

Interpretación musical y anacronismo: impurezas del tiempo en los modos de interpretación



Daniel Halaban

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Buenos Aires, Argentina. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Córdoba, Argentina.
danielhalaban@gmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo es problematizar la relación entre interpretación musical e historia de la música a partir de los modos de interpretación, según la sistematización de Hermann Danuser. Se trata de los modos «tradicional», «actualizador» e «histórico-reconstructivo», este último en su resurgimiento fue renombrado como «históricamente informado». A través de algunas propuestas teóricas de Didi-Huberman, Bloch y Adorno, realizamos una lectura a contrapelo de la «interpretación históricamente informada» para tensionarla con el «modo actualizador». Así, mostramos con algunos ejemplos cómo la interpretación musical tiene el potencial de revelar el carácter anacrónico de las obras musicales; es decir, cómo puede traer a la superficie las temporalidades heterogéneas que trabajan al interior de ellas, lo «profético» inscripto en la música del pasado y lo que de esas obras «sobrevive» en la música del presente.

Palabras claves:

Interpretación Históricamente Informada
Interpretación Actualizadora
Profecía
Sobrevivida [Nachleben]

Musical interpretation and anachronism: Time impurities in the interpretation modes

Abstract

In this paper, we aim to problematize the relationship between musical performance and music history taking as a point of departure the different modes of performance as categorized by Hermann Danuser: the "traditional mode", the "actualizing mode" and the "historical-reconstructive mode", the last one is also known as "historically informed performance (HIP)" since its "resurgence" in the 1960's and 1970's. Thus, we intend to show, by way of analyzing some recordings, the potential of musical performance in revealing the anachronistic character of musical works, i.e.: to bring to the surface the heterogeneous temporalities that conform the musical work, the "prophetic" of past music and what "survives" from these works in contemporary music.

Keywords

Historically Informed Performance
Actualizing Performance
Prophecy
Survival [Nachleben]

Ante el tiempo, ante la imagen... Ante la música

Dirijamos un instante nuestra mirada hacia ese muro de pintura renacentista [figura 1]. Es un fresco del convento de San Marco, en Florencia. Verosíblemente fue pintado en los años 1440 por un hermano dominico que vivía allí y al que más tarde se conoció como Beato Angelico. Se encuentra a la altura de la mirada, en el corredor oriental de la *clausura*. Justo más arriba está pintada una *Santa Conversación*. Todo el resto de la galería está, igual que las celdas, pintado a la cal. En esta doble diferencia con la escena figurada arriba, con el fondo blanco circundante, el muro de fresco rojo, acribillado por manchas erráticas, produce como una deflagración: un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia como lluvia, en fracción de instantes) y que desde entonces se perpetuó como constelación de estrellas fijas [figura 2] (Didi-Huberman, 2011, pp. 31-32).



Figura 1. Fra Angélico, *Virgen de las Sombras*, c1440-1450. Fresco. Convento de San Marcos, corredor septentrional, Florencia.

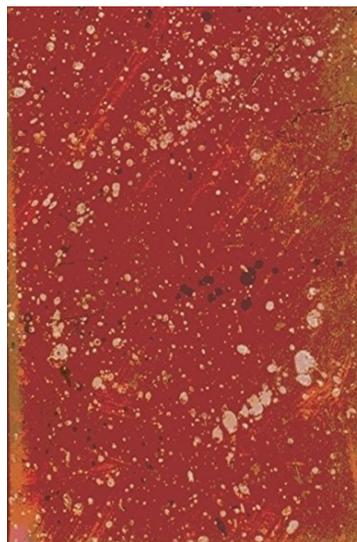


Figura 2. Fra Angélico, parte inferior de la *Virgen de las Sombras*, c1440-1450. Fresco. Convento de San Marcos, corredor septentrional, altura 1,50 m Florencia.

La experiencia ante la imagen descrita más arriba es el punto de partida de la «arqueología crítica»¹ que propone Didi-Huberman, y que interroga a la propia historicidad, «los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio» (2011, p. 35). Para ello, la primera tarea del autor es recuperar la potencia del «anacronismo»,² precisamente el tipo de «error» o «exceso» que es habitualmente rechazado por las historiografías tradicionales. Así, Didi-Huberman nos propone dejar de lado las interpretaciones «eucrónicas» de la historia que apuntan a una «concordancia de tiempos» (p. 36) en la que debemos «interpretar el pasado con las categorías del pasado» (p.36). «[E]l anacronismo afecta todas las contemporaneidades» (p. 38), es decir, no hay una homogeneidad estilística ni de pensamiento que se subordine a un *Zeitgeist*, sino que se trata de recuperar esos momentos que escapan al concepto que intenta subsumir todas las temporalidades singulares en un tiempo general.

1. Esta arqueología se funda en la incorporación de perspectivas diversas que van más allá de la disciplina historiográfica propiamente dicha: desde historiadores del arte heterodoxos como Warburg y Burckhardt hasta filósofos radicales como Nietzsche, Benjamin y Bataille, pasando por el psicoanálisis freudiano.

2. Este concepto ha sido trabajado en profundidad y con otros alcances por la historiografía (Koselleck, 1993)

Para desarreglar la eucronía al mismo tiempo que sedimentar los estratos temporales, Didi-Huberman apela al concepto warburgiano de «supervivencia» o «sobrevivida» [*Nachleben*] que obliga a la reflexión sobre la transmisión de un conjunto de fuerzas o latencias, que no son meramente estilísticas, sino histórico-culturales, en algún sentido antropológico. En este sentido no habría un pasado definitivamente sido que sólo el historiador puede evocar, sino que esa pervivencia se da constitutiva, inmanentemente en la propia obra (2009, p. 75 y ss.).

Si la historia de la música ha tendido a organizar sus cesuras históricas y su nomenclatura en subordinación a los tiempos de las otras artes,³ la irrupción del anacronismo en la imagen que propone Didi-Huberman resulta sugerente también para las artes no visuales, pero de un modo distinto, aún más amplio. En efecto, si bien en música, al menos hasta el ingreso de la reproductibilidad técnica, no hay un equivalente a la noción de imagen que trabaja Didi-Huberman, hay otro sendero que nos permite transitar esa noción de anacronismo. Para que la música suene necesita ser interpretada y con cada interpretación su apariencia se modifica, se reconfigura, se hace más transparente —o más opaca— la «sobrevivida» de la obra.

La obra musical, entonces, no es ni la partitura escrita ni cada una de sus versiones, sino aquello que recomienza cada vez que la música suena. Es por esto que a la música le cabe el sentido doble de interpretación: hay una hermenéutica —en sentido lato— y una reproducción, ambas entrelazadas. Como indica Adorno (2005), la interpretación debe revelar aquello que se encuentra cifrado en el texto musical:

[...] la verdadera reproducción es la imitación de un original que falta [*nicht vorhandenen Original*], y esta falta, la inexistencia de la obra en sí define, de este modo, la objetividad en la que se sitúa la espontaneidad del intérprete. Esta imitación de un original que falta no es otra cosa que la radiografía del texto. Su tarea es hacer visibles todas las relaciones, transiciones, contrastes, caracteres, campos de tensión y de resolución, y cualquier otra cosa en la que consista la construcción, que permanecen veladas, ya sea bajo la notación mensural, o bajo la superficie del sonido. (p. 269)

Es por esto que para este estudio nos centraremos en la interpretación en el sentido de la reproducción y en los modos en que las apuestas interpretativas, en la misma dirección que el trabajo del historiador del arte, hacen emerger este tiempo impuro, heterogéneo desde el interior de la obra musical.

Los tres modos de interpretación musical

El musicólogo alemán Hermann Danuser propone analizar algunos de los supuestos sobre los que se construye el concepto de «interpretación musical», una parte constitutiva de la práctica de la música de concierto (1992).⁴ Como parte de esta reflexión, el autor construye una taxonomía que organiza los modos de interpretación del repertorio compuesto entre la Edad Media y el posromanticismo: el modo tradicional, el modo actualizador y el modo histórico-reconstructivo. Su clasificación se orienta según distintos «horizontes temporales» (p. 13), es decir, los conceptos de historia que cada modo de interpretación musical presupone al hacer ingresar al presente la música del pasado. Al mismo tiempo, señala Danuser, en esa interpretación debe habilitarse una «experiencia estética» (p. 13). Es decir, no solo se trata de que la música compuesta en otra «época» histórica suene hoy, sino que, al hacerlo, esta se identifique como Arte, aun si no formaba parte de éste en su origen. Según Danuser, incluso si una música fue compuesta con una función social específica o en el marco de una metafísica que le garantice una existencia legítima, y a pesar de los esfuerzos reconstructivos de los

3. Este asunto merece una investigación aparte. Por lo pronto podemos mencionar dos ejemplos en los que este problema se intuye. En primer lugar, un libro relativamente reciente de Richard Freedman (2013/ 2018) en el que el autor prefiere el título más neutral *La música en el renacimiento* al ya tradicional *La música del renacimiento* de Alan Atlas (1998/2002). Sin embargo, el autor reclama una flexibilización del concepto de renacimiento (un concepto siempre cercano a la filosofía y la cultura visual) «a no ser que estemos dispuestos a pensar que las artes se mueven sin sincronización alguna entre sí» —la versión en inglés no incluye el «alguna»—. En segundo lugar, recuperamos el proyecto musicológico de Carl Dahlhaus que organiza las épocas históricas después de la edad media en siglos «metafóricos» en los que confluyen un caudal heterogéneo de fenómenos musicales, hechos, modos de recepción e ideas. Su libro sobre el siglo XIX (2014) no trata solo sobre la música romántica o el romanticismo, como otros manuales que circulan con asiduidad (Plantinga, 1992), sino que muestra los modos en que se articularon en un mismo tiempo histórico distintas «culturas musicales» (Dahlhaus 2014).

4. Existe un texto publicado en español (Danuser, 2016) con el mismo título, sin embargo, corresponde a la traducción de la entrada *Interpretation* de la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Enzyklopädie der Musik* (Finscher, 1996). Ese texto, más breve, no incluye algunas de las ideas principales que nos interesan discutir en este artículo. Al mismo tiempo se incluyen ejemplos y datos que no figuran en la edición de Laaber, sobre la que basamos parte de nuestro análisis. Es por esto que se utilizará principalmente el texto alemán de 1992 y se complementará con la traducción de 2016. Las traducciones del texto de Danuser, al igual que la de las otras citas en lengua extranjera, son nuestras.

intérpretes, al ingresar al territorio de la escucha contemporánea esas músicas devienen estéticas, autónomas, pertenecen a la esfera del Arte (p. 14).

El modo tradicional está ligado al *mainstream* interpretativo del repertorio de la música burguesa de los siglos XVIII y XIX, la «práctica común» que incluye desde los clásicos vieneses hasta Mahler y Richard Strauss, pero también a J. S. Bach y Händel (Danuser, 1992, p. 16). Se trata de las «obras maestras», «el panteón de bienes culturales», según Adorno (2004, p. 302). Este modo de interpretación parte de la premisa de que «debemos encontrar en la subjetividad del intérprete el fundamento final de la expresión artística» (Danuser, 1992, p. 15). Se trata de poner en juego los «sentimientos del intérprete» (p. 16), apropiarse de la obra, y no de buscar fundamentos históricos que permitan comprender el «sentido originario del texto» (p. 16). Este modo de interpretación produce un alejamiento relativo de la partitura, del texto musical y su historia, para remplazarlo por «una historia de las versiones [*eine Geschichte der Werkinterpretation*]» (p. 17). Algunos intérpretes que, según Danuser, trabajan en esta línea son Bruno Walter, Otto Klemperer y Herbert von Karajan (2016, p. 30), a lo que podríamos sumar a Lang Lang, uno de los máximos exponentes de esta tendencia en la actualidad.

Para este trabajo, sin embargo, nos concentraremos en los otros dos modos, el actualizador y el histórico reconstructivo, puesto que en la tensión entre estos dos conceptos de historia contrapuestos emergen los desajustes temporales que nos interesa observar.

Actualizar el pasado

El modo actualizador se orienta por la idea de traer al presente obras musicales del pasado. Su repertorio abarca la música compuesta desde la edad media hasta el siglo XIX y emplea técnicas y criterios del presente; incluso llega a realizar cambios en la orquestación, el fraseo o las articulaciones presentes en las partituras. En definitiva, se trata de «interpretar el pasado según el estado actual del espíritu» (Danuser, 1992, p. 17). Adorno (2006), uno de los principales proponentes de esta línea indica que «la reproducción siempre tiene su fuerza e idea en el estado más avanzado de la composición, y de ahí es de donde se nutren todas las intenciones interpretativas decisivamente nuevas» (p. 57).

La actualización de la música del pasado propone una dialéctica entre el «estado actual» de la técnica musical y la «fidelidad con la obra» [*Werktreue*]. La *Werktreue* consiste en llevar a la superficie la objetividad de la obra, las relaciones allí inscriptas:

El modo de la reproducción no está en modo alguno en manos del reproductor. Por mucho que se valore la parte del intérprete, por más que se estima la fuerza y la fidelidad de su versión, la disciplina de su gusto y el acierto en la ejecución, sobre la razón estética de su labor deciden últimamente los contenidos de la obra interpretada (Adorno, 2011b, p. 424).

A su vez, estos contenidos objetivos no son fijos, sino que se transforman en el tiempo. Las obras cambian, se transforman, tanto cuando ingresan al dominio subjetivo de la experiencia —es decir, en la medida en que estas obras son pensadas, interpretadas— como en sí mismas, su inmanencia, de acuerdo con el contexto histórico y el significado que allí adquieren. En este sentido, Adorno indica que:

Objetivamente, no sólo por cuanto respecta a la recepción, cambian por eso las obras: la fuerza arada en ellas pervive (...) Lo fijado es signo, función, no es en sí; el proceso entre lo fijado y el espíritu es la historia de las obras. Si cada obra es

equilibrio, cada una puede ponerse de nuevo en movimiento. (...) Lo que las obras dicen mediante la configuración de sus elementos significa en épocas diferentes algo objetivamente diferente, y esto afecta finalmente a su contenido de verdad (2004, p. 257).

Podemos identificar a Glenn Gould como el representante más reconocido de este modo de interpretación. Desde 1964 el pianista canadiense se retiró de los escenarios y concentró sus esfuerzos en el trabajo en el estudio, especialmente en su grabación de la música de Johann Sebastian Bach. Esto implicó tanto un trabajo minucioso en la instancia de grabación como en la mezcla. Gould realizaba múltiples tomas de una misma pieza, escuchando y analizando cada detalle (Hecker, 2008, p. 79; Koenig y Kroitor, 1959) para luego montar las versiones seleccionadas junto a otros sonidos, como ruidos de viento o gaviotas, en mezclas diseñadas por él (Hecker, 2008, p. 81).

De acuerdo con Adorno (2008), también la orquestación realizada por Anton Webern del *Ricercar a 6* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach (p. 132), en el que la instrumentación se realiza «a contrapelo» de la construcción de los temas y en la que la riqueza tímbrica agrega una dimensión inédita a la obra, sería, también, un ejemplo de interpretación actualizadora.⁵

Historicidad y autenticidad

El modo histórico-reconstructivo surge a principios del siglo XX de la mano de músicos como Karl Nef y la *Schola Cantorum Basiliensis* o Arnold Dolmetsch y apunta a interpretar «música antigua», es decir, música europea compuesta desde la Edad Media hasta el Barroco —música pre-burguesa— intentando lograr la máxima fidelidad o rigor histórico posibles respecto del texto musical y las convenciones de interpretación de su propio tiempo. Para ello se realiza un trabajo muy cercano con musicólogos,⁶ se estudian las fuentes, se utilizan los instrumentos originales, o reproducciones de ellos y se ajusta la interpretación de manera estricta a la partitura (Danuser, 1992, pp. 13-15).

Según el musicólogo estadounidense Laurence Dreyfus (1983):

El arribo [del movimiento de interpretación de] música antigua coincidió con la profunda crisis en la cultura musical europea en la que el público de clase media repudiaba una vanguardia que se atrevía a profanar la tonalidad tradicional (...) [así,] la música antigua revistió el desbalance [provocado por la irrupción 'neurótica' del modernismo] reprimiendo el presente que provocaba pesadilla y montando una gran restauración de un pasado glorioso (pp. 304-305).

Esta comprensión de la historia está emparentada con las tendencias neobjetivistas del modernismo musical con su talante restaurador (*cf.* Adorno, 2011a, p.762 y ss.).

Sin embargo, la idea de fidelidad absoluta fracasó. En términos epistemológicos, porque no es posible reconstruir el pasado en sus inagotables dimensiones; en términos musicales, debido a que la ejecución estricta de la partitura olvida las convenciones de interpretación reguladas por la comunidad musical de la época (*cf.* Adorno, 2011b, p. 424-428), resultando en una lectura literal del texto, que no consideraba dinámicas, articulación, fraseo, etc. Esta conjunción de decisiones interpretativas, al suprimir el momento subjetivo, sonaba de manera mecánica y ocluía el sentido musical, por lo que, con cierta ironía, se denominó a este período como el de la «máquina de coser» (Dreyfus, 1983, p. 303), con sus «dinámicas en terraza» y los «ritmos motóricos» (p.303).

5. De hecho, en el texto citado, *Defensa de Bach contra sus admiradores*, Adorno sugiere que tal vez el modo de hacerle justicia a la música de Bach consista, ya no en una interpretación con uno u otro enfoque, sino en hacerse cargo de su herencia en la actualidad, esto consiste, en la época en que Adorno escribe el artículo, 1951, en recaer en la composición de Arnold Schoenberg y Anton Webern (2002, p. 132)

6. A veces los musicólogos eran los mismos intérpretes (Temperley, 1996, p. 69).

Entre las décadas de 1960 y 1970 se produjo un renacimiento en las interpretaciones «reconstructivas» de música antigua con un cambio de enfoque sustancial: ya no se trata de transportarnos musicalmente al pasado, sino de traer el pasado en su sonoridad «original» a nuestros días para que irrumpa en el *mainstream* cultural, «permitiendo a un sujeto hasta ahora silenciado, hablar» (Dreyfus, 1983, p. 304). Este resurgir del interés por la historia de la música con otra actitud pasó a llamarse «interpretación históricamente informada». Entre sus intérpretes se incluye a Jordi Savall, Jos van Immerseel, Ronald Brautigam y Nikolaus Harnoncourt.

Este movimiento se ocupa del estudio histórico y de fuentes para construir versiones que recuperen los instrumentos de época, pero también las convenciones, habilitando un fraseo y articulaciones específicas (Walls, 2006). Paradójicamente, este modo de interpretar aleja la obra de su horizonte original, produciendo un «desgarramiento del objeto de su contexto habitual (...) [que] fuerza una mayor conciencia [de él]» (Erich en Dreyfus, 1983, p. 306). Este movimiento se acerca así a su «adversario original», la vanguardia, y, como ésta, «apunta a amenazar los valores musicales establecidos» (Dreyfus, 1983, p. 308). Dreyfus sugiere que al incluir música pre-barroca en el repertorio «tradicional» se aportaba una constante «novedad» (p. 314). Así, la música «mataba dos pájaros de un tiro. Primero, prometía progreso al producir fuentes siempre “renovadas” de rarezas musicales para el futuro. Segundo, prometía ser entretenida y placentera» (p. 314). En la medida en que la propuesta fue ganando adeptos, el abordaje interpretativo abarcó un repertorio cada vez más amplio. La interpretación históricamente informada extendió su brazo hacia un pasado cada vez más remoto, llegando hasta la reconstrucción de músicas de la antigüedad;⁷ al mismo tiempo, incluyó obras del repertorio de los siglos XVIII, XIX e incluso algunas obras de comienzos del siglo XX,⁸ aquella «práctica común» sobre la que se fundaba el modo tradicional de interpretación.

Esta tensión entre novedad y trabajo sobre fuentes produjo diversas discusiones en los ámbitos musicológico e interpretativo. Una de ellas, central para nuestro problema, discurrió en torno a la pregunta por si este tipo de interpretación implicaba «autenticidad», que en las prácticas histórico-reconstructivas significaba restauración. Un debate sobre este problema tuvo un lugar central en un número de la revista *Early Music* del año 1984.

Entre los musicólogos que intervinieron en esa ocasión, el texto de Taruskin tuvo especial repercusión (cfr. Butt, 2002, p. 14). Taruskin (1996) responde a la pregunta sobre la autenticidad desplazando el problema al resignificar el término autenticidad: «autenticidad, por su parte, es saber lo que quiere decir y de dónde proviene ese conocimiento. Incluso más que eso, la autenticidad es conocer lo que uno es, y actuar de acuerdo con ese conocimiento» (p. 44).

En esta perspectiva hay una noción de historia relativista: se trata de que la historia revele tantas perspectivas del pasado como hay individuos que la estudian; debería abrir nuevas posibilidades en lugar de cerrar nuestras perspectivas. En resumen, debería promover la vida y el desarrollo individuales en el presente para, en términos de Taruskin, conducir a nuevas y mejores formas de interpretación musical (Butt, 2002, p. 17).

El autor rechaza claramente la idea de *Werktreue* y ni siquiera admite una posibilidad de «objetividad», que quedan desplazadas por un gesto *new age* de iluminación por autoconocimiento; allí donde se extinguen los criterios de una comunidad emergen las adjetivaciones abstractas para describir las versiones. Al mismo tiempo, el debate sobre la historicidad es arrasado por una topadora y a pesar de sus argumentos,⁹ Taruskin, finalmente, homogeneiza la historia bajo la presión de un presente individual que es lo «auténtico», mientras que el pasado y los estudios históricos se transforman en un mero

7. Por ejemplo, la reconstrucción de música de la antigua Grecia a cargo de Conrad Steinmann (Anónimo, 2005).

8. Jos van Immerseel y la orquesta Anima Eterna han grabado en 2008 una versión históricamente informada de *Boléro* de Maurice Ravel (1928/2008).

9. «Entonces, ¿de dónde surge la verificación de que nuestra sensación de lo que es acertado es correcta? El punto central de mi argumentación (y, si se quiere, la dificultad) es que sólo puede surgir del interior. La idea de verificabilidad objetiva externa, por atractiva que sea para algunos, no es más que una de las falsas promesas del positivismo. Está basada en lo que Hirsch ha bautizado como “la falacia del pasado homogéneo” (que no es él en absoluto el único en haber identificado). “Asumir”, escribe, “que cualquier entorno cultural es homogéneo, incluso en el nivel muy abstracto al que se conduce a la historia literaria [o el estudio de la interpretación], supone realizar una asunción sobre las comunidades humanas que la experiencia contradice”» (Taruskin, 1992, p. 57)

abrevadero poético del que se extrae inspiración para realizar una versión renovada de alguna obra que ha escapado al repertorio burgués.

Estamos frente a una paradoja. Mientras que la interpretación actualizadora apostaba a recuperar la objetividad por medio de una superficie sonora «contemporánea», la interpretación históricamente informada dirige su sonoridad «arcaizante» hacia un despegarse de la obra, del texto musical y de la historia para irrumpir —en la recepción— como algo nuevo.

La interpretación históricamente informada es la corriente que más ambigüedad presenta en su relación con la historia de la música. De la mera reconstrucción que se proponía en sus orígenes al olvido de la historia en autores como Taruskin, encontramos una zona gris que es la que nos resulta productiva para nuestra reflexión.

Anacronismos

En las reflexiones sobre música encontramos también enfoques que ponen su atención en la productividad del anacronismo, aunque con el foco puesto en la composición. Para la filosofía de la música de Ernst Bloch el anacronismo es una noción central. El autor insiste en el concepto de «no-simultaneidad» o «no-sincronicidad» [*Ungleichzeitigkeit*] de la música respecto de los procesos sociales (1985). Bloch señala que los «verdaderos grandes maestros» (p. 56) son aquellos capaces de construir en su música una «casa individual» (p. 56) en donde vivir para sí, libremente y retoma críticamente al Nietzsche de *Humano demasiado humano* quien señala:

De todas las artes que suelen brotar en un determinado suelo cultural, la música aparece como la última de todas las plantas, en el otoño y el desfloreamiento de la cultura a ella pertinente: habitualmente cuando ya son advertibles los primeros heraldos e indicios de una nueva primavera, es más, a veces la música suena como el lenguaje de una época abismada en un mundo asombrado y nuevo, y llega demasiado tarde (2007, pp. 57-58).

Bloch indica que, aunque Nietzsche también aborda el problema de la no-sincronicidad, en su lectura la música se vuelve un «mero recuerdo, ligado demasiado históricamente al pasado» (1985, p. 58). Sugiere en cambio que la potencia de la música reside en que «ilumina el futuro: es *espíritu en estado de utopía*» (*ibidem*). Se trata de una música «independiente de la voluntad de su época» (*ibidem*).

Por el contrario, Adorno, en «Defensa de Bach contra sus admiradores» (2008), expone los momentos anacrónicos de la música del compositor aun sin renunciar a la idea de *Zeitgeist*. Para Adorno la música de Bach es anacrónica debido a su interés por modos de polifonía pasados de moda y su insistencia en el bajo continuo, rasgos que parecían rasgos arcaizantes en el medio del auge de la música galante. Sin embargo, para el autor, este anacronismo es dialéctico: el riguroso estudio polifónico de *El clave bien temperado* se enmarca en el proceso de racionalización ilustrado —como también lo hace el desarrollo del instrumento y el mismo buen temperamento—. En Bach, la recuperación del contrapunto de comienzos del siglo XVII no es un mero gesto arcaizante, sino que se encuentra de manera paradójica con el pensamiento armónico del bajo continuo (p. 124)¹⁰ y es en ese gesto, que nos muestra que «Bach no era un maestro artesano arcaico, sino un genio de la rememoración» (p. 125). Es decir, que Bach dirige los medios técnicos existentes, su objetividad, hacia la subjetivación, de modo que a través del trabajo con el material la música alcanza el todo:

10. «Pero precisamente la duplicidad de consciencia armónica y consciencia contrapuntística que circunscribe los problemas de composición que Bach solucionó paradigmáticamente, excluye la imagen de Bach como el consumidor de la Edad Media. Si Bach hubiera sido lo que dicen que fue, ni habría tenido esa duplicidad ni se habría interesado (sobre todo en las obras especulativas de su última época) por una paradoja que era inimaginable para la vieja consciencia polifónica, a saber: cómo puede la música, con su armonía y su bajo continuo, seguir teniendo sentido a medida que avanza y al mismo tiempo organizarse polifónicamente, mediante la simultaneidad de voces autónomas» (Adorno, 2008, p. 124). Sobre este mismo problema se explaya Bloch en *Espíritu de la utopía* (1985): «Sin embargo, hay también en la disposición de los elementos en Bach una voluntad y una corriente de devenir temático que lo atraviesa todo, una cualidad temática dual en la que los temas, en sí mismos cargados de dramatismo, que dependen de los puntos de pasaje, de cambio y de anclaje, pero más aún en los puntos rítmicamente acentuados de la armonía —como se puede ver, no se trata de una armonía simple, homófona, sino que esta es deliberada, subyacente, que enfatiza con su masa— que tienen más fuerza aún que la mera concordancia arbitraria del continuo polifónico. Y esto irradia en lo otro, incluso cuando Bach permanece como el maestro de la voz única, duplicando o quintuplicando la antigua homofonía, el maestro interior del tejido de voces vuelve el aparente espacio no-lírico en súper-lírico. La fusión de lo armónico y lo rítmico tiene, así, su influencia y previene las indulgencias en el aparato contrapuntístico y en la forma, incluso en Bach, donde la gran separación de las voces entre sí es crucial para evitar la fusión vertical» (pp. 73-74).

El arte de componer fugas es un arte de economía motivica: utilizando los componentes más pequeños de un tema, lo convierte en algo integral. Es un arte de disgregación (casi se podría decir que de disolución) del ser en tanto que tema, en contra del tópico de que este ser se mantiene estático e inmutable a lo largo de la fuga. Frente a esta técnica, Bach emplea sólo en segundo lugar la técnica propiamente medieval de la configuración polifónica, la imitación (Adorno, 2008, p. 125).

En términos estéticos la subjetividad y la autonomía que se abren paso en la música de Bach representan una «profecía» del clasicismo vienés. En su música «lo pasado se convierte en un medio para obligar a lo contemporáneo a entrar en el futuro de su propio despliegue» (Adorno, 2008, p. 128).

Profecías (o la tarea del intérprete anacrónico)

La historia del arte es una historia de profecías (*die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien*). Sólo puede ser descripta desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia (*unvererbar*), que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene. No hay tarea más importante para la historia del arte que descifrar las profecías, lo que -en las grandes obras del pasado- les daba valor en la época de su redacción. ¿Qué porvenir? De hecho, pero no siempre un futuro inmediato, y nunca un futuro completamente determinado. No hay nada que esté más sujeto a transformaciones en la obra de arte que este sombrío espacio del porvenir donde fermenta (*diesen dunklen und brauenden Raum der Zukunft*) (...) (Didi-Huberman, 2011, p. 145).

Nos permitimos reproducir en su totalidad esta extensa cita que toma Didi-Huberman de *París, capital del siglo XIX*, de Walter Benjamin, puesto que es una apertura para la articulación de esta «historia del anacronismo» con una interpretación musical —a esta altura podemos agregar— crítica.

Así como el historiador de las artes visuales con las imágenes, la tarea del intérprete musical es descubrir las profecías, pero, a diferencia de aquel, se trata de volverlas apariencias, de hacerlas sensible y con ello, en cada interpretación, hacer estallar la temporalidad, tanto de la obra como texto, cuanto de la historia de las interpretaciones. La «fidelidad» no es con el pasado de la obra, sino con su porvenir, que, como indica Benjamin, no es teleológico, sino que cambia y se construye en cada aparición. Y para pensar estos momentos proféticos, es necesario hacer visible la «pre-historia» contenida en la obra, es decir, cuáles son los rasgos «de pasado» que hay en todo «presente». Así, no se trata de optar por «más o menos pasado», sino de cómo se concibe ese pasado para que la obra siga teniendo porvenir, «post-historia».

Con este recorrido en mente podemos pensar que la idea adorniana de que la interpretación debe revelar el «contenido de verdad» de una obra implica mucho más una concepción anacrónica de la historia que la filosofía de la historia que siempre se le achaca (aun cuando Adorno se comprometa explícitamente con esta última). Si recuperamos esta impureza de tiempos que se alojan en la obra de arte, la noción de historia modernista, la del «tiempo dirigido» (Rancière, 2009, p. 340),¹¹ puede desmoronarse por su propio impulso y mostrar otro Adorno, uno anacrónico, «actual».

¿Cuál es la apuesta? Una interpretación musical que muestre el contenido profético de las obras musicales. No se trata de tomar partido por la interpretación actualizadora o

11. En este texto Rancière indaga en los distintos conceptos de historia que se construyen en torno a los «regímenes de identificación del arte» (Rancière, 2012), con miras a la especificidad musical. Allí observa algunos problemas comunes entre modernismo y posmodernismo con relación a sus conceptos de tiempo.

por la históricamente informada, sino de indagar allí donde ellas abren el anacronismo y, con él, una historia de lo futuro.

Tomemos por ejemplo dos versiones de *El clave bien temperado*. La grabación de Glenn Gould realizada entre 1963 y 1968 (Bach, 1722/1968) y la de Kenneth Gilbert de 1990 (Bach, 1722/1990). La primera es un caso de interpretación actualizadora que utiliza un piano moderno y un fraseo y articulaciones muy personales. Con estas decisiones interpretativas Gould logra diferenciar tímbricamente las voces y construir un entramado polifónico complejo en el que se manifiesta claramente una paradoja indicada por Adorno y Bloch. Nos referimos a la tensión entre la gravitación de la estructura armónica y la independencia de las voces. Además, hace un uso del estudio de grabación totalmente novedoso para la tradición de «música clásica»: allí se realizan montaje de pasajes a partir de distintas tomas, se acomodan los micrófonos en el estudio para lograr una tímbrica específica, se utiliza el sonido ambiente, etc. (Hecker, 2008). El resultado es lo que Hecker llama «técnica de estudio anti-naturalista» (p. 79), es decir, inorgánica, una versión que da cuenta del carácter «constructivo» de la obra de Bach.

La versión de Gilbert está interpretada en un instrumento que imita lo más cercanamente posible al modelo de un clave flamenco de mediados del siglo XVIII (Distler, 1990). Dicho instrumento está «bien temperado» —no está afinado según el «temperamento igual»— y el fraseo es de máximo rigor respecto al texto, características que podríamos catalogar casi como histórico-reconstructivas. Y, sin embargo, al escucharla con atención emerge algo nuevo. No se trata de la «novedad» que señala Dreyfus (1983, p. 314 y ss), es decir, una sonoridad inesperada en apariencia, un *shock* sonoro que se extingue inmediatamente y que solo conserva su fuerza expresiva en tanto nuestros oídos solo estén acostumbrados a las versiones tradicionales; se trata de la estela armónica que el instrumento con su afinación «de época» deja en el devenir sonoro.

La interpretación de Gilbert acerca a la obra de Bach a dos composiciones recientes de Mathias Spahlinger, el tercer movimiento de *Farben der Frühe* (2005/2007), para siete pianos, y el primer movimiento de *gegen unendlich* (1995/2007) para clarinete bajo, trombón, piano y cello. En la primera los armónicos naturales resultantes de la repetición del do# dejan una estela similar a la de la versión de Gilbert; en *gegen unendlich*, el trabajo con la microintervalica y el timbre nos arroja un infinito número de matices entre notas «iguales», revelando los límites del temperamento igual [figura 3].

Figura 3. Entre los compases 61 y 66 se observa la exploración de las alturas en torno al do# temperado.

Otro ejemplo de este anacronismo revelado por la interpretación podemos encontrarlo en la versión del *Scherzo* de la *Sonata Hammerklavier* de Beethoven (1818) que Andrew Willis interpreta en instrumentos de época,¹² Allí la fidelidad de la pedalización, la agilidad que los instrumentos antiguos permiten y la heterogeneidad tímbrica del

12. Esta versión se encuentra en un disco editado en 1997 por el sello Claves. Allí se incluyen las 32 sonatas de Beethoven, así como las sonatas Bonn-Kurfürsten, tocadas en instrumentos de época por diversos intérpretes, como Malcolm Bilson, Tom Beghin o Andrew Willis (Beethoven, 1818/1997).

fortepiano, no nos conducen a las «grandes recompensas» que indica Walls,¹³ sino que nos arrojan a un Beethoven anacrónico que componía, si se nos permite el «pseudomorfismo», tímbricamente, o, al menos, arroja un momento profético que lo acerca a varios compositores post-seriales y sus experimentos con sonoridades inarmónicas. Basta para ello volvernos sobre un pasaje muy puntual de la sonata en cuestión. Se trata del final del Trío (*Sonata N° 29 Hammerklavier, op. 106, II cc.105-110*, [figura 4]) en donde el acorde de dominante de sib mayor que prepara la vuelta al Scherzo es repetido 5 veces, en cada oportunidad en una octava más grave. Las características del instrumento hacen que, a ese tempo, escuchemos una sonoridad totalmente inarmónica, casi un tam-tam.¹⁴



Figura 4. Final del Trío (*Sonata N° 29 Hammerklavier, op. 106, II cc.105-110*).

La versión de Jos van Immerseel y la orquesta *Anima Eterna* de la *Novena sinfonía* de Beethoven (1824/2007) también nos pone frente al anacronismo. El director, que realizó un minucioso trabajo de archivo, estudiando manuscritos, cartas y otras fuentes para acercarse a las intenciones originales del autor; prueba de ello es el coro reducido que emplea en el último movimiento, o la mayor proporción de contrabajos que integra la orquesta (van Immerseel, 2007, pp. 36-38). Esto se conjuga con un gran rigor en la lectura de las partituras, pero también en la interpretación de las convenciones y la dialéctica entre límites y posibilidades de los instrumentos antiguos. De esta combinación emergen momentos especialmente interesantes, del cual destacamos la irrupción en *fortissimo* del timbal en varios pasajes del comienzo del segundo movimiento. Este gesto desgarró la textura y rompió con la apariencia de un todo orgánico, evocando algunas características del «estilo tardío» (Adorno, 2003, pp. 114-118).

Hacia el final de este recorrido es útil dejar en claro que no se apunta a una síntesis entre el modo actualizador y el históricamente informado. En vez, proponemos mantener la tensión entre ambos, puesto que así se revelan supervivencias y profecías entre obras producidas en distintos momentos de la historia. Se trata de que cada uno de estos modos de interpretación se apropie del anacronismo y lo potencie. Ninguno de estos modos de interpretación alcanza la objetividad plena, a ambos se les escapa una dimensión de aquel «original que falta», es por eso que se debe mantener la tensión entre estas apuestas interpretativas, buscar en el espacio que se abre entre ellas las temporalidades heterogéneas que le son propias a las obras musicales y que solo así pueden emerger.

13. «A los que escuchan por primera vez un piano antiguo les resulta muy fácil advertir que es incapaz de hacer lo que un [piano de] gran cola de nueve pies hace maravillosamente. Ver más allá de esto, sin embargo, proporciona grandes recompensas, escuchar su flexibilidad dinámica, sus gradaciones tonales y su brillante agilidad, que explican el entusiasmo que sintieron Mozart, Haydn y Beethoven por el instrumento» (Walls, 2006, p. 48).

14. Esta idea de «Beethoven como compositor tímbrico» fue sugerida en una clase particular con el compositor Mark Andre.

Referencias

- » Adorno, Th. W. (2004). *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid, España: Akal. (Original publicado en 1993).
- » Adorno, Th. W. (2005). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt: Suhrkamp.
- » Adorno, Th. W. (2006). *Escritos musicales I-III. Obra completa, 18*. Madrid, España: Akal. (Original publicado en 1970).
- » Adorno, Th. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1*. Madrid, España: Akal. (Original publicado en 1977).
- » Adorno, Th. W. (2011a). *Escritos musicales V. Obra completa, 1*. Madrid, España: Akal. (Original publicado en 1984).
- » Adorno, Th. W. (2011b). *Escritos musicales VI. Obra completa, 19*. Madrid, España: Akal. (Original publicado en 1984).
- » Atlas, A. (2002). *La música del renacimiento*. Madrid: Akal. (Original publicado en 1998).
- » Bloch, E. (1985). *Geist der Utopie. Zweite Fassung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- » Butt, J. (2002). *Playing with history: the historical approach to musical performance (musical performance and reception)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid, España: Akal. (Original publicado en 1996).
- » Danuser, H. (2016). Interpretación. *Revista de Musicología*, 39 (1), 19-45. <https://doi.org/10.2307/24878536>
- » Danuser, H. (1992). Die drei Modi der Interpretation. In H. Danuser (Hg.) *Musikalische Interpretation, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11*. Laaber: Laaber-Verlag.
- » Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada. (Original publicado en 2002).
- » Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. (Original publicado en 2000).
- » Distler, J. (1990). Reseña Kenneth Gilbert's Well-Tempered Clavier. *Classics Today*. Recuperado de <https://www.classicstoday.com/review/reference-recording-kenneth-gilberts-well-tempered-clavier/>
- » Dreyfus, L. (1983). Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, 69 (3), 297-322. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/742175>
- » Freedman, R. (2018). *La música en el renacimiento*. Madrid: Akal. (Original publicado en 2013).
- » Hecker, T. (2008). Glenn Gould, the vanishing performer and the ambivalence of the studio. *Leonardo Music Journal*, 18, 77-83. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25578126>
- » Koenig, W. y Kroitor, R [directores] (1959). *Glenn Gould - Off the Record*. [Documental]. Montreal: National Film Board of Canada.

- » Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós. (Original publicado en 1979).
- » Nietzsche, F. (2007). *Humano demasiado humano*. Madrid: Akal. (Original publicado en 1878)
- » Plantinga, L. (1992). *La música romántica*. Madrid: Akal. (Original publicado en 1984).
- » Rancière, J. (2009). Autonomy and Historicism. The false Alternative (On the Regimes of Historicity of Art). *Perspectives of New Music*. 57 (1-2), 329-351. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.57.1-2.0329>
- » Rancière, J. (2012). El malestar en la estética. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- » Taruskin, R. (1996). El movimiento de la autenticidad puede convertirse en un purgatorio postivista, literalista y deshumanizador. *Quodlibet*, 5, 44-59.
- » Temperley, N. (1996). El movimiento fomenta más la novedad que la precisión y favorece la tergiversación. *Quodlibet*, 5, 66-72.
- » Van Immerseel, J. (2007). Do we know Beethoven's orchestra and his music? In J. van Immerseel. *Ludwig van Beethoven. Symphonies, overtures*. (pp. 32-40). Brussels. Anima Eterna Collection.
- » Walls, P. (2006). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En J. Rink, (ed.) *La interpretación musical* (pp. 35-54). Madrid: Alianza. (Original publicado en 2002).

Fuentes

- » Anónimo (2005) *Melpomen. Ancient Greek Music for an Athenian Symposium* [Versión de Steinmann, C. et al.] [CD]. Arles: Harmonia Mundi.
- » Bach, J. S. (1722). Das Wohltemperierte Clavier [versión de Gilbert, K]. In *Bach: The Well-Tempered Clavier*. [CD]Tennessee: ArkivMusic (1990).
- » Bach, J. S. (1722). Das Wohltemperierte Clavier [versión de Gould, G]. In *Bach: The Well-Tempered Clavier, Book I Volume I, BWV 846-853* [CD]. New York: Columbia Masterworks (1990).
- » Beethoven, L. v. (1818). Große Sonate für das Hammerklavier [versión de Willis, A.]. En Bilson, M., Beghin, T., et al. *Beethoven: the complete Piano Sonatas on period instruments (in addition the three Bonn-Kurfürsten-Sonatas)* [CD]. Prilly: Claves Records.
- » Beethoven, L. v. (1824). 9. Sinfonie in d-Moll op. 125 [versión de Immerseel, J. v]. In *Ludwig van Beethoven. Symphonies, overtures* [CD]. Brussels: Anima Eterna Collection (2007).
- » Ravel, M. (1928). Boléro [versión de van Immerseel, J. y Anima Aeterna]. En *Ravel: Bolero / Concerto Pour la Main Gauche / Rapsodie Espagnole / La Valse*. [CD]. Paris: Éditions Durand.
- » Spahlinger, M. (2005). *Farben der frühe* [partitura]. Hamburg: Peer Music.
- » Spahlinger, M. (2005). *Farben der frühe* [versión de Ensemble Surplus]. München: Neos (2007).
- » Spahlinger, M. (1995). Gegen unendlich [versión de Ensemble Recherche]. In *Mathias Spahlinger: Furioso, Gegen unendlich & Apo do*. [CD]. Köln: Kairos. (2007).
- » Spahlinger, M. (1995). *Gegen unendlich* [Partitura]. Hamburg: Peer Music.