

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Cátedra de Historia de la música I

“El significado de la Autenticidad, y el movimiento de música antigua: una revisión histórica”.

Dorottya Fabian, Universidad New South Wales, Sydney, Australia.

En: Revista internacional de estética y sociología de la música, Vol. 32, No. 2. (Diciembre 2001), pp. 153-167.

Traducción: Fernando Martínez y Martín Eckmeyer

El así llamado Movimiento de Música Antigua (“*Early Music Movement*”) de las décadas de 1950 a 1980 ha contribuido significativamente a la definición del concepto de “autenticidad” en la ejecución; en algún sentido es el responsable de la divulgación de este discutido y controversial concepto. Mientras a lo largo de los años ’80 la atención de un gran número de estudiosos se centró en varios aspectos de esta idea compleja, para los ’90 el término ha perdido fuerza y se ha desacreditado. Hoy en día es más frecuente hablar de “ejecución históricamente informada” y evitar cualquier referencia a la “autenticidad”.

Generalmente se asume que este desarrollo es el resultado de la discusión crítica que ha tenido lugar en la década de 1980 sobre el significado de “autenticidad”¹. Puede que esto sea cierto, aunque es necesario notar que estas discusiones han provisto escaso material nuevo; mientras en el ámbito de la musicología anglosajona estas discusiones han representado tan solo una búsqueda, en el área continental europea los mismos tópicos se venían discutiendo hacía ya mucho tiempo por investigadores y músicos². Mi objetivo en este trabajo no es entrar en la mencionada polémica o proveer una nueva perspectiva filosófica acerca del significado de la autenticidad en la ejecución musical. Por el contrario, intento trazar el desarrollo del debate a través de una perspectiva histórica, a partir de examinar el uso y significación que la palabra “autenticidad” ha recibido a lo largo de la evolución del movimiento de música antigua, desde su etapa de formación inicial en 1950,

¹ Algunas de las publicaciones más importantes posteriores a 1980 incluyen: Richard TARUSKIN, On letting the music speak for itself: Some reflection on musicology and performance, *Journal of Musicology* 1 (1982) pp. 101-17; Laurence DREYFUS, Early music defended against its devotees: A theory of historical performance in the Twentieth Century, *The Musical Quarterly* (1983) pp. 297-322; The Limits of Authenticity -A Discussion, *Early Music* 12 (1984) pp. 3-25; Stephen DAVIES, Authenticity in musical performance, *The British Journal of Aesthetics* 27 (1987) pp. 39-50; James O. YOUNG, The concept of authentic performance, *The British Journal of Aesthetics* 28 (1988) pp. 228-238; Nicholas KENYON (ed.), *Authenticity and Early Music*, Oxford: OUP, 1988; The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns - Symposium, *Journal of Musicology* 10 (1992) pp. 113-130; Peter KIVY, *Authenticities*, Cornell UP, 1995; Stan GODLOVITCH, Innovation and conservatism in performance practice, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997) pp. 151-168; IDEM, *Musical Performance: a Philosophical Study*, London and New York, Routledge, 1998.

² Las principales publicaciones en alemán incluyen: Theodor Wiesengrund ADORNO, Bach gegen Seine Liebhaber verteidigt, 1951; Harald HECKMANN, Die Verziehrung von Musikforschung und Aufführungspraxis Alter Musik, *Musikforschung* 10 (1957) pp. 98-107; Wilhelm FISCHER, Die sogenannte awerktreuea, *Wissenschaft und Praxis -Festschrift Paumgartner*, Zurich: Atlantis, 1957 pp. 12-21; Walter WIORA (ed.), *Alte Musik in unserer Zeit -Referate und Diskussionen derKasseler Tagung*, 1967 Kassel: Barenreiter, 1968; Georg von DADELSEN, Aufführungspraxis und originales Klangbild -Die Bach-Ausgabe der Archiv-Produktion der DGG, *Universitas* 31 (1976) pp. 1289-1295. Reimpreso en G. v. DADELSEN, *Über Bach und Anderes*, Wiesbaden: Laber, 1983: 125-129; IDEM, Alte Musik in neuer Zeit, *Neue Zeitschrift fur Music* 140 (2/1979) pp. 118-120; Reinhold BRINKMANN (ed.), *Bachforschung und Bachinterpretation heute -Wissenschaftler und Praktiker im Dialogue* (Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg), Kassel: Barenreiter, 1981. Véase también Karl Gustav FELLERER, The problem of heritage in the musical life of the present, en H. C. ROBBINS LANDON & Roger CHAPMAN (eds.), *Studies in Eighteenth century music: A tribute to KarlGeiringer on his seventieth birthday*, London: Allen & Unwin, 1970, pp. 213-223.

hasta el período más conocido de los años '80 y posteriores³. Me opongo a considerar que una revisión de los textos tanto académicos como periodísticos aparecidos entre 1950 y 1970 atestigüe la necesidad de ajustar el punto de vista establecido con respecto a los roles y reclamos de los músicos involucrados en la reconstrucción musical del pasado. La investigación muestra que los principales pensadores y músicos del continente consideraron a la autenticidad como un concepto utópico, por lo menos quince años antes que en el mundo angloparlante, y que las bases reales para el ataque de los '80 a la autenticidad y sus practicantes derivó más bien del uso indiscriminado que se hizo del término en entrevistas, críticas de grabaciones y otras publicaciones periodísticas de la época. Por lo tanto se puede argumentar que el haber dado demasiada importancia a la propaganda comercial discográfica le ha quitado justificación académica a las duras críticas lanzadas contra los ejecutantes asociados con el movimiento, que no necesariamente compartían los postulados que la industria de la música utilizaba para el “marketing” de sus ejecuciones. Resulta evidente la necesidad de ser muy cuidadosos a la hora de delinear conclusiones generales acerca del movimiento, sus integrantes y sus puntos de vista, así como también de utilizar responsablemente la terminología, incluso en pequeños artículos periodísticos.

En 1988 H. M. Brown notó que los primeros impulsores de las “ejecuciones históricas” tenían un punto de vista diferente al de los miembros del movimiento de fines de los '70 y principios de los '80⁴. A principios del siglo XX Landowska sostenía que nunca había “tratado de reproducir lo que los antiguos maestros habían hecho. En cambio estudio, examino, amo y recreo... estoy seguro que lo que estoy haciendo acerca de la sonoridad, los registros, etc., está muy lejos de la verdad histórica”⁵.

Es útil contrastar su declaración con los objetivos enunciados en 1984 por Christopher Hogwood, ya que las diferencias de perspectiva son muy claras:

“Mi interés en la música del renacimiento se agotó, ya que no sabíamos cuándo era o no auténtico lo que estábamos haciendo. A pesar de que el mundo entero pensaba que esta forma de hacer música tenía una fundamentación musicológica, el caso era más bien lo opuesto: teníamos que buscar a tientas, porque las bases eran insuficientes y no teníamos pruebas definitivas [...] Entonces mi atención se inclinó hacia un período que me ofrecía fuentes confiables: la música de los siglos XVII y XVIII.”⁶

De todas formas cuando comparamos la visión de Landowska con las declaraciones hechas por Harnoncourt, se hace más claro que las actitudes artísticas pueden ser independientes del desarrollo general del movimiento, más aún si consideramos que este último pertenece a la misma época que Hogwood. En 1978 Harnoncourt afirmó que la “autenticidad” no existía, que era un concepto fraudulento⁷. Estimó que era un error creer

³ Para un panorama comprensivo de la historia del movimiento que discute los detalles del cambio en el estilo de ejecución y otros temas involucrados en el revival de la música de J. S. Bach's véase: Dorottya Fabian, Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings, *Studia Musicologica* 41/1-3 (2000) pp. 77-106.

⁴ Pedantry or liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement, en N. KENYON (ed.), *Authenticity*, pp. 27-56.

⁵ Denise RESTOUT y Robert HAWKINS (eds.), *Landowska on music*, New York: Stein and Day, 1964, pp. 355-356.

⁶ Authentizität ist nicht Akademismus; ein Gespräch mit Christopher Hogwood -Interview by Gerhard Persche (Engl. Trans. by John Kehoe), *Opernwelt* 25 (1984) pp. 58-61.

⁷ Podiumdiskussion Zur Situation der Aufführungspraxis bachscher Werke, Teilnehmer: Georg von Dadelsen, Hans Gritg, Nikolaus Harnoncourt, Robert L. Marshall, Emil Platen, Helmuth Rilling, Christoph Wolff (Leitung). Aus dem Auditorium: Reinhold Brinkmann, Werner Neumann, Friedhelm Krummacher, Werner Breig, Hans-Joachim Schulze. R. BRINKMANN (ed.), *Bachforschung und Bachinterpretation heute*, pp. 185-204, esta cita: 187-188.

que la fidelidad hacia la partitura [Notentexttreue] era sinónimo de fidelidad a la obra [Werktreue], ya que las partituras son imperfectas en términos de altura, duración y tempo, y no muestran el “espíritu” de la música. Además sostuvo que la “fidelidad” a la obra era una utopía: un concepto desastrosamente dañino que lleva a falsos caminos, porque la obra no es la partitura, sino lo que está “detrás de las notas”, su “sentido musical”. Unos pocos años después, en una entrevista de 1980, formuló aspiraciones muy similares a las expresadas por Landowska. Declaró que su meta era recopilar la mayor cantidad de información posible acerca de la obra y su significado, para luego usar todas sus habilidades y hacer que esa obra fuera comprensible para la época actual.⁸

Estas citas delimitan la polaridad de la discusión y proporcionan un marco dentro del cual examinar las diferentes opiniones expresadas a lo largo del tiempo, e incluso en un contexto geográfico particular. La concepción acerca de la autenticidad en la ejecución es múltiple. Comúnmente, como en la cita anterior de Harnoncourt, está asociada con la fidelidad a la obra, en el sentido de “recrear” una partitura que refleje las intenciones del compositor y las condiciones originales de ejecución. En un nivel más complejo de análisis, esta forma de recreación es debatida en términos de lo que debe o no incluir: la definición de los instrumentos, el tamaño y proporción del ensamble y la decisión acerca de cuál partitura representa la “versión definitiva”; o, incluso, la interpretación misma. La recopilación de distintas afirmaciones acerca de la autenticidad muestra que estos diferentes niveles no siempre han recibido un énfasis igualitario. Los músicos y estudiosos comprometidos con los asuntos interpretativos más complejos y la recreación de las condiciones históricas, tienden a concebir a la autenticidad como utopía.

La “corrección” histórica en la ejecución – en el sentido de ser “fiel a la partitura” y dejar que “la música hable por sí misma”⁹ – ha sido una noción persistente. Es costumbre considerar como estandarte de los practicantes de la música antigua el recrear las “intenciones del compositor”, como una típica preocupación del siglo XX. También se acostumbra afirmar que fue el “objetivismo” de Toscanini y Stravinsky (junto a la demanda de “precisión” de los estudios de grabación) el que fomentó de hecho la moda de las ejecuciones “objetivas”¹⁰. Sin embargo, Geminiani explicó que es el gusto el árbitro final en la interpretación, al “expresar con fuerza y delicadeza las *intenciones del compositor*”¹¹. Al considerar la era del estilo de ejecución “objetiva”, uno se pregunta si realmente éste arribó con Stravinsky. Incluso los escritores del barroco se quejaban de los “miserables” ejecutantes que “solo tocaban las notas” (y no se referían simplemente a aquellos que no ornamentaban la melodía). Dolmetsch advertía en 1915 (antes del período “neoclásico” de Stravinsky o la embestida de las compañías discográficas por la “libertad interpretativa” a favor de la precisión y la potencia sonora) que las citas de las fuentes antiguas desacreditaban la noción de que “la expresión es un asunto moderno, y que la música

⁸ Wir hören die alte Musik ganz falsch: Gespräch mit Nikolaus Harnoncourt (interviewer: W. E. von Lewinski), *Westemuznns Monatshefte* 3 (1980) p. 33.

⁹ Estas son frases escogidas utilizadas despectivamente por la literatura relevante. Algunos de quienes las han usado: Putnam ALDRICH: *Ornamentation in Bach's organ works*, New York: Coleman-Ross, 1950 [R: Da Capo Press, 1978] p. 3, Th. W. ADORNO, *Prism*, p. 144, L. DREYFUS, *Early Music defended*, p. 303, y R. TARUSKIN, *On letting the music speak for itself*.

¹⁰ Taruskin fue uno de los primeros en apuntar en dirección a Toscanini y Stravinsky. Sobre el rol de la industria discográfica véase Robert PHILIP, *Early Recordings and Musical Styles: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge: CUP, 1992.

¹¹ Francesco GEMINIANI, *The Art of Playing on the Violin*, London, 1751/R1952, p. 6.

antigua no requiere más que precisión mecánica”¹². Si él consideró importante atacar este punto, podemos suponer que las interpretaciones “de hecho” eran comunes en su época.¹³ Sus ruegos hallaron eco en las palabras publicadas por Putnam Aldrich tras la Segunda Guerra Mundial: “Hoy en día consideramos al manuscrito del compositor como la autoridad final en cualquier aspecto discutible de la interpretación... consultar el manuscrito autográfico y seguir, nota a nota y signo a signo, las indicaciones que el compositor puso en el papel... se conoce como “dejar que la música hable por sí misma”... (pero) la partitura autográfica no es un registro auténtico de cómo el compositor, o cualquier otra persona, ejecutó la pieza”.¹⁴

La imposibilidad de la recreación idéntica, tan exhaustivamente debatida en los tardíos años '80 por Taruskin y otros, había sido enunciada con suficiente precisión y elocuencia ya en 1950. Jacques Handschin señaló que la reconstrucción de un fenómeno acústico no es equivalente a la reconstrucción de un evento musical, de la misma forma en que el hombre contemporáneo no puede ser “reconstruido” en cuanto a sus hábitos musicales.¹⁵ Incluso las ideas de un favorito de Taruskin, T. S. Eliot, fueron usadas ya en 1953 para fundamentar la noción de que la autenticidad histórica no tiene sentido. Thurston Dart invocó a Eliot diciendo “el acercamiento de un músico moderno a la música antigua es a través del portal del presente”.¹⁶

El criticismo ahora famoso de Theodore W. Adorno fue también publicado en la primera mitad de los '50, llevando un nuevo impulso a los “filisteos” del movimiento, sino inmediatamente, en el transcurso posterior de la siguiente década, a medida que su posición era más ampliamente conocida. El texto de Adorno “defensa de Bach frente a sus devotos”¹⁷ fue el primer estudio teórico completamente circunscrito al movimiento de la música antigua, ejemplificado por la escena alemana del “revival” de Bach. Desde la segunda mitad de la década de 1960 las ideas expresadas en este trabajo han influenciado el pensamiento de algunas personas dedicadas a redescubrir composiciones “perdidas” y tradiciones de ejecución del pasado, sobre todo al considerar qué objetivos y procedimientos son realizables.

Por ejemplo, la opinión de Adorno coincide con las declaraciones de Harnoncourt citadas más arriba: “la partitura nunca es idéntica a la obra; la devoción al texto significa el esfuerzo constante de capturar lo que se esconde... una interpretación que no se preocupa por el significado musical, en función de la creencia de que (la música a partir de la partitura) se revelará por *motu proprio*, será inevitablemente falsa, ya que fracasará en ver que el significado está siempre reconstituyéndose de nuevo”.¹⁸

¹² Arnold DOLMETSCH, *The Interpretation of Seventeenth- and Eighteenth-Century Music*, London: Novello, 1949, p. vii (primera edición: 1915).

¹³ De hecho, ya en el siglo XIX existió una escuela de pianistas que ejecutó las obras de teclado de Bach de manera “objetiva” a partir de una adhesión literal a la partitura. Véase Glen CARRUTHERS, Subjectivity, objectivity and authenticity in nineteenth century Bach interpretation, *Canadian University Music Review* 12 (1992) pp. 95-112.

¹⁴ P. ALDRICH, *Ornamentation*, pp. 3-4.

¹⁵ Jacques HANDSCHIN, *Musica aeterna*, 1950, p. 126, citado en Marc PINCHERLE, L'execution aux XVIIe et XVIIIe siècles: Instruments a archet, *Kongrepbericht New York* 1961, p. 221.

¹⁶ Thurston DART, *The Interpretation of Music*, London: Novello, 1953 pp. 161-2. Compárese la cita con el título (y el contenido) del artículo de R. TARUSKIN: The Pastness of the Present and the Presence of the Past (in N. KENYON [ed.]: *Authenticity*, pp. 137-207).

¹⁷ El artículo original en alemán (*Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*) apareció en 1951, luego compilado en un volumen llamado *Prismen* (Berlín, 1955). Sin embargo, ganó una amplia difusión cuando fue reeditado en 1960 y traducido al inglés por Samuel y Shierry Weber como *Prisms*, London, 1967

¹⁸ Para una mejor discusión sobre la posición de Adorno véase L. DREYFUS, *Early Music defended*.

A pesar de estas objeciones, prevaleció la suposición de que una partitura “Urtext” refleja la versión definitiva del compositor. Incluso esta opinión implicó que la notación en una versión definitiva expresaba todo lo que el compositor pretendía para la ejecución de la obra. Tanto la preocupación por las intenciones del compositor como la de proveer de “textos” definitivos han sido impulsadas por un falso sentimiento de prioridades. Dentro de la creencia de que el estilo histórico (o auténtico) puede ser garantizado mediante la reconstrucción de detalles fácticos (como instrumentos y textos), se relegan las cuestiones acerca del valor estético y se caracterizan la subjetividad y la expresión en la interpretación como aspectos irrelevantes o imposibles de conocer. Por lo tanto, lo que se obtiene es un sonido pseudo-histórico, en la medida en que las condiciones históricas son solo parcialmente recreadas.¹⁹

La segunda mitad de la década de 1950 vio muchas publicaciones sobre la “autenticidad” o la “fidelidad a la obra”. Por ejemplo, en 1957 por lo menos cuatro artículos pueden ser citados que discuten el significado de la autenticidad o la ejecución “histórica”²⁰. Harald Heckmann teorizó acerca de la relación entre musicología y ejecución, sugiriendo que la pregunta no debe ser hecha en términos de lo que es “correcto”, sino más bien de lo que es bueno o malo, ya que puede haber más de una forma de ejecución correcta. Sin embargo, lo que es más notable, es que alude también a la premisa de T. S. Eliot cuando escribe que, hagamos lo que hagamos, el sonido vendrá del presente, y por lo tanto nunca podrá ser “original”: será una transposición al presente. Otros dos artículos son muy conocidos al haber aparecido en inglés, en una compilación de ensayos hecha por Archibald Davison. Uno es el artículo de Donald Grout²¹, que ha sido usado como “banco de pruebas” por Taruskin en 1988 para “medir mediante él, el progreso subsiguiente del movimiento”²². El otro es el de Aldrich citado menos frecuentemente²³.

La definición que da Grout de autenticidad según la cual “una ejecución ideal es aquella que realiza perfectamente las intenciones del compositor” da un marco considerable para aquellos que invocan la actitud de “dejar que el compositor hable por si mismo”. Sin embargo, Grout continúa la exposición con argumentos que discuten el impacto negativo de la “obsesión por la fidelidad a la obra” y el temor a “interpretar la notación de acuerdo a una tradición equivocada”. Grout concluye diciendo que la “autenticidad histórica perfecta en la ejecución de música antigua es inasequible”. También advierte sobre el peligro que representa el esfuerzo por alcanzar el ideal de autenticidad histórica, ya que “puede conducirnos a un error, al hacernos creer que el conocimiento sobre el pasado puede ser un sustituto de la imaginación en el presente”. La advertencia no carecía de fundamento: al mismo tiempo que las grabaciones de la época mostraban un mayor conocimiento de los detalles históricos, eran también usadas no solo para suprimir la honesta creatividad en la interpretación, sino para promover intereses económicos de algunas empresas.

Las ideas impulsadas por Aldrich no son menos significativas. Hizo hincapié en numerosos aspectos, los cuales fueron recurrentes en las discusiones tanto anteriores como posteriores. Su aporte más visionario sea quizás el haber propuesto que “la totalidad de la

¹⁹ En este trabajo los adjetivos valorativos y términos como “pseudo-histórico” se utilizan de acuerdo a la definición que Adorno y Dreyfus hicieron en sus respectivos artículos antes citados.

²⁰ Véase HECKMANN y FISCHER en la nota 2, y GROUT y ALDRICH en las notas 21 y 23, respectivamente.

²¹ Donald Jay GROUT, On historical authenticity, *Essays on music in honour of Archibald Thompson Davison*, Harvard Univ. Music Dept. (ed.) Cambridge, Mass.: HUP, 1957, pp. 341-347.

²² R. TARUSKIN, *The Pastness of the Present*, p. 140.

²³ P. ALDRICH, The 'Authentic' Performance of Baroque Music, *Essays on Music in Honour of Archibald Thompson Davison*, Hamard Univ. Music Dept. (ed.) Cambridge, Mass.: HUP, 1957, pp. 161-171.

búsqueda de autenticidad en los “revivals” musicales es un *estricto fenómeno del siglo XX*”, algo que Taruskin argüirá por lo menos treinta años después. El fuerte énfasis de Aldrich sobre la interpretación, como algo opuesto al texto o a los medios de ejecución, es igualmente significativo. Subrayó que “de ninguna manera la adhesión a los textos del compositor aseguran una ejecución auténtica”, y llamó la atención sobre el hecho de que, aunque los instrumentos de época pueden ayudar en la reconstrucción de los ideales sonoros del barroco, las técnicas de ejecución vocal e instrumental tienen un rol todavía más importante. “El ejecutante debe pensarse a sí mismo en el rol del creador, colaborando con el compositor”. Antes de concluir diciendo que “la verdadera autenticidad es solo una quimera”, mencionó también el problema del tiempo: “el ejecutante de música barroca... descubre que lo que más necesita en su lucha hacia la autenticidad es la habilidad de equiparar a su audiencia con los oídos barrocos”

Durante la segunda mitad de los años '60 el debate acerca de la autenticidad comenzó a desplazarse hacia el centro de las discusiones, ganando particular importancia en la década de 1970. Las críticas discográficas proporcionaron un foro para una discusión populista, mientras que la reedición y difusión de Adorno dieron nuevo ímpetu a los argumentos de un nivel más filosófico. Este fue también el período en el que el movimiento de música antigua fue propenso a ser absorbido por los filisteos y la propaganda comercial, cuando Dreyfus y Taruskin observaron²⁴ que la etiqueta de “autenticidad” podía ser para las empresas discográficas una posibilidad muy lucrativa en un mercado bastante saturado. El uso más corriente e indiscriminado de la palabra “auténtico” contribuyó a la confusión general acerca de los diferentes niveles de las actividades y objetivos artísticos, representados por las diversas ejecuciones, los borrosos límites y los criterios de juicio de valor estético. Antes de entrar en las discusiones académicas de esta época, haremos un breve recorrido por algunas de estas publicaciones de índole más periodística.

En la prensa, la palabra “auténtico” comenzó a usarse con más frecuencia desde 1960 en adelante, indicando que la preocupación sobre el estilo en la ejecución había alcanzado un nivel de conciencia más público. Los críticos sintieron la necesidad de educar a sus lectores y expresar su opinión sobre el tema. De algunas reseñas publicadas en *The Gramophone*, varias citas pueden utilizarse a los fines de ilustrar este punto. En noviembre de 1961, por ejemplo, Edward Greenfeld escribió acerca de la versión de los conciertos de Brandemburgo de Bach: “para los estándares de los últimos 20 años, esta es una ejecución muy “auténtica”... posee mucha más claridad que otras versiones, utilizando menos ejecutantes”. En marzo de 1966 Stanley Sadie, criticó la interpretación de la misma obra por Faerber, ya que el grupo de ejecutantes no era *suficientemente* pequeño. Dos meses después, en mayo de 1966, Lionel Salter escribió lo siguiente acerca de la grabación hecha por Casals de los mismos conciertos: “su concepción de Bach francamente es un de esas que no encuentran mucho apoyo hoy en día: dando la espalda a los estudiosos, y totalmente despreocupado por todos los problemas de estilo e interpretación de los textos, no sólo utiliza instrumentos modernos de la manera más desvergonzada... también persigue el objetivo de tocar a Bach tan expresivamente como si fuera Chopin”.

Una exposición más elaborada, que comprende tanto los aspectos del “marketing” como las cualidades musicales, puede encontrarse en la reseña escrita por Greenfeld sobre la primera versión de Harnoncourt de los conciertos de Brandemburgo: “El punto por el cual

²⁴ L. DREYFUS, *Early music defended*, p. 314; R. TARUSKIN, *The Pastness of the Present*, p. 137.

Decca publicitará la venta del producto, es el uso de instrumentos originales... honestamente no puedo decir que toda esta atención puesta en la autenticidad haga que el resultado sonoro sea muy diferente en comparación con otras ejecuciones concientemente “auténticas” mencionadas anteriormente (Menuhin, Luzerne Festival, Newstone). Lo que aquí importa, según veo, una vez que se alcanza un alto grado de autenticidad, no es tanto lo que pueda aventajar a sus rivales en este o aquél detalle histórico, sino el hecho de lograr que las ejecuciones cobren vida o no... Menuhin y Newstone se disfrutaban mejor, tienen más imaginación y vida rítmica... Dos curiosidades sobre la nueva ejecución: la afinación es más baja que lo habitual para acomodarse a los instrumentos de viento auténticos. Además, Harnoncourt muestra una curiosa forma de leer el movimiento lento del cuarto *concerto*, fraseando para dar la impresión de un impactante ritmo de tiempo compuesto...”²⁵

Greenfeld está, por supuesto, en lo cierto acerca de lo esencial de su juicio. Sin embargo es llamativo notar cuán vago es el uso del término “auténtico” en su comentario. Primero denota el uso de instrumentos del período, más adelante se torna menos específico (“concientemente auténticas” y “alto grado de autenticidad”), lo que es luego explicado como aquello que se “disfruta mejor, tienen más imaginación y vida rítmica”. El punto de “este o aquél detalle histórico” nuevamente no es explicado, pero parece referirse al tamaño del conjunto instrumental, el balance, la elección de los instrumentos o tal vez, la vitalidad rítmica, ya que la utilización de una afinación baja o el uso de valores rítmicos desiguales, solo parecen ser dos “curiosidades”. La segunda queda sin explicación, y pareciera que se debe únicamente al capricho artístico de Harnoncourt.

Pocos meses antes Trevor Harvey, en una reseña de la grabación para el sello Telefunken de la “Pasión según San Juan” de Bach, interpretada también por Harnoncourt, delimita más específicamente los límites de una reconstrucción histórica que pretenda una ejecución similar a las dirigidas por el mismo Bach.²⁶ Conciente de que la utilización de grupos pequeños, instrumentos de época y voces blancas sin duda acercaban la interpretación al “tipo de ejecución que Bach produjo en la Thomaskirche”, Harvey se pregunta inmediatamente si podremos alguna vez conocer el estilo de esas ejecuciones. A continuación, reflexiona sobre la posibilidad de que “con el romántico siglo XIX detrás nuestro (que nos influye de forma absoluta) y el sentimentalismo emocional que contiene, ejecutamos actualmente esta música de una forma que hubiera asombrado completamente a Bach. Incluso las versiones de Archiv varían sus corales, llevándolos de lo emocional a lo dramático”. Esta última declaración no es tan solo una alusión más a la idea de T. S. Elliot de “lo pasado del presente y lo presente del pasado”, sino que también implica que las grabaciones del sello Archiv se esfuerzan por alcanzar una exactitud histórica similar a la de Harnoncourt. De esta forma es un comentario engañoso sobre la versión de Karl Richter (en Archiv) que no solo usa voces mixtas (tanto en los solos como en los coros) e instrumentos del siglo XX, sino que también realiza el continuo de órgano en un estilo tenido y en general carece de técnicas instrumentales propias al siglo XVIII. En otras palabras: la relación que establece Harvey entre las grabaciones de Harnoncourt y Richter es un típico ejemplo de la actitud que hizo públicos los objetivos de las discográficas o los intérpretes poniéndolos en primer plano, difuminando las significativas diferencias entre los intentos de hacer resurgir un estilo de ejecución por un lado, y el más

²⁵ *The Gramophone*, junio 1967, p. 468.

²⁶ *The Gramophone*, marzo 1967, pp. 481-482.

amplio contexto del “revival” del repertorio barroco o de los detalles históricos específicos (instrumentos de época, tamaño de los ensambles, etc.) por otro.²⁷ Esta actitud de los comentaristas no es solamente característica de los primeros años del movimiento de música antigua; se ve reflejada también en muchos trabajos escritos a partir de la década de 1980, causando confusión y falsas representaciones, que fomentan una generalización simplista.²⁸

Una nueva etapa en la comprensión y revisión de estos temas está representada por la crítica de Stanley Sadie sobre la grabación de Harnoncourt de la “Pasión según San Mateo” de Bach.²⁹ En ella se da cuenta detalladamente de las diferencias que subyacen en la música de Bach cuando es interpretada en instrumentos de época. Describe la afinación y largo de estos instrumentos; en qué se diferencian de sus parientes modernos, y lo que es más importante, cómo esas diferencias afectan al fraseo, el timbre, la textura y el tempo. También menciona la suavidad de los acentos y cuánto eso afecta a la articulación y el ritmo. En otras palabras, trata los aspectos de estilo de igual forma que los referidos a las cualidades físicas e históricas de la ejecución. Sadie cree que la utilización exclusiva de voces masculinas es la que provee la crucial diferencia frente a otras grabaciones, ya que este aspecto tiene enormes consecuencias en el contenido emocional de la interpretación. Más tarde, Sadie comenta que le sorprende que los directores no sigan ciertas prácticas históricas (por ejemplo, no agregar “appoggiaturas” en las partes vocales de manera tal que concuerden con las instrumentales). Este es uno de los primeros signos que da cuenta de que estas reconstrucciones históricas no son del todo precisas, y que no existe un consenso académico sobre cómo debe ser reconstruido cada aspecto. Vale la pena citar la conclusión de esta crítica ya que revela que la “intención del compositor” continúa considerándose un criterio válido como medida de la autenticidad: “la comparación con otros conjuntos existentes... es irrelevante. Esta es, por mucho, una *pasión según Mateo* más auténtica que cualquier otra, la más cercana a lo que el propio Bach esperaba y quería. [...] (Ninguna reconstrucción) es tan cercana a la visión de Bach como el trabajo que Willcocks y Harnoncourt hacen en este trabajo” (p. 1649).

Estas críticas muestran que el significado popular de “autenticidad” en la década de 1960 corresponde a un énfasis en los parámetros físicos de la ejecución, especialmente, el tamaño del ensamble y la selección de voces e instrumentos. Recién en la década de 1970 comienza a aparecer, y sólo esporádicamente, la noción de estilo en la ejecución, en el sentido de técnica, articulación y fraseo. De hecho, los críticos ingleses continuaban prefiriendo las interpretaciones “deportivas” de Bach, en descrédito de las expresivas y detalladas, que eran frecuentemente tildadas de “manieristas”.³⁰ Esta situación permitió que

²⁷ El sello Archiv de Deutsche Gramophone fue el primero especializado en grabaciones de música antigua. La promoción en su lanzamiento prometía exactitud musicológica e histórica, y documentación. (véase Andreas HOLSCHNEIDER, 25 Jahre Archiv Produktion -Interview *HiFi Stereophonie* 11119721 pp. 1092-1100). De todas formas, como notó Georg von Dadelsen, durante 1960 y 1970 Archiv se convirtió en el centro de las ejecuciones de Bach apuntando a una suerte de conservadurismo perfeccionista más que a una reconstrucción histórica (véase G. v. DADELSEN, *Aufführungspraxis und originale Klangbild*).

²⁸ Una de las palabras más indiscriminadamente utilizadas que borran importantes diferencias es la etiqueta “neo-romántico”. Prácticamente todas las interpretaciones que son expresivistas son etiquetadas así por todos los autores. Yo pretendo ir más allá de esto, ignorando las cruciales diferencias entre ser expresivo en una forma histórica (por ej. Barroca) y aquellas que usan las prácticas de ejecución propias al siglo XIX para crear un efecto expresivista. Apunté este problema en mi tesis doctoral (*J.S. Bach Recordings 1945-1975: St Matthew and St John Passions, Brandenburg Concertos and Goldberg Variations -A Study of performance practice in the context of the early music movement*, PhD diss., The University of New South Wales, 1998). Actualmente estoy comprometida en un desarrollo teórico y experimental. Un reporte preliminar fue presentado en la novena conferencia de música barroca de Dublín, Julio 2000 (*Bach Performance Practice in the 20th Century: Recordings, Reviews and Reception*), que será publicada en el volumen de *Irish Music Studie*.

²⁹ *The Gramophone*, Abril 1971, pp. 1644-49.

³⁰ Véase por ejemplo *The Gramophone* 7/1967, p. 73; 4/1976, pp. 1587-88; 2/1980, p. 1281.

se desarrollara la visión simplista de que reconstruir los aspectos físicos de la práctica musical barroca aseguraba interpretaciones históricamente auténticas. Esto preparó el ambiente para un ataque contra la autenticidad, ya que resulta bastante obvio que una ejecución musical satisfactoria implica mucho más que “tocar las notas correctas en el instrumento correcto”. Irónicamente, ninguno de los representantes del Movimiento de Música Antigua, ni sus críticos, parecen hacer foco en el paradigma estético del siglo XVIII, mas precisamente en el énfasis puesto en provocar una emoción (afecto) en la audiencia.³¹ Sin embargo, una interpretación en busca de la autenticidad histórica deberá seguramente atenerse a los requerimientos estéticos del periodo que pretende revivir. La estética del siglo XVIII no hace foco en la obra, sino en el espectador. Por lo tanto, preocuparse por la fidelidad a la obra (*werktreue*) y “la intención del autor” conduce a caminos erróneos. Las mentes de los oyentes deben ser sobrecogidas, lo cual necesita más que la reconstrucción de las circunstancias físico-históricas de las ejecuciones barrocas.

Volviendo a las publicaciones académicas de finales de la década de 1960, el libro *Alte Musik in unserer Zeit* merece ser analizado en detalle ya que su amplia capacidad abarcativa no fue superada por ninguna publicación en lengua inglesa, hasta la década de 1980. Más aún, salvo H. M. Brown quien hace referencia a este libro en una nota a pie de página en su artículo de 1988,³² nadie que haya escrito acerca del significado de la autenticidad en inglés lo menciona (a pesar de que Brown afirma claramente que el libro da a conocer importantes diferencias entre la orientación de los musicólogos ingleses y americanos con los alemanes, en lo que respecta a cuestiones relativas a la autenticidad).

De los seis trabajos presentados en la conferencia de 1967 en Kassel, e incluida en el citado libro, la contribución de Ludwig Finscher hace foco en el tema de la autenticidad.³³ Haciendo preguntas fundamentales como “qué significa la palabra interpretación” y “qué significa históricamente verdadero”; él propone que el problema básico al que nos enfrentamos es que una obra que se desea interpretar es dos cosas a la vez: una composición que debe ser interpretada, y al mismo tiempo una objetivación de un momento de la historia musical que debe reconstruirse para ser comprendida. Sin embargo, el conocimiento de las circunstancias históricas en la que fue realizada la obra posee poco potencial para encontrar una solución para la interpretación de la obra. Finscher dice que las diferentes opiniones actuales demuestran que una actitud sistemática retrotrae al problema fundamental: si lo que se pretende encontrar son las características de la obra, o sus características históricas. De acuerdo a la respuesta que se tome, el concepto '*históricamente verdadero*' adopta significados muy distintos. Finscher critica la obsesión por los medios escritos, ya sean documentos o partituras, ya que estos no pueden ser la única guía al momento de interpretar obras de arte. De no ser este el caso, '*históricamente verdadero*' implicaría la reconstrucción de los reales programas de concierto (con arias y otras piezas entre los movimientos de una sinfonía -muchas veces tan sólo extractos -), o

³¹ Aunque la teoría de los afectos es mencionada a menudo, las implicancias que a partir de ella subyacen en la estética de orientación pragmática del período pre-romántico son discutidas explícitamente sólo en los libros de análisis musical, no en los de ejecución o interpretación. Véase Mark BONDS, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1991.

³² H. M. BROWN, *Pedantry or liberation?*, p. 51, fn. 55.

³³ Ludwig FINSCHER, *Historisch getreue Interpretation -Möglichkeiten und Probleme*, W. WIORA (ed.), *Alte Musik in unserer Zeit*, pp. 25-34.

los servicios protestantes para una realización de la “pasión según San Mateo”, mientras una realización de la “misa en si menor” como un todo, no sería posible. Estos mismos puntos serán tomados en cuenta por otros académicos para cuestionar el sentido y valor de términos como “autenticidad”. Finscher reconoce el absurdo en tal escenario, pero desea poner en claro que el verdadero objetivo es la reconstrucción de una circunstancia histórica “ideal”. Plantea que ese “sonido ideal” puede ser sólo reconstruido mediante los recursos de un periodo histórico dado, y considera que los instrumentos, los tipos de voces, las técnicas instrumentales y vocales, las proporciones, la acústica, la improvisación, el tempo, la dinámica, la agógica y el fraseo, forman parte de estos recursos. Finalmente declara que el carácter de las obras para teclado de Bach puede perderse fácilmente en el proceso de reconstrucción del sonido histórico a menos que sea reconstruido por medio del análisis y el íntimo conocimiento de la obra en sí (más que mediante la imitación mecánica de la calidad sonora).

August Wenzinger no utiliza ningún término relacionado a la autenticidad.³⁴ Sin embargo, su ponencia es relevante en tanto desarrolla temas relacionados a la realización musical y enfatiza la importancia de la expresión. Es crítico tanto de los “puristas”, debido a que tocan de manera descolorida, así como de los músicos “sólo-instinto”, por su actitud arrogante frente a las fuentes. Citando a Leopold Mozart, CPE Bach y a Geminiani, Wenzinger dice que la reproducción de la estructura musical no es suficiente; el afecto (Affeckt) debe ser (re)producido y todo debe fluir a partir de esto. Para fundamentar su punto de vista se dice que la época barroca estaba obsesionada con el teatro y lo teatral, y que lamenta la ausencia de una discusión apropiada acerca de la expresión. Cree que incluso en el libro de Donington, *Interpretation of Early Music*, la expresión es tratada muy brevemente, y que la discografía disponible indica que tampoco los intérpretes han comprendido cabalmente su importancia. Siendo uno de los primeros músicos del siglo XX que se especializó en viola da gamba y el primero en grabar los conciertos brandeburgueses de Bach con un ensamble de instrumentos de época,³⁵ vale la pena señalar que Wenzinger consideraba en 1967 que el estilo de ejecución de música del barroco se encontraba lejos de ser adecuado.

También vale la pena citar el artículo de Wolfgang Gonnemann.³⁶ Éste dice que debido a que la música es un arte expresado en el tiempo ('Zeitkunst'), la obra de arte solo existe en las numerosas posibilidades de interpretación; lo fascinante de la interpretación reside en su unicidad ('Einmaligkeit'), ya que ninguna interpretación puede ser repetida, y por ende, ninguna interpretación puede ser considerada como la última, un producto completo. Esto también significa que no existe una interpretación auténtica, cada una es sólo una posibilidad de realización. Este punto de vista concuerda con el de Leonhardt, quien en 1986 dijo en una entrevista que no existía tal interpretación auténtica ya que todas y cada una de las siguientes interpretaciones de una obra serían diferentes.³⁷

También fue publicado el material de la mesa redonda que cerró la conferencia. Entre los participantes estaban Karl Grebe (moderador), Kurt Blaukopf, Carl Dahlhaus, Rudolf

³⁴ August WENZINGER, Der Ausdruck in der Barockmusik und seine Interpretation, *Alte Musik in unserer Zeit*, pp. 35-46.

³⁵ Schola Cantorum Basiliensis dirigida por August Wenzinger. DGG Archiv APM 14011-12 Recorded in 1950-53.

³⁶ Wolfgang GONNEMANN, Historisch-getreue oder gegenwartsnahe Interpretation -das Dilemma der Alten Musik in unserer Zeit, *Alte Musik in unserer Zeit ...*, 1968, pp. 73-80.

³⁷ Ich fordere nichts vom Publikum –una entrevista de Arnd Richter, *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986), pp. 34-36.

Ewerhart, Ludwig Finscher, Wolfgang Gonnemann, Nikolaus Harnoncourt, Joachim von Hecker, Alfred Krings, Hans-Martin Linde, Eduard Melkus, Wolfgang Rehm, August Wenzinger y miembros de la audiencia.³⁸ Se cubrieron temas teóricos y prácticos, como la utilidad del conocimiento histórico en la interpretación, los instrumentos y voces antiguos, el rol de la industria discográfica, y las implicancias del concepto de música antigua. Alfred Krings, el principal patrocinador de la realización histórica en la Radio Köln de Alemania, evocó a Ezra Pound, y Carl Dahlhaus advirtió que podría ser hora de hacer una mayor diferenciación y de descartar los hábitos anti-románticos. Grebe tomó el tema de la autenticidad cuando dijo que “a pesar de que no esperamos encontrarnos con pinturas modernizadas en los museos, no nos causa problemas escuchar música barroca modernizada en las salas de concierto”. Luego plantea la pregunta retórica “¿por qué nos preocupamos tanto por no poder escuchar con los oídos de un contemporáneo de Bach, mientras que no nos preocupa no poder ver con los ojos de un contemporáneo de Rembrandt?”

Konrad Ameln, trajo a colación el tema de la naturaleza de las grabaciones y su rol en el desarrollo de la música antigua. Dice que las grabaciones son compradas con la intención de efectuar múltiples escuchas y las corporaciones de radiodifusión frecuentemente repiten las interpretaciones. Esta posibilidad de fijar el sonido contradice a la naturaleza de la música, que como planteó Gonnemann, vive a través de la *unicidad* de las interpretaciones. Podría agregar que la noción y la posibilidad de fijar el sonido parece ser un punto de apoyo para la pretensión de autenticidad en las interpretaciones, por las que lucha el siglo XX, lo que representa un intento de exponer las composiciones musicales en una suerte de “museo imaginario”.

El libro muestra que la conferencia significó una oportunidad para un debate exhaustivo de los temas tratados. Demuestra que los participantes tuvieron una actitud coherente y abarcativa de las nociones de autenticidad, interpretación y sobre el rol de la investigación histórica, y que los ejecutantes de renombre del movimiento estaban de acuerdo con los académicos más importantes. Asimismo, demuestra un conocimiento sobre los problemas más debatidos quince años después en los círculos de Inglaterra-Norte América.

En 1970, Karl Gustav Fellerer ofrece más consideraciones teóricas para la discusión y la interpretación de música antigua en el siglo XX. Su artículo provee una de las primeras fuentes que refieren a los ensayos de Ortega y Gasset, tan usados por Taruskin en 1988.³⁹ También se detiene en cuestiones como: “¿con qué tipo de sonido un sujeto actual puede experimentar la obra de arte histórica de la misma forma que lo hacía un sujeto de aquel tiempo?” o: “¿cómo puede la obra histórica ser realizada para que cause la misma reacción en sus oyentes que la que causaba en su época?”

Pueden mencionarse varios escritores cuyas contribuciones demuestran claramente que, avanzada la década de 1970, la naturaleza utópica de la búsqueda de la autenticidad se convirtió en un tema recurrente de las publicaciones y debates públicos. Vera Schwartz, por ejemplo, enfatiza la importancia de aquellos aspectos de las partituras que esconden elementos cruciales del estilo, en función de resaltar que la creencia en la posibilidad de

³⁸ Diskussionsbeiträge zu verschiedenen Problemen, *Alte Musik in unserer Zeit*, pp. 81-96.

³⁹ Jose ORTEGA Y GASSET, The expulsion of man from art, *Gesammelte Werke* 11, Stuttgart, 1955. Fellerer, 1970, p. 218 y fn. 49 en p. 223. La referencia de Taruskin es *The dehumanization of art and other essays on art, culture and literature*, Princeton, 1968 (R. TARUSKIN, The Pastness of the Present, p. 184).

una realización auténtica no tiene sentido.⁴⁰ Dadelsen también aborda extensamente el tema en 1976 y en 1979. Alude a la idea de T.S. Elliot de “la antigüedad del presente y la presencia del pasado” (*pastness of present and presence of past*) cuando dice que, aún pudiendo reconstruir exactamente cada aspecto del pasado, nosotros seguiremos siendo diferentes, escuchando diferente, y nuestros hábitos de escucha y expectativas serán diferentes de las de aquellos que vivieron en el periodo histórico en cuestión.

El primer signo de una iniciativa fuera del continente para fomentar el diálogo entre académicos y ejecutantes, fue la publicación de una serie de artículos comisionados en *Current Musicology*, n°14 y n° 15.⁴¹ Las contribuciones de académicos y artistas americanos, ingleses y continentales demuestra que poseían intereses comunes y genuinos en la comunicación. A pesar de que algunos escritores hacen luego referencia a estos artículos, no los abordaremos. Puede notarse en ellos, sin embargo, la falta de nuevos puntos de vista y el sentimiento general de que ya era tiempo de establecer pautas para un nuevo consenso.

En lugar de continuar con la crítica de un creciente número de publicaciones relevantes, deberíamos analizar un último ítem: la discusión en otra conferencia en Alemania que reunió a musicólogos y ejecutantes en 1978. Las opiniones de Harnoncourt acerca de la autenticidad ya fueron mencionadas al principio del presente trabajo. Algunos de los puntos de vista de Dadelsen también han sido comentados. En esta ocasión Dadelsen directamente planteó que el término “autenticidad” podría provenir meramente de las compañías discográficas. Señalando un antagonismo entre el ideal y la verdad, mencionó una lista de encabezados de portadas de discos para ilustrar la contradicción que implicaba con los planteos más personales de Harnoncourt. Además, planteó que la reconstrucción histórica como un ideal estético resulta bastante relativa, ya que la mayor parte de las realizaciones eran escuchadas en grabaciones o por radiodifusión, medios completamente modernos que podían producir una mayor alteración del sonido que una realización con instrumentos actuales.

Resumiendo las posiciones delineadas en esta ponencia, podría decirse que los académicos continentales investigaron el significado de la autenticidad en la reconstrucción de la música barroca varias décadas antes que sus colegas ingleses y americanos. Aunque aclararon las diversas implicancias y su posible contribución a la gestación de una correcta realización de una composición barroca, concluyeron que el concepto era insostenible. El diálogo abierto entre estudiosos y ejecutantes también apareció primero en las publicaciones en alemán. Esto da muestra de que Harnoncourt, el artista más fuertemente dedicado al movimiento en aquella época, estaba totalmente de acuerdo con los teóricos en refutar la posibilidad y el valor de una autenticidad histórica. Por otro lado, el concepto de autenticidad devino en un peligroso slogan en las manos de críticos, periodistas, publicistas y empresarios. Esto fomentó la confusión y tergiversación y sembró el campo para la exhaustiva crítica del movimiento y sus participantes durante las décadas de 1980 y 1990.

⁴⁰ Vera SCHWARZ, *Aufführungspraxis als Forschungsgegenstand*, *Osterreichische Musikzeitschrift* 27 (1972) pp. 314-322.

⁴¹ The spheres of music: Harmony and discord, Part 1, *Current Musicology* 14 (1972), pp. 81-172; Part 2 *Current Musicology* 15 (1973), pp. 81-100.

De todas formas, este criticismo necesita ser reconsiderado a la luz de los hallazgos aquí presentados en función de obtener una más precisa visión de la historia y la importancia del movimiento de música antigua de los años 1950-1980, así como diferenciar los objetivos y logros de los distintos participantes.

Muchos de los conceptos y temas que se hicieron públicos en la década de 1980 eran simplemente repeticiones de ideas que ya habían sido discutidas y asimiladas por los músicos continentales más destacados del movimiento. Para ellos la autenticidad siempre ha sido una cuestión compleja que implica mucho más que el principio '*werktreue*', o la utilización de instrumentos de época. En oposición a algunos ejecutantes ingleses, cuyos puntos de vista están representados por Hogwood al principio del presente trabajo, músicos desde Landowska a Harnoncourt, o desde Dolmetsch y Dart a Leonhardt, insistieron en que su mayor interés era recrear obras de arte para el presente, de la manera más musical y efectiva posible.