

Música reservata

OPERA APERTA

En el célebre ensayo publicado en 1962 cuyo título prologa esta nota, Umberto Eco otorgaba estatuto teórico a un fenómeno que en la música de tradición escrita puede rastrearse al menos hasta la pieza de Charles Ives titulada *Halowe'en*, compuesta hacia 1914 (o quizá antes): una breve obra para cuarteto de cuerda con piano y bombo opcional, que debe ejecutarse varias veces seguidas cambiando las dinámicas y los *tempi* según la combinación instrumental elegida y la repetición de que se trate y que se ha considerado tradicionalmente como el punto de partida de una corriente, el aleatorismo, que hallaría su cénit en ciertas piezas experimentales de John Cage y que, en un grado u otro, imprimió su sello en todos los compositores significativos de la segunda mitad del siglo XX (Boulez incluido). Sin embargo, la realidad es que el fenómeno es tan antiguo como la propia música: las improvisaciones de los músicos hindúes a partir de escalas codificadas, los melismas variables de los *cantaores* flamencos o los solos de los intérpretes de jazz constituyen ejemplos elocuentes de que la música, por su propia naturaleza —su cualidad de *presente continuo* irreductible a las categorías de pasado y futuro— es un objeto modificable que adquiere perfiles y sentidos singulares en cada ejecución. Pero ¿hasta dónde puede extenderse ese concepto en el caso de la música de tradición escrita, hasta qué extremo debe considerarse la partitura como una representación fidedigna del hecho musical?

En un libro reciente, (*Beethoven al piano*, Musikeon, Barcelona, 2010), el musicólogo y educador Luca Chiantore desarrolla brillantemente la tesis de que los fragmentos didácticos que se conservan del músico de Bonn constituyen también modelos experimentales destinados a perfilar sus propias composiciones *en el acto de interpretarlas*. La separación entre compositor, intérprete e improvisador nace con el romanticismo y Beethoven es la última gran figura histórica que integra las tres rúbricas en su propia práctica. A diferencia de la monumentalización de la obra generada por su edición impresa, la de Beethoven aparece en el libro de Chiantore bajo una imagen infinitamente más dinámica y flexible derivada de la relación inmediata entre su autor (e intérprete) y el público, y de la posibilidad de provocar en éste reacciones cambiantes en razón del curso inesperado de la música (perfectamente fijada, como es lógico, en sus grandes líneas arquitectónicas, pero sumamente maleable en la realización de los detalles): un público que conocía y estaba perfectamente al tanto del código musical, un público capaz de discernir y prever en cierto grado el curso inmediato de la música y la complejidad de su realización.

Chiantore examina con un productivo detalle las dos versiones existentes del *Concierto op. 58* (la editada por la Cámara de Artes e Industrias y la copia conservada en los archivos de la Sociedad de Amigos de la Música de

Viena), y deduce que la idea de la fidelidad al texto —al texto impreso o escrito— carece de correspondencia con la realidad de la ejecución tal y como se practicaba en su época, como lo es igualmente la idea del respeto reverencial a la *letra* de la obra. Es bien sabido (pero en el presente tendemos a olvidarlo) que el público contemporáneo del compositor, el público tumultuoso que asistía a la *Academias*, se comportaba de un modo que choca frontalmente con la liturgia del concierto tal y como se realiza en los días presentes (y que, históricamente, data apenas de los últimos años del XIX): era un público que aplaudía, no ya entre movimientos, sino *durante la propia ejecución*, para celebrar los pasajes de brillantez y agilidad tales como las cadenzas o las fermatas. Hoy, el melómano común pospone toda

muestra de entusiasmo hasta la conclusión de la obra, porque *sabe* cómo debe escucharse la música de acuerdo con los criterios del presente: el público del tiempo de Beethoven (y de Mozart, Hummel, Pleyel, Czerny, Clementi...) llegaba al extremo de interrumpir la ejecución *precisamente porque sabía*, porque tenía conciencia de la dificultad o la originalidad de lo que estaba escuchando: la semejanza con el público actual del *pop* o del *rock* salta de inmediato a la vista. Hoy, al haber desaparecido su intérprete y autor, la posibilidad de repentizar determinados pasajes se ha esfumado, y la *obra* se ha convertido, al menos en cierto grado, en una forma de letra muerta condenada a escucharse siempre del mismo modo: suerte de *petrificación* a la que la multiplicidad de grabaciones discográficas contribuye decisivamente. La pretensión de reconstruir la música *tal*

y como se escuchaba en su época, cual suele afirmarse en ciertos círculos proclives a la invasión del historicismo (que se está transformando en una suerte de *ideología dominante* en lo que al pasado se refiere, amén de suministrar un nutrido mercado de *bibelots* cuya exquisitez aparece aureolada por su pretensión de *fidelidad* al texto) muestra, a la luz de las magistrales consideraciones expuestas en el libro de Chiantore, la parcialidad de sus postulados, toda vez que las condiciones objetivas de la interpretación y recepción de la música han cambiado cualitativamente. A finales del XVIII, el piano abría perspectivas sonoras inusitadas y su rápido desarrollo se refleja en la práctica beethoveniana, que modificó múltiples detalles de ciertas obras para adecuarlas a las nuevas posibilidades del instrumento: es imposible realizar la técnica del pasado a partir del presente, un presente donde Liszt, Debussy, Scriabin o Messiaen forman ya parte de la enseñanza normalizada. Y es que la única manera de ser realmente fiel a la música del pasado es afrontarla a partir de las posibilidades que ofrece la música del presente.

José Luis Téllez

scherzo 5

