyses and Performances”, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, John Rink, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

¹⁴ Como estudiosos todos estamos de acuerdo en que el saber es algo bueno, pero es fácil confundir la búsqueda del saber con la búsqueda de la exactitud. El saber histórico preciso no implica un juicio estético correcto (o incluso válido).

da o un cuarteto de cuerda de Mozart sin discutir el estilo interpretativo de la primera actuación de la primera interpretación. Al hablar sobre obras, normalmente sólo hablamos sobre la partitura. Raramente analizamos la práctica interpretativa, y mucho menos la cultura interpretativa que envolvía la creación de un nuevo segmento de sonido musical. Por lo general, consideramos la práctica de la interpretación como algo aparte de la discusión de la obra, y así nuestra propia metodología tiende a socavar la posición que queremos que adopten los intérpretes, a saber, que la práctica interpretativa es importante.

Los teóricos son por lo menos un poco más honrados con respecto a la subordinación de la interpretación al análisis de la obra. Cuando el análisis de una obra musical se compara a varias interpretaciones, por lo normal todas parecen deficientes. En el caso de que una interpretación sea considerada de alta calidad, inevitablemente es así porque, de alguna manera, refleja el análisis sobre el papel¹⁵. Mientras que la mayoría de la investigación sobre la práctica de la interpretación se extrae, por lo general, de los géneros, y también es aplicable a éstos, los compositores, o los periodos, las normas de los teóricos con frecuencia se derivan del análisis de una sola obra. Como es frecuente que uno no tenga nada que ver con el otro, estas normas puede que traten de aspectos completamente diferentes de la interpretación. Para usar las condiciones anteriores, la práctica de la interpretación se ocupa de las cualidades estilísticas, mientras que el análisis teórico trata de las tradiciones interpretativas correctas. Éstas son raramente compatibles.

Los estudiosos de la práctica de la interpretación deberían estar muy contentos. Mientras que los intérpretes solían estar en contra de la mayoría de los adelantos de la musicología (como el clavicordio) por razones estéticas (por ejemplo, no les gustaba el sonido), el efecto de la musicología en la vida de los conciertos nunca ha sido mayor que hoy. Mientras que era rutinario escuchar un bonito (pero no demasiado largo) fragmento de música barroca al principio de la mayoría de los conciertos orquestales, Bach, Vivaldi y Telemann han sido desterrados del repertorio de virtualmente todas las grandes orquestas “tradicionales”. Se tolera Handel una vez al año, para *El Mesías*, pero los que disfrutamos de Mozart con grandes secciones de cuerda nos vemos limitados a los viejos discos de Otto Klemperer y Bruno Walter. No trato de decir que la investigación de la práctica interpretativa no haya enriquecido nuestra vida musical: la ha enriquecido sin duda. Sin embargo, también ha tomado la posición moral y estética que obliga a los intérpretes a tener en cuenta las conclusiones de esta investigación.

¹⁵ Eugene Narmour, “On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation”, en *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1988), 317-40; Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (New Haven and Londres: Yale University Press, 1989); Janet Schmalfeldt, “On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven’s Bagatelles Op. 126, nos. 2 and 5”, *Journal of Music Theory* 29 (1985), 1-31; Christopher Wintle, “Analysis and Performance: Webern’s Concerto Op. 24/ii,” *Music Analysis* 1 (1982), 73-99.

Aun así, la educación de los intérpretes y el público parece una misión que vale la pena. De manera similar, entiendo por qué algunos podrían pensar que el mundo sería un lugar mejor si “los estándares” fueran más altos o si más intérpretes supieran más (¿información histórica?) sobre el repertorio que han interpretado. Sin embargo, parece inútil etiquetar a los músicos populares con el ubicuo epíteto “intuitivo”, o insultarlos porque sus interpretaciones no corresponden a nuestra idea de exactitud. ¿Realmente queremos un mundo sin Horowitz?¹⁶ El asunto es que tanto el análisis como la práctica de la interpretación hasta el momento han intentado reiteradamente (y en algunos casos, con éxito) limitar las posibilidades de los intérpretes.

Hasta hace poco, cuando los intérpretes examinaban cualquier tipo de investigación, necesitaban aceptar esta premisa. Como ambas disciplinas han relajado esta postura y han concedido más libertad a los intérpretes para ejercer su licencia tradicional, más intérpretes se han sentido atraídos al examen de esta investigación. No obstante, la pregunta central sigue vigente: ¿Por qué *deben* estudiar los intérpretes la práctica de la interpretación o el análisis de la interpretación?

Ya que he contestado a la pregunta de una manera un tanto implícita, en negativo (no creo que los intérpretes deban estudiar la investigación de la interpretación para aprender a tocar correctamente), contestaré ahora en positivo y explicaré tanto el por qué los intérpretes deben estudiar interpretación como qué pueden hacer los investigadores para encontrarse con los intérpretes a medio camino.

Si se asume por el momento lo que parece ser una suposición subyacente en la mayor parte de la investigación de la práctica interpretativa, que las condiciones de la interpretación (yo incluiría las condiciones culturales en su sentido más amplio) son esenciales para entender la música, entonces las razones por las que todos debemos estudiarlas son obvias. Sin embargo, yo aduciría que una gran parte de la investigación de la práctica de la interpretación se ve obstaculizada precisamente porque no muestra un interés fundamental en la práctica de la interpretación, sino que, en cambio, se centra en el texto¹⁷. Me refiero aquí específicamente al énfasis en las ediciones y guías de ornamentación que de lejos excede en número a los estudios sobre estética contemporánea y lo que se consideraba una bella interpretación.

¹⁶ El prolongado ataque de Michael Steinberg contra el pianista en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (Londres: Macmillan, 1980) termina así: “Horowitz es un ejemplo de cómo un virtuosismo instrumental sorprendente no es garantía de comprensión musical”.

¹⁷ La discusión en torno al interés quizá excesivo que la musicología en general ha prestado a las obras musicales y más específicamente en los textos de música (no es lo mismo), no ha disminuido y no es necesario que nos ocupemos de ella aquí. Ver, por ejemplo, José A. Bowen, “The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances”, *Journal of Musicology* 11, 2 (Primavera 1993) y Richard Taruskin, *Text and Act* (Nueva York: Oxford University Press, 1995).

Este énfasis refleja nuestra creencia en la *Werktreue* (la fidelidad a la obra), un concepto que no surgió hasta el siglo XIX. Cuando oímos hablar del enojo de Berlioz con Rossini por resignarse a que un cantante cambiara las notas, siempre nos ponemos de parte de Berlioz.

No parece ser el caso, sin embargo, que todos los compositores se muestren abiertamente indignados cuando los corrige un intérprete. Rossini, por ejemplo, parecía muy complacido al escuchar los cambios, las florituras y los miles de villanías que los cantantes introducían en sus aires. “Mi música no está terminada todavía”, dijo este terrible bromista, un día: “todavía están trabajando en ella”. “Sólo cuando no quede nada mío habrá adquirido todo su valor”. En el último ensayo de una nueva ópera: “Este pasaje no me satisface”, dijo un cantante ingenuamente, “Tendré que cambiarlo”. “¡Sí!” Contestó el compositor, “cámbielo por otra cosa; cante *La Marsellesa*”¹⁸.

Mientras que a Berlioz le frustraba la resignación de Rossini, tanto Berlioz como nosotros sabemos que a Rossini le importaba (aunque ciertamente no tanto como a nosotros) cómo se interpretaba su música. ¿Por qué asumimos que nuestra actitud es mejor que la suya? (Es sin duda menos precisa, históricamente). Tratamos de evitar una discusión concentrándonos en la partitura orquestal; con respecto a la práctica de la interpretación real, escogemos en su mayor parte de una manera selectiva. Roger Norrington ha hecho mucho para presentarle al público y a las orquestas convencionales algunas de las convenciones contemporáneas en la *interpretación* de Beethoven. No obstante, ni él ni nadie más ha sugerido nunca que debamos volver a las convenciones y expectativas de la *escucha* de la época de Beethoven: hablar durante la interpretación mientras las luces siguen encendidas, o ensamblar movimientos individuales de sinfonías diferentes y hacer que los interpreten músicos aficionados que tocan desafinados. De nuevo, Mozart dijo que él pensaba que 40 violines, 10 violas, 6 chelos, 10 bajos y vientos dobles serían ideales para sus sinfonías tardías. ¿Por qué no permitirselo?¹⁹

No corremos ningún riesgo cuando se trata de elecciones relacionadas con la interpretación²⁰. Cuando encontramos variedad en los textos barrocos, por lo general seguimos la letra en lugar del espíritu del ejemplo. El ejemplo 1 compara la edición original de 1700 de las *Sona-*

¹⁸ Héctor Berlioz, *A travers chants* (París, 1862). Citado en “Address to the Members of the Academy of Fine Arts of the Institute” en *Mozart, Weber, and Wagner, with Various Essays on Musical Subjects*, trad. Edwin Evans (Londres, 1918), 97-98.

¹⁹ *The Letters of Mozart and His Family*, trad. y ed. Emily Anderson, 2a ed., eds. A Hyatt King y Monica Carolan, 2 vols. (Londres: Macmillan, 1966), vol. 2, 724.

²⁰ Otra vez, en parte porque adoptamos la obra-concepto de arte. Es rutinario para los intérpretes de jazz arriesgar más cuando tocan en un club que cuando están grabando para la posteridad.

tas Opus V de Corelli con la edición de Etienne Roger de 1715, “con florituras añadidas a los adagios de esta obra, compuesta por el Sr. A. Corelli, y como él las realiza”.²¹

Ejemplo 1. Arcángelo Corelli, *Sonatas Op. 5* (p. 111) con florituras añadidas.

The image displays three systems of musical notation for a piece by Arcangelo Corelli. The first system is labeled 'Edición de 1715' and 'Adagio'. The second system is labeled '1700'. The third system is labeled 'Bajo'. Each system consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Bass (bottom). The score shows various musical notations including notes, rests, and ornaments.

La exactitud de la supuesta transcripción o la autenticidad de la atribución a Corelli (ahora muy disputada) es inmaterial, si reconocemos esta notación sólo *como* una muestra o ejemplo de cómo la obra podría haberse interpretado. Al igual que la realización de un bajo figurado en una edición moderna, la edición con las florituras cumple tanto una función prác-

²¹ El título de la edición de Roger es *Sonata a violino solo e violone o cinbalo di Arcangelo Corelli da Fusignano, Opera Quinta Parte prima. Nouvelle Edition où l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par M. A. Corelli, comme il les joue*. Citado de Marc Pincherle: *Corelli: His Life, His Work*, trad. Hubert E. M. Russell (Nueva York: W. W. Norton & Co., 1956), 111.

tica como pedagógica: permite que un intérprete que desconoce por completo el estilo la interprete (aunque como una simple recreación de una interpretación ya especificada), y sirve de modelo para interpretaciones futuras. Sólo un novicio reproducirá la interpretación de Corelli literalmente; se espera que un intérprete profesional produzca una versión individual única.

Dado este ejemplo de Corelli, la mayoría de nosotros intentaría imitar los aspectos externos del estilo en lugar de intentar recrear la estética de la variación, expresión individual y espontaneidad, que son más internas. En realidad, sin embargo, la dicotomía es falsa; no tenemos que escoger. Yo no estoy sugiriendo que, en el ejemplo, necesitemos prestar atención sólo al espíritu de variación mientras ignoramos todas las reglas convencionales de ornamentación que lo gobiernan. Al contrario, la expresión creativa fluye de la comprensión de los estilos y convenciones del periodo. Los especialistas del siglo XVIII, no obstante, tienden a quedarse a medio camino, aprendiendo mucho sobre las teorías y técnicas acerca del papel creativo del intérprete, pero negándose a asumir el que en realidad es el papel más auténtico: el de compositor/intérprete. Dadas la plétora de especialistas que están bien adiestrados en teoría y práctica de las eras más tempranas y la creencia de que el estilo de la interpretación es esencial en una obra musical, hay una cantidad notablemente reducida de realización musical que imita no sólo el sonido externo sino también la filosofía interna de intérpretes anteriores.

Para aclarar, hay muchos aspectos positivos en la relación tradicional entre la investigación de la práctica de la interpretación y los intérpretes. Los conocimientos son buenos en general, y dada la distancia entre la notación escrita y el sonido, conocer la práctica de la interpretación puede ayudarnos a tomar decisiones de una manera inteligente y sí, incluso auténtica, en asuntos relacionados con la interpretación. Sin embargo, la opción es una parte vital de la interpretación incluso en las obras más inmutables. A mí, por ejemplo, me gusta la variedad, y odiaría tener que oír la misma interpretación una y otra vez²². Incluso al tener en cuenta todas las convenciones de un periodo y todo lo que se sabe sobre la práctica de la interpretación, cualquier partitura es susceptible de un número indefinido de interpretaciones sonoras.

Indefinido, claro, no significa infinito; las opciones están limitadas en todo momento por las restricciones de nuestro propio periodo y otros estilos. Cuando interpretamos una partitura (como cuando hablamos nuestra lengua nativa), a menudo no nos damos cuenta de las convenciones que el estilo de nuestro periodo nos ha impuesto. Tocar música es un proceso bastante transparente para los que lo practican con frecuencia. Intelectualmente, quizá, comprendemos que el proceso está muy condicionado y opera gracias al uso de un gran número de

²² Hay que recordar que la idea de escuchar una grabación de la misma interpretación una y otra vez, que parece bastante natural, le habría parecido a cualquier compositor, intérprete o público anterior al S. XX una manera muy poco natural de escuchar música.

convenciones. De manera semejante, entendemos que, para otras personas, hablamos con acento, pero para nuestros oídos, nuestro estilo al hablar o al interpretar nos parece natural, y son los demás los que hablan con acento. Aunque la investigación de la práctica interpretativa puede ofrecernos algunas de las convenciones estilísticas de la música antigua, no tenemos ejemplos y, por consiguiente, no comprendemos la diferencia en nuestro acento²³. Las grabaciones antiguas, sin embargo, nos ofrecen una gama amplia de acentos distintos.

Al principio, por supuesto, nos enfrentamos a una amplia gama de prácticas interpretativas que suenan foráneas; nos parecen pintorescas y amaneradas. La imitación de éstas suena artificial en esta fase y a los hablantes nativos les causa cierta hilaridad. (El acento londinense de Dick Van Dyke en la película *Mary Poppins*, de Disney, por ejemplo, se considera muy cómico –y malo– en Gran Bretaña). Como con los acentos, algunas personas se adaptan mejor que otras. Después de pasar años en un país o región diferente, los acentos cambian, y lo mismo puede ocurrir después de una inmersión en un nuevo estilo de interpretación²⁴. Lo primero que se comprende al empezar a estudiar la interpretación de estilos interpretativos anteriores, y de alguna manera lo más importante, es que nuestra pronunciación no es ni natural ni absoluta. Comprendemos que muchas de las “reglas” que damos por supuestas, como “no acelerar al tocar más fuerte”, “Tocar siempre con un tono cantable”, o incluso que “una blanca dura exactamente dos veces más que una negra”, son convenciones que nos inculcaron a una edad temprana. (Estas convenciones, en esencia definen nuestro “estilo particular” y son invisibles, como las reglas de la gramática para el hablante nativo). No sólo Furtwängler, sino Weingartner, Strauss y Toscanini, consideraban que un poco de aceleración al aumentar el volumen era “natural” al hacer música²⁵. Y al escuchar por primera vez, las variaciones de tiempo en las grabaciones antiguas pueden parecer tan extremas que las negras realmente suenan como blancas²⁶. Entre toda

²³ Algunos sostendrán que, por consiguiente, simplemente hemos usado nuestro propio acento (que, por supuesto, a nosotros no nos parece un acento).

²⁴ Sería interesante estudiar cómo se adaptan los intérpretes a los distintos estilos de interpretación. Quizá una de las razones por las que las primeras grabaciones históricas eran tan forzadas se debe a la falta de familiaridad con el estilo.

²⁵ Ver José A. Bowen, “Can a Symphony Change? Establishing Methodology for the Historical Study of Performance Styles”, en *Der Bericht der internationaler Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung: Musik als Text* (Freiburg: Bärenreiter Verlag, en imprenta).

²⁶ Un caso muy interesante es la grabación en rollo para piano del décimo preludio de Debussy, *La cathédrale engloutie*, del primer libro de Preludios (1909-10), hecha por el propio Debussy. *Debussy: Early Recordings by the Composer* (Bellaphon CD 690-07-011). Se puede leer un comentario en José A. Bowen, “Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works”, en *Rethinking Music*, vol. 2, Nicholas Cook y Mark Everist, eds. (Oxford: Oxford University Press, en imprenta).

clase de músicos (compositores así como directores), la música, en la primera mitad del S. XX, se hacía así.

Mi primer punto es que, en la actualidad, volvemos a ser selectivos. Acelerar cuando aumenta el volumen es una práctica de interpretación tan auténtica como usar un arco adecuado. Algunos intérpretes, por lo menos, han superado su indecisión a la hora de agregar florituras cuando interpretan a Mozart, pero muchos menos agregan *portamenti* a la cuerda cuando interpretan a Elgar²⁷. El segundo punto es que el aprendizaje de un nuevo idioma (y el aprendizaje de un acento nuevo también, si se quiere conservar la analogía) abre puertas en ambas direcciones. Aunque nunca se llegue a dominar el nuevo idioma por completo, inevitablemente se llega a comprender mejor el propio. Como el aprendizaje de un nuevo idioma, el examen de otros estilos interpretativos demuestra que hay otras maneras de realizar las cosas. Las grabaciones más antiguas demuestran particularmente bien que hay otros parámetros interpretativos, que se han cerrado ahora en la mayoría de los casos (como la fluctuación del tiempo). Descubrir que hay otras maneras de hacer las cosas, es decir, que uno mismo también tiene acento, lleva a reconocer que muchas de las cosas que hacemos no son naturales (y, por consiguiente, fijas, sino que son sólo convención). Eso, en sí mismo, es información muy útil para un intérprete. Además, aumentar el ámbito de posibilidades facilita el decir algo nuevo, y las interpretaciones son una de las maneras en las que se aprende algo nuevo sobre las obras antiguas. Yo sugeriría, entonces, que es necesario ser menos selectivo en lo que se estudia e imita. Es bueno que los intérpretes prueben e imiten estilos anteriores; no se debe descorazonarlos insistiendo en que algunos de ellos (como la aceleración al incrementar el volumen) son sencillamente demasiado burdos. De igual manera se debe alentar el estudio y uso de estilos instrumentos y técnicas anteriores, no porque sean necesarios para interpretar de una manera correcta, sino porque el conocimiento de más formas de expresión hará más fácil ofrecer tanto interpretaciones nuevas como verdaderamente auténticas. La exposición a más variación de más parámetros creará más espacio para nuevas interpretaciones, y la historia de las interpretaciones grabadas ofrece un rico suministro de variación. Se deben usar las grabaciones para abrir posibilidades, no cerrarlas. Aprender un nuevo estilo de interpretación ya es bastante difícil, sin que sea necesario que nos digan que los aspectos más exóticos están prohibidos.

Otro aspecto irónico de todo esto es que mientras que se ha insistido en que algunas prácticas de interpretación (como instrumentos apropiados, ornamentación, estructura rítmica, entonación y sistemas de afinación) son esenciales para que la música se entienda completamente, se ha insistido en que otras prácticas de interpretación (igualmente precisas históri-

²⁷ En el caso de Elgar, la prueba de que él aprobaba esa práctica contemporánea está inscrita en sus grabaciones para gramófono.

camente), como la flexibilidad de tiempo, la reorquestación, el *portamento*, cantar en la lengua del cantante, agregar duplicaciones a la octava e intercambio de movimientos) son malas y distorsionan la música. Mientras que esto es más fácil ignorarlo en el repertorio más antiguo, aunque sólo sea debido a la falta de ejemplos, es imposible ocultarlo en la era del sonido grabado. La montaña de pruebas documentales escritas parece nimia ante las grabaciones de Grieg y Elgar; sencillamente no podemos erigirnos en árbitros de lo que, con tanta claridad, parece ser su mal gusto.

Como los compositores modernos, los intérpretes de hoy son los primeros que viven en una era en la que se puede escoger entre una plétora de estilos, y esto, sin duda tiene sus pros y sus contras. Los intérpretes anteriores simplemente tocaban en el único estilo que conocían, pero daban forma a la expresión individual según su propio gusto. Interpretar (o, también, componer) en un estilo anterior crea dos grupos de dificultades. Primero, el intérprete debe escoger un estilo interpretativo que proporcione una paleta apropiada de recursos expresivos: *portamento* en algunas eras y no en otras. Esto no es fácil; lleva tiempo adquirir el acento correcto, sobre todo al aprender una lengua extranjera. La segunda fase, no obstante, es aún más problemática. Con demasiada frecuencia, los intérpretes modernos sólo intentan recrear un “estilo” sin asumir las convenciones expresivas. No se diferencia mucho de los problemas que plantea la representación de una obra dramática en un idioma que no se habla. Se puede aprender a pronunciar las palabras pero la interpretación será acartonada si no se aprende lo que quieren decir y también *cómo* lo dicen; es decir, se puede aprender la letra de una canción en húngaro, y saber lo que significa, pero aun así no ser capaz “de hablar” el significado apropiadamente. Un buen acento no es suficiente. Incluso la imitación de todos los matices de una gran interpretación anterior no es bastante. La imitación directa del sonido externo es hueca y no capta el sentido. La razón de las florituras de Corelli es que personalizan la interpretación; otra interpretación (históricamente precisa) en el mismo estilo seguiría siendo diferente. Para la música de todas las edades, el estilo interpretativo es simplemente una guía de recursos expresivos (es decir, el espacio asignado para la innovación individual) del periodo. Sin aprender a hablar el idioma, estos recursos expresivos no tendrán ningún sentido. Esto es igualmente cierto para Mozart y para Mahler. No se debe intentar emular el estilo interpretativo sin aprender las convenciones expresivas.

Volviendo al ejemplo de Corelli, se puede ver lo carente de significado que sería sugerir que hay una opción entre seguir la estética de la variación y la imitación de los aspectos externos del estilo (es decir, entre tocar las notas de la versión “de Corelli” nota por nota o inventar *algo* nuevo). No se puede crear una versión propia de la obra de Corelli o *actuar* en húngaro hasta que se comprendan primero las convenciones del idioma. En ambos casos, aprender las reglas gramaticales e imitar los diálogos y las frases anteriores es esencial. Sin embargo,

no es suficiente. El propósito final de aprender un nuevo idioma es poder hablar en él. Cuando se habla con fluidez, se pueden crear expresiones que nunca se han usado antes, pero que no obstante son inteligibles. Se empieza entonces por descubrir el “acento” propio y se procede a aprender otro. Una vez que se ha internalizado la nueva información, se debe empezar a hablar por cuenta propia. Aprender nuevos idiomas debe permitirnos en el futuro no sólo usar los idiomas, sino crear otros nuevos.

Como en la introducción en Occidente de muchas músicas orientales, los sonidos de un nuevo estilo musical causan un impacto inicial, pero después, conforme se comprende mejor el funcionamiento interno de la música, los nuevos *principios* musicales también empiezan a causar un efecto. Mientras que los sonidos de las grabaciones antiguas transmiten un acento diferente, también transmiten un sistema de expresión diferente. Para entender totalmente otro idioma interpretativo es necesario entender las posibilidades estilísticas y su significado.

El objetivo final del análisis de la interpretación, por consiguiente, no es simplemente entender los estilos y tradiciones de periodos y repertorios diferentes. El objetivo, por lo menos en lo que se refiere a los intérpretes, es demostrar cómo las convenciones estilísticas y la tradición crean un espacio para una libertad expresiva más amplia. Parte del trabajo del investigador (y creo que esto es verdad tanto en la práctica de la interpretación tradicional como en el estudio de la interpretación grabada) es transmitirles a los intérpretes qué matices había disponibles históricamente en los diferentes estilos y por qué. El propósito, entonces, no es limitar las posibilidades, sino crear otras nuevas. Esta nueva investigación hará que los intérpretes sean conscientes de otros niveles de expresión y les permitirá dominar no sólo acentos nuevos (nuevos sonidos) sino nuevos idiomas (y nuevos significados).■

Traducción: Jaime Fatás Cabeza