

*La interpretación
musical, problemas y
caminos.*

Eduardo Adrián Rodríguez

La interpretación musical, problemas y caminos.

Eduardo Adrián Rodríguez

Un poco de historia.

La interpretación musical ha estado ocupando a los músicos desde los albores de la música misma. Es a partir del tratado de Martín Agricola, *Musicu instrumentalis deudch* de 1545, que una serie de compositores-ejecutantes han dejado taxativamente establecidas indicaciones exactas acerca de cómo debe interpretarse su música. Podemos mencionar, a modo de ejemplo, los más importantes e influyentes tratados al respecto:

- Agricola, Martín: *Musicu instrumentalis deudch* (1545)
- Agricola, Johann F: *Anleitung zur Siongkunst*, traducción de *Opinioni di cantori* de P. Tosi (1757).
- Bach, Carl Ph. E: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen ...* (1753)
- Caccini, Giulio: *Le nuove musiche* (1602)
- Correte, Michel: *Les amusements du Parnasse* (1749)
- Couperin, Francois: *L'art de toucher le clavecin.* (1716)
- Dalla Casa, Girolamo: *Il vero modo di disminuir* (1584)
- Galileo, Vincenzo: *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581)
- Geminiani, Francesco: *A Treatise of good Taste in the Art of Music.* (1749)
- Hotteterre, Jaques: *Método pour la musette* (1738)
- Marpurg, Friederich: *Anleitung zum Clavierspielen.* (1755)
- Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule.* (1756)
- Quantz, Johann: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* (1752)
- Rameau, Jean-Philippe: *Code de musique practica* (1760)
- Türk, Daniel: *Klavierschule* (1789)

En estos tratados se mezclan las cuestiones pedagógicas, de ejecución práctica y de técnica específica instrumental. Hasta las primeras décadas del siglo XIX no se tocaba otra música que la de la época misma. Los intérpretes tenían un lenguaje común, estaban inmersos en él, y la educación instrumental se realizaba conjuntamente con principios de composición. Si bien en el siglo XVII y XVIII coexistían diversos estilos (francés, italiano y el estilo alemán), podemos decir a grandes rasgos que el lenguaje era el de la época.

Es con Mendelshonn que empieza un revival de ejecutar la música de épocas anteriores, específicamente música de J.S. Bach. Obviamente hay casos anteriores, como la ejecución del Mesías de Haendel a cargo de W.A. Mozart, que se encargo de

aggiornarlo con una nueva instrumentación al "gusto" de la época. Hasta ese momento las partituras antiguas circulaban más como modelos de técnicas de composición que para ejecutarlas. El siglo XIX no es profuso en escritos sobre la ejecución práctica y sí en materia de reflexión estética y filosófica. Se tocaba la música anterior en el marco del gusto contemporáneo. El romanticismo "carga" a la música anterior con un valor agregado extraño. Se apropió de ella.

A partir de comienzos del siglo XX, y como reacción a ese romanticismo, una corriente "objetiva" se remite a la partitura misma como fuente única, pero considerando a la partitura como auto suficiente y pensando que no hay que agregar nada que no estuviera escrito en ella. El desconocimiento de las fuentes históricas que indicaban el "cómo", o su uso descontextuado y mecánico que implicaba la aplicación rígida de indicaciones, por ejemplo, de reglas del tratado de Quantz a música anterior y/o de otro estilo, condujeron a una mezcla y extrapolaciones que pusieron otro valor agregado a pesar de que se estaba reaccionando por esa misma situación.

Desde la década del 50 el estudio sistemático de las fuentes y la investigación y ejecución sobre los instrumentos originales ha venido a tratar de limpiar y contextualizar a las obras musicales antiguas. A la manera de como se restauran los colores originales a pinturas o frescos antiguos se trata de restaurar las condiciones que originaron que esa música sonara de determinada forma.

Un punto interesante a destacar es el impacto producido por el uso de los instrumentos contemporáneos a las composiciones, o copias de ellos. Los adeptos a la idea del progreso en las artes han considerado que los instrumentos modernos son superiores, evolucionados con relación a sus antecesores. El estudio con los instrumentos de época ha revelado aspectos de las maneras, sonoridades, características idiomáticas que no son un aderezo a la música. ¡Son la música misma!. Pero es de notar que esta corriente no se produce solamente por la idea ingenua de reproducir exactamente las sonoridades históricas y tomar esto como un fetiche que garantice la interpretación musical. Es interesante que el uso de los instrumentos originales permite desarrollar "nuevas" ideas en interpretación. Dice Umberto Eco: "*A veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la propia intentio operis, atenuada y oscurecida por tantas precedentes intentiones lectoris camufladas de descubrimientos de la intentio auctoris" (pag 45, Los límites de la interpretación).*

Los ecos del eco de su voz o los tres tipos de intenciones:

Podemos plantear la interpretación musical como la búsqueda de la *intentio auctoris*, búsqueda de la *intentio operis* o imposición de la *intentio lectoris*.

Se nos plantean dos premisas:

- 1) Debe buscarse en la partitura lo que el autor quería que suene.
- 2) Debe buscarse en la partitura lo que ésta dice, independientemente de las

intenciones del autor.

Si aceptamos la segunda posibilidad podríamos a su vez articular una nueva distinción entre:

2a) es necesario buscar en la partitura lo que dice con referencia a su misma coherencia textual.

2b) es necesario buscar en la partitura lo que el interprete encuentra con respecto a su propio sistema de significación y/o en referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios.

Si aceptamos la premisa "debe buscarse en la partitura lo que el autor quería que suene" adoptamos un enfoque interpretativo. Un enfoque generativo sería aceptar "debe buscarse en la partitura lo que ésta dice, independientemente de las intenciones del autor". Ambos enfoques pueden ser complementarios.

Umberto Eco diferencia claramente entre lector (interprete) semántico y lector semiótico. El primero sería el interprete que ante la manifestación lineal del texto la llena de significación y el semiótico el que intenta explicar las razones estructurales del texto para producir interpretaciones semánticas. Si todo texto prevé un lector modelo esto significa al menos dos lectores: el lector modelo semántico y el lector modelo crítico.

La interpretación se inicia en una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta hipótesis debe ser refrendada por la coherencia orgánica del texto. Las hipótesis pueden ser múltiples (en teoría, infinitas) pero deben estar probadas sobre la coherencia del texto. La conjetura (*intentio lectoris*) apunta hacia la intención de la obra y el autor: "*El texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que lo constituye*". En definitiva, "*entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está la intención transparente del texto que refuta una interpretación insostenible*". (Cita de U. Eco "*Los límites de la interpretación*").

Peirce y los métodos de fijar creencias.

¿Qué es una creencia? Si la investigación e interpretación comienzan con la duda y, mediante un proceso, arribamos a un estado de superación de esa duda, a este estado podemos designarlo como creencia o conocimiento. Se ha superado la "incomodidad" de la duda. ¿Por qué creencia y no verdad? Cualquier cosa a la que se llame "verdad", para despejar la duda es fundamental que lleguemos a creerla. "Conocer la verdad" es lo mismo que "creer que conocemos la verdad", si es que la hemos probado.

Según Peirce hay cuatro métodos para fijar creencias.

a) **Método de la Tenacidad:** Está relacionado con lo instintivo, lo vital, lo que nace en nosotros como perentorio y forma parte de nuestras creencias vitales.

Adquirimos estas creencias desde lo genético y desde las conductas que aprendemos para sobrevivir y reproducirnos. Son creencias de las cuales no podemos desprendernos aunque, en colisión con otras y teniendo que elegir podamos no acatarlas. El principio de la causalidad, por ejemplo, parece estar ligado a la tenacidad ya que desde temprana edad poseemos ciertos modos perceptivos de organizar el tiempo y el espacio con una estructura causal.

b) **Método de la Autoridad:** Como seres orgánicos y sociales dependemos para sobrevivir de que alguien asuma el rol materno-paterno que es una función de autoridad. Como seres sociales necesitamos poder ponernos de acuerdo, es necesario el reconocimiento de la autoridad que transmita el cuerpo de creencias básicas que harán posible la existencia de esa sociedad misma y también como instancia de validación ante el choque de intereses o creencias. Creemos en algo porque aceptamos, confiamos en que el que nos transmitió la creencia posee la "autoridad" (se la otorgamos) para validarla. En este plano, el de la vida social, se edifica sobre creencias acordadas y no es aceptado el no acatarlas porque a uno no le diga nada. Se impone hallazgo de concordancias intersubjetivas. La capacidad de admitir una autoridad es una función vital en el paso a lo social y propio de la cultura.

c) **Método de la Metafísica:** Es el terreno de la reflexión, en donde podemos cuestionar las creencias que nos son impuestas por la autoridad. En este método cotejamos estas creencias con principios generales e ideas universales que las contienen y que nos permiten una evaluación. Es este método el que permite la vida política al erigirse en el modo de expresar valores generales y de poder convencer, ante la confrontación de intereses particulares, sobre las bondades de esta o aquella creencia. En este plano la autoridad no desaparece sino que se ubica como garante de las formas de los discursos. Con la Lógica como razonabilidad de los contenidos y no en el sentido formal.

d) **Método de la Eficacia o Pragmático:** Aquí se trasciende el terreno de la reflexión y se pasa a la comprobación. No es suficiente el pensar o la concordancia con principios generales sino que se impone la demostración y en caso de no poder comprobar la creencia, nos obliga a cuestionarla. Es propio del método de investigación. La cuestión esencial que la diferencia del Método Metafísico es que aquí no se atiende a la razonabilidad sino a las consecuencias empíricamente comprobables que se pueden extraer. La sensatez o razonabilidad de una hipótesis no es esencial sino las consecuencias que de ella se pueden derivar, en función de su éxito.

Es clara la relación con la interpretación musical. La tenacidad está presente desde el principio mismo. Creemos que esto es de este modo aunque no podamos establecer porqué. Sentimos perentorio tocar de este modo. Pero la autoridad también está presente. Escuchamos una grabación de un gran músico, las indicaciones de nuestros maestros, las interpretaciones validadas, etc. Se nos imponen determinadas líneas que a su vez podrán estar validadas (creídas) por una tenacidad, una autoridad, por creencia metafísica y /o empírica, pero esta situación recae en la inmediatez.

Con la metafísica aparece la reflexión, cuestionamos la autoridad cotejándola con principios generales e ideas universales. La idea de estilo corresponde a este método.

Con el método pragmático trascendemos el terreno de la reflexión y pasamos a la comprobación. ¿Funciona? ¿Es esto así "estilísticamente" o puede ser de otra manera?

"..... las operaciones del espíritu humano son en primer lugar analógicas; en segundo lugar, abductivas y recién en tercer lugar deductivo/inductivas. Por esta razón en el punto de partida encontramos la tenacidad y la autoridad, y posteriormente la metafísica (predicción deductiva) y la eficacia (refutación inductiva)". Cita de *"Todos los Métodos, El Método"* de Samaja.

Al aceptarse la revisión de las teorías de las inferencias lógicas, recuperando el valor de la abducción (Peirce) y la analogía (Hegel) queda clara la parcialidad de la visión deductivismo-inductivismo. Siguiendo este razonamiento, es claro que al omitir a la analogía y la abducción se concluye en un círculo vicioso que opone a la teoría con las observaciones o práctica. La única manera de no quedar encerrado en esta circularidad es insertar un concepto que englobe simultáneamente lo teórico y lo práctico o establecer una categoría que nos permita comprender la construcción en paralelo de ambos. La Praxis es el concepto síntesis que permitirá el "salirse del círculo" a condición de aceptarla como "esencialmente inacabada", en evolución, imperfecta y en construcción. De esta manera es posible visualizar que al confundir praxis con teoría, o praxis con observación empírica se produce el malentendido.

Todos los Métodos, el Método. Es una acción en conjunto, un ir y venir entre la tenacidad comparada con la autoridad, modelada por la metafísica y cotejada con el pragmatismo.

J. Dewey propuso la siguiente definición para el concepto de investigación:

"La investigación es la transformación controlada de una situación indeterminada a otra que es tan determinada en sus distinciones y relaciones constitutivas que convierte a los elementos de la situación original en un todo unificado".

¿Alguna analogía con la interpretación musical? Si la llegada es el "todo unificado", ¿qué es el principio? ¿Una pluralidad inconexa?. ¿Esta "garantizada" la obra musical solamente en su escritura?. Cuando desde una posición "objetiva" nos remitimos solamente a lo escrito, ¿no estamos tomando una decisión?. Aún cuando no lo hagamos conscientemente, estamos participando, interpretando, estamos "haciendo" la obra.

Interpretar es diferenciar. Diferenciar lo estructurado de lo estructurante. Captar la esencia y no confundirla con el gesto que ella produce. Es ponernos en consonancia con el sentido en una combinación única e irrepetible.

Parafraseando a Heidegger, el aburrimiento en música es no poder elegir nada, que lo diferente sea igual. Convertir un sistema orgánico en un conjunto. Como la hermenéutica, la interpretación musical es abierta (pero no infinita), presente (pero en devenir), inconclusa (pero acabada). Es decir, es abierta y por eso inconclusa, presente y por eso acabada, en devenir y de ese modo infinita.

Podríamos decir que al interpretar un texto musical lo más fácil es expresar descriptivamente el contenido de un fenómeno tal como se nos presenta; mucho más difícil es, por cierto, captar las relaciones de oposiciones y determinaciones esenciales con las que se procura reducir y fijar la diversificación de los contenidos dados. Pero lo más difícil de todo es, precisamente, descubrir y exponer la totalidad efectiva en la que surgen las determinaciones, las diversificaciones del contenido y se sintetizan en una forma particular en la que los términos opuestos puedan mantener su identidad contradictoria y moverse. Dicho de otro modo: en principio dirigimos nuestra atención al objeto musical en sí mismo; luego una segunda visión en la que la atención se vuelca a la interrelación de los subsistemas y sus transformaciones y, finalmente, una tercera etapa en la que el esfuerzo de la conciencia se dirige a la totalidad de la estructura y al modo de producción de sus elementos, como parte de un sistema total. Pero esto todavía no es la música, ella es el hacer concreto. La concordancia con el sentido implica operar en la dirección de la semántica del texto musical ya que la intención puede modificar la semántica.

¿Repetiremos los gestos vacíos de un contenido? ¿Será el método de la autoridad el tope de nuestras metas? ¿Asumimos la posibilidad de cuestionar esa autoridad y confrontarla en el plano de las ideas y, sobre todo, en la realización concreta?

La praxis musical, al "salirse del círculo" teórico- práctico, es la cantera desde donde se asciende de lo abstracto a lo concreto. Ida y vuelta, Moebius, Yin-Yang, Dialéctica.

Debemos comprender y hacer comprender un sistema orgánico traduciéndolo desde la escritura. Traducir lo visual en sonidos. Todas las corcheas iguales en escritura de una obra ¿son iguales? La misma denominación -iguales- es una trampa del lenguaje. Todo sistema orgánico es unión de diferentes.

Un importante campo se abre en el desarrollo de la interpretación musical con las investigaciones realizadas en la aplicación de las leyes de la Gestalt, desarrolladas principalmente en torno a la visión. Los estudios hechos por Albert Bregman en "*The Perceptual Organización of Sound*" marcan claramente la posibilidad de aplicación de las leyes de pertenencia, exclusividad, agrupación, segregamiento, cerramiento, etc. Pero allí surge un problema que no es menor.

El agrupamiento de la notación musical en torno a la unidad de tiempo, nos referimos a agrupar las notas escritas en 2, 3, 4 etc. en relación al tempo contradice visualmente el tipo de agrupación sonora. Gran parte de la dificultad de los intérpretes en reconocer los agrupamientos correspondientes de las ideas musicales es su divergencia con los agrupamientos visuales. No estamos propugnando el cambio o traducción de la escritura a un patrón de agrupamiento sonoro-visual coincidente, muy por el contrario creo firmemente que cada escritura musical refleja de la mejor manera posible su espíritu, pero tomar conciencia de ese choque permite una libertad de asociación que no se condiciona recíprocamente.

Esto se combina con otra problemática de la notación. La notación musical se desarrolló lentamente desde el siglo XIII (notación mensural) y la mayoría de los signos usados significan cosas diferentes en diferentes períodos históricos. Mas allá de las alturas, que en líneas generales se mantienen (no incluimos aquí la problemática de las diferentes afinaciones), las indicaciones de articulación existentes (sobrentendidas a veces) han cambiado su significado constantemente y pasaron a denominar cosas que no tienen nada que ver entre sí. Por ejemplo, el punto sobre las notas que se conoce actualmente como "stacatto" puede significar notas más cortas de lo escrito o tocar esas notas iguales en oposición a la *inegalite* usada en la ejecución de música barroca. Es ineludible un conocimiento del lenguaje específico de cada época para poder determinar con un cierto grado de exactitud qué es lo que significa un signo determinado.

Existe en la notación musical un nivel básico o denotativo que nos permite alcanzar un segundo nivel connotativo, que no es codificable y pertenece a la esfera de la expresividad estética. De la manera en que el intérprete se instale en el nivel denotativo se proyecta, influye, en lo que es propiamente estético.

Señala Margarita Shultz en su artículo *"La notación musical desde la perspectiva semiótica"*: *"La lectura fáctica de una partitura musical cubre, a mi modo de ver, los tres tipos de efectos señalados por Peirce: 1) el interpretante emocional, porque provoca sensaciones en el intérprete; 2) el interpretante energético, por cuanto los signos causan esfuerzo, actividad; 3)) el interpretante lógico, debido a que dicha lectura no es un acto resuelto en sensaciones y acciones musculares, sino intelectual, compromete el pensamiento". "El nivel de lo estético en la relación intérprete-partitura se cumple en lo connotativo, allí está la propuesta interpretativa de un músico instrumentista (o de un conjunto, o de un director, por supuesto) para esa partitura"*.

Interpretar es en música ponerse al servicio del sentido, es dejarse atravesar. Julio Cortázar pedía un lector cómplice, un intérprete musical debería ser un cómplice. Lo contrario suena a delator. La diferencia entre un compositor musical y un intérprete de música es la misma que hay entre un padre biológico y un padre adoptivo.

El Tempo Musical

¿Qué es el tempo musical? Diversas corrientes de pensamiento han tratado de definir esta idea. Podemos decir que no es igual que el tiempo cronométrico ni el tiempo psicológico, sino que es de otro orden. El tempo musical es otra cosa, ni la regularidad del metrónomo ni la incomunicabilidad del tiempo interno de sensaciones. Pero, ¿qué es entonces?. Es importante determinar si el tempo musical es dado o es construido, creo que esa es la cuestión fundamental para la interpretación musical:

¿Es el tempo musical el que modela la idea musical? ¿es la idea musical la que construye el tempo? .

El tempo musical no existe de una manera ideal, es creado en la medida que una idea musical lo pone en acción. ¡Años de estudios en el sentido contrario!. Hemos sido educados construyendo la música desde un tempo árbitro que, si bien se lo podía modificar expresivamente en determinadas ocasiones, es una grilla que achata y

cuadrícula las ideas musicales y que lleva directamente a la siguiente cuestión: la verticalidad (simultaneidad, armonía) versus la horizontalidad (el devenir, la melodía).

El construir la idea desde un tempo árbitro verticaliza la música en detrimento de lo melódico. Oviamente hay músicas con mayor énfasis en un aspecto armónico y otras en un sentido melódico y otras tantas posibilidades (atmósferas etc.). El punto es encontrar la idea y construir a partir de ella y no poner el caballo detrás del carro.

"La obra musical se instala en una tríada, y en ese sentido va desde lo menos organizado a lo más organizado (siguiendo a Peirce). Pero es más valiosa cuando es más abierta. Si recordamos a este filósofo la Primeridad es la abducción, la Segundidad es inducción, la Terceridad es deducción. Pero la abducción peirciana es la hipótesis, es decir lo abierto. Y una obra es valiosa, lo afirmo, cuando se abre a las interpretaciones, cuando esta en el punto en que su significado es hipótesis. Esta es la paradoja, que la completitud de la obra de una arte -como la de todo signo, que se completa en la Terceridad- deba residir en lo abierto de su Interpretante, de su conexión significativa". Margarita Schultz "La notación musical desde la perspectiva semiótica" Arte y Investigación Año II N° 2

El Arte a mitad de camino.

Todas estas reflexiones realizadas apuntan a una concientización del proceso de interpretar música. Son parte de esta actividad formante, como acto de invención, de interpretar. Intervienen en este acto formante una operación especulativa, la inteligencia como juicio que procede a la organización de la obra, la actividad física y la comprensión que conlleva, un compromiso ético y el sentimiento entendido como matiz afectivo. La persona que forma la obra se forma con la obra, es parte de ella. El interprete procede por intentos, conjeturas, guiado por la obra que lo orienta. A decir de Pareyson *"el intentar por lo tanto, dispone de un criterio, indefinible pero sumamente sólido: el presentimiento de la solución..... la intuición de la forma"*. (Citado por U. Eco en *"La estética de la formatividad y el concepto de interpretación"*). A su vez esa interpretación es base desde la cual surgirán interpretaciones futuras.

Pero también existe el lado oscuro de la luna. Lo inconmensurable como complementario de lo comunicable. El inconsciente que siempre impregna, se mezcla, se filtra y permanece como indivisible en los actos de invención, interpretación y formación. En la mitad del camino, más cerca de un lado o del otro (dependiendo del artista), está el arte, nos guste o no.

Eduardo Adrián Rodríguez

Noviembre de 1999

rodriguezduardo@adrian@gmail.com

Textos consultados, usados, interpretados y tergiversados para la realización de esta monografía:

Bregman, Albert: *"The Perceptual Organization of Sound"* The MIT Press

- Brelet, Gisele:** *"Estética y Creación Musical"*. Hacchette.
- Eco, Umberto:** *"Los límites de la interpretación"* Edt. Lumen
"Lector in Fabula" Edt. Lumen
"La estética de la formatividad y el concepto de interpretación"
- Harnoncourt, Nikolaus:** *"Baroque Music Today: Music as Speech"* Amadeus Press.
"The Musical Dialogue" Amadeus Press.
- Neumann, Frederick:** *"Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music"*
 University Press.
"New Essays on Performance Practice" Univ. of Rochester Press
- Ravera, María Rosa:** *"El arte entre lo comunicable y lo inconmensurable: dos tiempos"*
"Posibilidades de una estética semiótica"
- Samaja, Juan:** *"Introducción a la epistemología dialéctica"* Lugar Editorial
"Todos los Métodos, el Método"
- Schultz, Margarita:** *"La notación musical desde la perspectiva semiótica"* Arte y
 Investigación Año II N° 2
- Vattimo, Gianni:** *"Ética de la interpretación"* Ediciones Paidós.
"Hermenéutica y racionalidad" (Compilación) Grupo Editorial Norma