
**“LO QUE ESTAMOS HACIENDO CON LA MÚSICA ANTIGUA ES
GENUINAMENTE AUTÉNTICO HASTA UN GRADO TAN
PEQUEÑO QUE LA PALABRA PIERDE UNA GRAN
PARTE DE SU PRETENDIDO SIGNIFICADO” ***

Daniel Leech-Wilkinson

Uno de los muchos progresos prometedores en las actitudes hacia la interpretación de la música antigua consiste en que un número cada vez mayor de intérpretes-estudiosos están dispuestos a admitir que la mayor parte de lo que hacen al construir un estilo interpretativo es, forzosamente, de su propia invención¹. La investigación histórica puede aportarnos instrumentos y en ocasiones incluso una información muy detallada sobre cómo utilizarlos; pero el hueco entre esta evidencia y el sonido de una interpretación es aún tan grande que puede cubrirse únicamente gracias a una gran dosis de musicalidad e invención. Cuánta se necesita exactamente es algo que puede olvidarse con facilidad, precisamente porque el ejercicio de la invención musical funciona en el intérprete de modo automático. Deja de ser consciente que al interpretar, por ejemplo, una sonata para flauta de Bach está haciendo mucho más que aplicar a una sonata barroca las recomendaciones de Quantz² y hacerlo (idealmente) en la acústica correcta. Su estudio de Quantz, y del resto de las fuentes, ha implicado ya descifrar sus consejos en términos de la propia concepción (aprendida) del intérprete de lo que constituye la musicalidad; y su aplicación de ese estudio a la sonata implica un compromiso similar con la concepción que ya tiene de la música de Bach. Su propia contribución es, en cada estadio, la de un músico contemporáneo (i.e., de finales del siglo XX), sujeto a las suposiciones y a los gustos de su época. Y, por el contrario, la ilusión de que se ha visto implicado en una experiencia del siglo XVIII se mantiene sólo con la ilusión

* *“What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning”*, en *Early Music*, Vol. XII núm. 1 (Febrero 1984, pp. 13-16).

1. Véase especialmente M. Morrow, “Musical performance and authenticity”, *Early Music*, VI (Abril 1978), pp. 233-46, y R. Taruskin, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance”, *Journal of Musicology*, I (1982), pp. 338-49. Las charlas de Peter Williams sobre “The Search of Authenticity” (La búsqueda de la autenticidad), transmitidas por la BBC 3, han aportado también valiosos recordatorios de los límites de nuestro conocimiento.

2. Quantz representa aquí, por supuesto, a mucho más que el propio Quantz.

mayor de que los estilos musicales contemporáneos –en contraste con los excesos interpretativos de artistas anteriores del siglo XX– apenas se ven afectados por la implicación personal.

Una fonoteca razonablemente surtida aportará múltiples ejemplos de las consecuencias más perturbadoras de esa ilusión. Tómense, por ejemplo, parejas de grabaciones –una anterior a mediados de los años setenta, la otra una interpretación “auténtica” de los últimos años– de una selección de obras de diferentes épocas, pero de épocas para las que antes de la última década³ aproximadamente existía ya una tradición interpretativa bien extendida⁴. Incluyo más abajo una lista de aquellas grabaciones –de una pieza de canto llano, un madrigal isabelino, una *rappresentazione* de Monteverdi, un aria de Purcell, un concierto de Bach, un cuarteto de Mozart y un lied de Schubert– que han influido más poderosamente en mi propia concepción⁵; pero los lectores se darán cuenta de que casi cualquier otra grabación que cumpla estos criterios ofrecerá una ilustración igualmente clara del argumento que sigue.

El introito *Puer natus est nobis*, fechado como poco en una fecha tan temprana como el siglo X, lo cantan los monjes de Beuron en frases majestuosas que ascienden hasta clí-

3. Para todas las referencias históricas o cronológicas, no debe olvidarse que este artículo fue publicado originalmente en 1984. El lector más activo encontrará sin duda estimulante y enriquecedor completar estos doce años con ejemplos o experiencias propias y cotejar el resultado con las conclusiones a las que llegó el autor en 1984. La experiencia puede ampliarse a este bloque de cuatro artículos en torno a “los límites de la autenticidad”. [N. del T.]

4. Los estilos interpretativos para los repertorios que se exploran por primera vez profusamente dentro de la última generación aproximadamente (por ejemplo, música medieval y del primer Renacimiento) siguen principios diferentes: primero una irrupción pintoresca y alegre, más tarde un enfoque “investigador” (o en este caso, el no-investigador).

5. Introito, *Puer natus est nobis* (Tercera Misa para el Día de Navidad)

Coro de Monjes de la Abadía Benedictina de St Martín, Beuron, dirigidos por Maurus Pfaff (Archiv; grabado en 1959)
Schola Antiqua, R. John Blackley (Nonesuch; 1978)

Wilbye, *Lady, your words do spite me*

Deller Consort, Alfred Deller (Philips; 1964)

Consort of Musicke, Anthony Rooley (Decca, 1982)

Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*

Conjunto vocal, Nadia Boulanger (Hyperion; 1937)

Solistas, Coro del Festival de Glyndebourne, Orquesta de Cámara Inglesa, Raymond Leppard (Philips, 1971)

Les Arts Flkorissants, William Christie (Harmonia Mundi; 1982)

Purcell, “When I am laid in earth” (*Dido y Eneas*)

Janet Baker, Orquesta del Festival de Aldeburgh, Steuart Bedford (Decca; 1975)

Emma Kirkby, Taverner Players, Andrew Parrott (Chandos; 1981)

Maggie Teyte, ac. Frederick Stone (BBC; 1950)

Bach, *Conciertos de Brandemburgo*

Orquesta de Cámara Inglesa, Benjamin Britten (Decca; 1968)

Conjunto, Gustav Leonhardt (RCA; 1976)

Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt (Telefunken; 1981-2)

English Concert, Trevor Pinnock (Archiv; 1982)

Mozart, *Cuarteto de cuerda en Do mayor*, K. 465

Cuarteto Amadeus (Deutsche Grammophon; 1967)

Cuarteto Esterhazy (Decca, 1982)

max expresivos y más tarde van bajando hacia las cadencias. Su sonido es amplio -debe haber al menos 20 cantantes- pero cálido y la acústica es tan espaciosa como la de su interpretación. La Schola Antiqua, por otro lado, utiliza tan sólo tres cantantes y un cantor, que se decantan por una velocidad (la pieza les dura dos minutos menos que a los monjes) acorde con lo que ellos creen que es un ritmo del siglo X; la velocidad de su interpretación se corresponde con una aproximación mucho menos expresiva a la dinámica y al fraseo. Aparentemente hemos de inferir que la autenticidad de su estilo rítmico se extiende a otros aspectos de su interpretación y que el Romanticismo de los monjes de Beuron es tan "incorrecto" como su elección de la edición de Solesmes.

Resulta quizás sorprendente, a la vista de los siete siglos o más que los separan, que el gran lamento de *Dido y Eneas* (1689) de Purcell recibe un tratamiento muy similar al de *Puer natus est*. Maggie Teyte y Janet Baker ofrecen ambas interpretaciones profundamente emocionales, apoyadas en el último caso por una orquesta de cuerda de tamaño medio (y en el primero por una reducción pianística enriquecida), mientras que el sonido muchísimo más ligero y la interpretación más sencilla aunque profundamente conmovedora de Emma Kirkby se corresponden con el timbre claro y la plantilla reducida de los Taverner Players, que utilizan instrumentos barrocos. De nuevo, hemos de inferir presumiblemente que lo auténtico es considerar el estilo de Purcell como esencialmente contenido: dramático más por insinuación que por ejemplo.

Puede observarse un contraste similar entre las grabaciones del madrigal de Wilbye *Lady, your words do spite me* (publicado en 1598), el Cuarteto "*De las disonancias*" de Mozart (1785) y la canción de Schubert *Der Müller und der Bach* (1823). Todas pertenecen aparentemente -según la evidencia de sus grabaciones pretendidamente auténticas- a épocas en las que un sonido limpio, poco vibrato y pocos cambios del nivel dinámico o del tempo subyacente constituían elementos esenciales del estilo interpretativo⁶. En todos los casos, el contraste estilístico entre la interpretación más antigua y la "auténtica" es esencialmente el mismo. La interpretación más antigua -según las modas de su época- muestra una mayor

Schubert, *Der Müller und der Bach* (*Die schöne Müllerin*)

Dietrich Fischer Dieskau, ac. Gerald Moore (EMI; 1962)

Nigel Rogers, ac. Richard Burnett (Telefunken; 1975)

La preponderancia de ejemplos vocales tiene como misión servir de recordatorio de que no sabemos prácticamente nada de los estilos vocales anteriores al siglo XX. Suponer que cualquiera de los estilos vocales adoptados en estos discos es más auténtico que otro sería una mera fantasía.

6. *Il ballo delle ingrate* de Monteverdi constituye un caso ligeramente más complejo. Aquí la grabación más antigua está considerablemente más en línea con lo que hoy día se considera auténtico que la segunda, mientras que la última se caracteriza por una originalidad e intensidad de expresión que presagia ya el futuro desarrollo del estilo barroco.

variación de dinámica, velocidad y timbre, lo que se traduce en una interpretación que es más “emocional”, más una “recreación” personal de lo que los intérpretes creen que está “diciendo” el compositor, mientras que la interpretación más reciente, la “auténtica”, se caracteriza por un tempo y una dinámica relativamente uniformes, un sonido “limpio” y al menos un intento de evitar gestos interpretativos más allá de los escritos o documentados como parte de la práctica interpretativa de la época. En resumidas cuentas, la diferencia es la existente entre un ejecutante como “intérprete” y un ejecutante como “transmisor” de las “intenciones del compositor”.

Pero, ¿es realmente concebible que toda la música anterior a la aparición del artista-intérprete romántico se interpretara en esencialmente el mismo estilo lúcido, emocionalmente contenido, “clásico”? ¿No es más razonable concluir que la notable uniformidad de enfoque que domina la interpretación de la música antigua –al menos en el mundo anglófono– no es más que un reflejo del gusto actual, el mismo gusto que infunde las interpretaciones actuales de Schoenberg, Dallapiccola y Boulez, pero que resulta auténticamente adecuado sólo para el último?

Quizás el único período para el que la evidencia de las grabaciones podría conducir a alguna otra conclusión es el último Barroco. Aunque las grabaciones inglesas siguen exactamente el mismo modelo que el observado para otros períodos examinados aquí, los grupos continentales han ofrecido constantemente alternativas más coloristas. En el *Affettuoso del Concierto de Brandemburgo núm. 5*, por ejemplo, Leonhardt preside una interpretación en la que la dinámica de suspiros deplorada con tanta frecuencia por los críticos ingleses constituye el principal medio de articulación, mientras que Harnoncourt contrasta una flauta con un timbre relativamente homogéneo con un amplio vibrato del violín y un expresivo rubato para el clave, mientras que Pinnock deja en un grado considerablemente mayor que la música cuida de sí misma.

Sea cual sea el enfoque que se prefiera, sería difícil pretender que cualquiera de ellos fuera ciertamente más auténtico que otro. Los tratados barrocos pueden sugerir que los contemporáneos consideraban esta música muy expresiva ⁷ (y por este motivo podría fallar, a pesar de su empuje y su virtuosismo, el enfoque “clásico” de Pinnock), pero sobre cómo se traducía esta expresión no tenemos más que una vaguísima información. Lo que suceda más allá de eso, incluso en el tratado más exhaustivamente documentado de los estilos interpretativos, sigue siendo pasto de la conjetura y, por tanto, de la invención. Y por amplio (o, en el caso del resto de los períodos aquí examinados, por estrecho) que sea el espectro de estilos “auténticos” que resulte del ejercicio de esa invención, debe ser aparente, incluso sobre la

7. Véase la selección impresa al comienzo de R. Donington, *Baroque Music: Style and Performance* (Londres, 1982), pp. 1-3; no obstante, sigue siendo una cuestión abierta saber qué porcentaje resulta relevante para Bach.

base de la mera probabilidad, que tienen tanto que ver con el gusto actual como con una reproducción precisa.

Pero, ¿es eso necesariamente algo malo? ¿No podría argumentarse que resulta enteramente deseable que las interpretaciones de música de cualquier época deberían operar dentro de un mundo sonoro que parezca adecuado a la época en la que se crean las propias interpretaciones? Se responda como se responda a estas preguntas, debe quedar claro que no existe ninguna posibilidad de reproducir con conocimiento de causa un estilo interpretativo de cualquier período anterior a la llegada de las grabaciones. El hecho de que los resultados, si fuera posible, serían inaceptables para los oídos modernos viene sugerido poderosamente por la evidencia que prestan las primeras grabaciones. Gracias a ellas tenemos una excelente evidencia del estilo interpretativo que esperaban los compositores del cambio de siglo: Elgar, Debussy, quizás incluso Wagner, entre muchos otros. Pero, ¿cuántos de nosotros desearíamos oír hoy su música tocada de este modo? ⁸ Una obra musical es mucho más adaptable que la gente que la escucha. Una interpretación de la misma puede ser diseñada para apoyar sus preconcepciones o para modificarlas, pero si esto significa realmente algo no puede ignorarlas por completo. ⁹

Parece conveniente concluir, en primer lugar, que lo que hacemos con la música antigua es, aunque tan “auténtico” como sea posible, genuinamente auténtico hasta un grado tan pequeño que la palabra pierde una gran parte de su pretendido significado; ¹⁰ y, en segundo lugar, que lo que queda por hacer una vez que se ha establecido –hasta donde sea posible–

8. E.g., Elgar dirigiendo *The Dream of Gerontius* (1927; Pearl); Debussy, fragmentos de *Pelléas et Mélisande* (1928; Pearl); Wagner, grabaciones de cantantes que trabajaron en Bayreuth (1907ss; Deutsche Grammophon y EMD). Michael Morrow realizó exactamente la misma observación utilizando el ejemplo de Melba (*op. cit.*, 237, una página, por cierto, cuyos anuncios constituyen un comentario irónico sobre las actitudes actuales sobre la autenticidad).

9. Una rica ilustración de ello se encuentra en las grabaciones de Weill realizadas por Lotte Lenya. La más antigua de todas, la de *Die Dreigroschenoper* (1930), Telefunken; data de tan sólo dos años después del estreno y captura con una extraordinaria intensidad el carácter irónico del Berlín de entreguerras. Las grabaciones posteriores de Lenya, realizadas fundamentalmente a finales de los años cincuenta, son muy diferentes: de afinación más grave, por supuesto, pero también en un tono mucho más amable y abiertamente emocional (e.g. CBS 78279). Los cantantes recientes que han intentado realizar interpretaciones “auténticas” de Weill, como por ejemplo Teresa Stratas (de la que Lenya ha dicho, “no hay nadie que pueda cantar mejor la música de Weill”; Nonesuch D-79019), han tomado inevitablemente como su modelo las interpretaciones posteriores de Lenya, mucho más comprensibles para una generación de la posguerra que su estilo original para el que fue concebida la música. ¿Puede el Berlín de los años 20 ser recapturado en una interpretación musical; y tendrían los resultados hoy día algún sentido para nosotros, si es que ello fuera posible? Sin embargo, ¿cómo podemos comprender plenamente *Die Dreigroschenoper* fuera de ese contexto social y cultural? Como poco, este ejemplo debe recordarnos cuánto hemos perdido del pasado que nos ayudaría a una comprensión de la música más antigua, y cuánto tenemos por tanto que aportar con vistas a crear unos estilos alternativos aceptables y –lo más importante de todo– cuántas y cuán diversas son las posibilidades.

10. Y al decir esto no desecho los logros, el potencial o el valor de la investigación histórica.

la autenticidad, es más que legítimamente un asunto de nuestro propio gusto (aunque interactuando con lo que nos parece que es la naturaleza de ese material auténtico). Porque lo que es genuinamente auténtico es, por lo menos en términos de la ideología actual, inviolable. Cuanto más hagamos por ser auténticos, menos margen de elección tendremos sobre lo que hacemos, de modo que está claro que nuestro interés no consistirá en restringir nuestra libertad de maniobra al considerar inviolable de un estilo interpretativo nada más que lo que ha sido establecido convincentemente como tal. Por lo que respecta al estilo mismo, quizás hemos recibido una influencia demasiado fuerte tanto de la ecuación $Urtext = \text{texto "limpio"}$ (y, por tanto, interpretación limpia) como de la ley del estudio de grabación, según la cual "los intérpretes no llevarán a cabo una interpretación demasiado individual para que no resulte pesada tras oírla varias veces".

Mi ruego, por tanto, -y es justificable, espero, sobre una base tanto lógica como artística- es que entre un juego una mayor libertad de enfoque, unos experimentos de mayor alcance, y la posibilidad de una mayor intensidad de expresión. No hay ningún motivo para asumir que "auténtico" ha de ser siempre sinónimo de "clásico". Por el contrario, los intérpretes tienen un margen mucho mayor para la maniobra de lo que el restringido mundo de la moda reciente podría inducirnos a pensar. La moda, al fin y al cabo, es por definición algo susceptible de cambio. ¹¹ ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**

11. Para construir este razonamiento me he beneficiado en gran medida de conversaciones con Wendy Hancock y Rosalind Halton, que no deben considerarse, sin embargo, en absoluto responsables de mis conclusiones. También me gustaría dar las gracias a Richard Andrewes por dejarme utilizar la colección de discos de la Pendlebury Library de Cambridge.