

MÚSICA Y PERSPECTIVA HISTÓRICA

Oscar Prados Sillero

*Modernidad: volver a caer en la cuenta
de que todo es repensable.*

*Modernez: ¿Y ahora qué hacemos?
(Jorge Wagensberg)*

Introducción

Comencemos con un ejemplo. Si se descubriese hoy una sinfonía de juventud de Haydn que hubiera permanecido perdida desde la muerte de éste, el hallazgo sería recibido con entusiasmo. Se reestrenaría recibida entre aplausos. Supongamos que al día siguiente se destapara que, en realidad, fue escrita anteayer por un imitador que quiso burlarse del público. Tras la irritación general, la sinfonía en cuestión, independientemente de su calidad técnica, perdería para la comuni-

dad musical su condición de obra de arte verdadera para no pasar de ser un loable ejercicio de estilo¹. Y es que, en nuestra cultura, es un hecho socialmente aceptado que el contexto en el que se crea una obra de arte sea imprescindible para poder valorar sus cualidades estéticas:

El valor estético de una obra depende no sólo de sus propiedades observables, sino que depende también de sus propiedades externas, esto es, de sus relaciones con otras cosas en el mundo.²

¹ No habría que recurrir a la ficción, pues existen casos reales similares a éste, como el del Concierto para viola que compuso Henri Casadesus (1879-1947) y que hizo pasar por obra de C. P. E. Bach (1714-1788), ahora conocido como el “Concierto para viola de C. P. E. Bach-Casadesus”, y que, habiendo sido en un principio interpretado y grabado por directores como Darius Milhaud, Eugene Ormandy y Sergei Koussevitsky, dejó de ser del gusto de los intérpretes y del público en cuanto se supo de su auténtica autoría. Henri Casadesus compuso obras similares al estilo de Mozart, J. C. Bach y Händel.

² Jorge Mínguez, *Copias: valor estético y autenticidad* (en “Claves de razón práctica”, nº 157, noviembre de 2005), pág. 35.

En el caso de la hipotética sinfonía de la que hablábamos, existe, en primer lugar, un atentado contra un principio ético de nuestra civilización, que, además tiene implicaciones estéticas: la autenticidad. Es innegable que, lo queramos o no, el aura de prestigio que aporta el sello “Haydn” influye en gran medida sobre nuestra capacidad de juicio. En este artículo, sin embargo, nos centraremos en otro aspecto esencial de la creación artística, que, como se verá más adelante, está relacionado con el de la autenticidad: la relación entre la música y el marco temporal. En nuestro ejemplo, el compositor se impone a sí mismo de forma completamente artificial el conjunto normativo estilístico que rige qué elementos pertenecen a “lo que está permitido elegir”. Por decirlo de algún modo, el compositor no vive en él. Ha escogido el Clasicismo vienes de entre todos los estilos que la Historia le ofrece, pudiendo haber viajado igualmente a la Escuela de Notre-Dame o al Verismo italiano. Según Th. W. Adorno:

La evolución de Bach a Boulez traduce un continuo

*progreso del material musical. [...] Este material no es una simple primera materia, pura, neutra, que el artista encuentra en estado bruto. Es una materia que ha vivido en el pasado y en una sociedad.*³

Por ello, el compositor de nuestro ejemplo “se sitúa en una fase de desarrollo del material musical menos avanzado que el de la época contemporánea [...]. Tiene pocas posibilidades de hacerse pasar por un compositor vanguardista o simplemente moderno”.⁴ Trataremos aquí algunas de las cuestiones estéticas que tienen su origen en esta percepción de la música como un hecho histórico.

Función de la perspectiva histórica en la música

Hoy en día, la música del pasado se pone relación con su propio sistema de referencia estético y, en función de ese contraste, se la valora. Por ello, sería imposible actualmente lo que ocurrió en el reestreno de la *Pasión según San Mateo* por parte de Mendelssohn en 1829: fue

³ Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?* (Barcelona, Idea, 1999), pág. 269.

⁴ Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?* (Barcelona, Idea, 1999), pág. 270.

apreciada *como obra romántica* y no *como obra barroca*; el sistema de referencia estético que le fue aplicado fue el de 1829 y no el de cien años atrás (entre otras causas, porque éste tampoco era de uso común). Y es que las cualidades estéticas de la música procedentes de las características de ésta en lo relativo al tiempo y las circunstancias de composición eran muy diferentes a comienzos del siglo XIX de como lo son ahora. Si comparamos, por ejemplo, las que hoy calificaríamos como romantizadas ediciones que preparó Czerny de *El clave bien temperado* con las enseñanzas de la pianista y pedagoga Monique Deschausées (“no se puede interpretar a Beethoven como si Prokofiev hubiera vivido antes que él”⁵), es evidente que en este tiempo algo cambió en la conciencia musical y en la actitud hacia la propia música: la perspectiva histórica había hecho su aparición.

Esta conciencia histórica, surgida en el momento en que las obras del pasado, o bien no son abandonadas o bien son rescatadas del olvido, es nuestra forma de configurar ese ingente legado musical del que hoy dis-

ponemos. Es nuestra herramienta para comprender y valorar la música de tiempos pasados. Y nos permite hacerlo de un modo concreto: otorgando a cada autor y a cada obra un compartimento estanco, ordenado y situado en un lugar preciso, con sus correspondientes relaciones con los demás autores y obras que conforman el entramado de la Historia. De este modo, hemos podido cargar sobre nuestras espaldas varios siglos de quehacer musical, hasta el punto de que esto no nos resulta antinatural.

Conviene mostrar en este punto las tres formas distintas de apreciar el arte del pasado que distingue el musicólogo Carl Dahlhaus:

Así como el tradicionalista ingenuo se aferra a una metafísica de lo atemporalmente bello, y el conservador, a la convicción de que las cambiantes formas de un fenómeno tienen como fundamento común una sustancia intocable, así también el historicista (sentimental) disfruta de lo pasado como pasado, bajo la forma de un recuerdo que pertenece al instante actual.

⁵ Monique Deschausées, *El intérprete y la música* (Madrid, Rialp, 1991)

*La lejanía es retenida como tal y, sin embargo, se la vive como familiar. La última palabra del historicismo es una complicada paradoja estética.*⁶

Teniendo en cuenta la asombrosa variedad de manifestaciones y corrientes artísticas que podrían catalogarse en los últimos siglos, resulta extremadamente difícil encontrar esa “sustancia común intocable” de la que habla Dahlhaus. Si se niega la existencia de valores estéticos eternos e inmutables, quedan excluidas tanto la posibilidad de que el presente encuentre su justificación en lo pasado como la de que el arte antiguo tenga un valor estético *per se*. Por tanto, tan sólo queda la opción de que una obra de arte y su contexto temporal (histórico, estético y estilístico) estén indisolublemente unidos. La obra deja de tener sentido si no se encuadra en el marco referencial apropiado.

La Musicología y el origen de la perspectiva histórica

El aprecio por la música del pasado ha tenido dos fuentes. La

más antigua es el estudio que hacían (y hacen) los músicos de obras de autores de generaciones anteriores a ellos: se toma del pasado lo que en él hay de material considerado útil y aprovechable, y esto ha existido desde siempre. Pero no fue hasta el siglo XIX cuando nació la Musicología como ciencia, y es natural que entonces se rescatara música ya olvidada, aunque fuera sólo a modo de inventario. Cómo esa música llega a gozar del favor del público y de los intérpretes, es un proceso más complicado. El surgimiento de los nacionalismos en ese siglo, unido a esa añoranza por el pasado en la que tanto abundan los textos sobre el Romanticismo, fueron un excelente caldo de cultivo para la salida a escena de la música antigua (véase el caso de la Société National de Musique en Francia). Para responder a la pregunta de qué es lo que un oyente encuentra en una pieza de hace quinientos años, antes habría que responder a qué es lo que un oyente encuentra en la música, sea ésta de la época que sea. Si de verdad existe un interés estrictamente musical, ajeno al “museístico-musicológico” y al prestigio de lo antiguo por lo

⁶ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona, Gedisa, 2003), pág. 88.

antiguo, por música compuesta en circunstancias tan distintas de las que nos ha tocado vivir, probablemente se deba más a un proceso de adaptación que a un hallazgo de cualidades atemporales, válidas para todas las épocas. Más bien, existe la ilusión de ese hallazgo porque se ha dado el proceso de adaptación.

Tinctoris escribió en 1477 que no había música digna de ser escuchada más que la compuesta en los últimos cuarenta años. Para él, la música anterior *se había quedado anticuada*, y, sin embargo, hoy día, ha vuelto a ser ofrecida al público. La música de tiempos pasados ha sido aceptada por los oyentes igual que una catedral gótica sobrevive en el centro de una capital moderna, pese a que los criterios estéticos que la levantaron difieren mucho de los actuales⁷. Se podría decir que el oyente “aprende” a convivir con la música del pasado. Puesto que no puede ser de otro modo, fabricamos nuestra propia forma de escuchar la música antigua, y hoy nos sería imposible escuchar una cadencia mixolidia sin percibir el carácter arcaico que, obviamente, no tenía cuando

fue escrita. El oyente exporta de manera inconsciente sus hábitos de escucha a música en la que éstos no son aplicables, al menos de manera literal, no sólo en lo relativo a la tonalidad clásica, sino en aspectos que van mucho más allá, como los referentes a la percepción de la estructura y de la intención musical.

El siglo XIX se encargó de la recuperación del Barroco. El sistema tonal bimodal era entonces el límite que no podía ser rebasado, pues la tonalidad clásica no era facultativa, sino una premisa irrenunciable de todo aquello que pretendiera ser considerado como música. A medida que la tonalidad tradicional se tambaleaba, la frontera fue alejándose cada vez más, hasta llegar a un punto, como ocurre hoy día, en el que los parámetros que definen qué es música y qué no lo es son tan generales, que el oyente instruido puede sentarse a escuchar prácticamente todo sin rasgarse las vestiduras, por antiguo o nuevo que sea. Hace doscientos años, los *organa* de Pérotin no habrían podido ser aceptados ni comprendidos como música completa y acabada, en todo caso sólo como

⁷ Utilizamos aquí el calificativo “actuales”, si bien, siendo rigurosos, deberíamos emplear el de “imperantes”, pues, en realidad, lo actual y lo predominante no tienen por qué coincidir.

“protomúsica”, música en estado larvario, pero hoy son consideradas como obras maestras de pleno derecho. Los avances que se hicieron a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en la técnica y el lenguaje musical, que pretendían abrir las puertas del futuro, consiguieron, al mismo tiempo, el paradójico efecto de la inclusión de lo pretérito en lo presente.

Las músicas del pasado son rescatadas alegando la curiosidad musicológica y apelando a una hipotética validez intemporal que no tuvieron en el momento de su creación y que ahora sí poseen. Curiosamente, es la propia caducidad de las obras musicales la que les asegura un lugar en la Historia. Su etiqueta de “música antigua” es el salvoconducto que les permite sobrevivir en una época que no es la suya: en una época, como es la nuestra, en la que el valor estético de una obra de arte depende en gran medida de cualidades externas. Teniendo en cuenta que, en los casos más antiguos, las cualidades internas de la obra son muy difíciles de apreciar, a causa de lo mucho que ha evolucionado el arte musical,

el valor externo que les concede el hecho de pertenecer a un contexto histórico concreto resulta imprescindible, pues se hace necesario que cada música tenga su marco de referencia estético propio. La perspectiva histórica se ha convertido en condición necesaria para la incorporación de lo pasado en lo presente o, al menos, así parece haber sido hasta ahora para la comunidad artística, entendida ésta como la autorizada para formular juicios sobre qué es el arte y cómo ha de desarrollarse. La música se convierte así en un *ser histórico*.

Lo original

Es, y no casualmente, en el momento en que los compositores empiezan a tomar conciencia de la Historia, cuando la originalidad comienza a ver crecida su importancia como valor estético y empieza a distinguirse por sí misma como cualidad destacada de una composición⁸. Es lógico, si tenemos en cuenta que la originalidad necesita de lo pasado para existir como característica: se es original con respecto a algo ya existente. El concepto de ori-

⁸ No quiere decir esto que la originalidad no haya sido buscada antes del siglo XIX, sino que fue en el Romanticismo cuando lo original como valor estético empezó a brillar con luz propia. Véanse, por ejemplo, los numerosos comentarios de Schumann o Berlioz sobre este tema.

ginalidad refuerza la sensación de devenir histórico y de direccionalidad en el tiempo, pues contribuye a hacer una distinción entre pasado, presente y futuro.

Las polémicas entre los partidarios de lo nuevo y los defensores de la tradición han existido en la música desde tiempos inmemoriales. En esencia, la causa de estas disputas tenía su origen en los cambios que determinadas técnicas introducían y que atacaban los cimientos de la técnica compositiva imperante en el momento: el *Ars Nova*, el recitativo de los Bardi, la Atonalidad... Sin embargo, es importante destacar que el valor de la originalidad en sí es de naturaleza diferente: una cosa es el valor de lo nuevo por el mero hecho de ser nuevo, y otra bien distinta el valor que pueda tener lo nuevo con respecto a las posibilidades técnicas o expresivas que pueda brindar. La Ilustración sembró la conciencia histórica y el ideal de la confianza en el progreso, y el siglo XIX, en su exaltación máxima de la individualidad, recogió los frutos. Es ahí cuando el valor de “lo nuevo en cuanto nuevo” sustituye al tradicional valor de “lo viejo en cuanto viejo”:

El hecho de que el tradicionalismo, como conciencia del pasado, haya sido desplazado por el pensamiento histórico –que produce un distanciamiento respecto de lo transmitido y de lo aparentemente lógico- no habría sido posible si, al mismo tiempo, la otra función del tradicionalismo –la creación de un sentimiento del presente y del futuro- no hubiera sido retomada por una idea que compite con la de la confianza ciega en la autoridad: la idea de progreso.⁹

La originalidad, convertida entonces en elemento fundamental de la ideología de la cultura, comenzó a funcionar como garante de la calidad artística, y ello tuvo mucho que ver en la confusión producida entre el valor histórico y el valor estético de una las obras de arte:

El factor histórico del “por primera vez” – como lo definió Adorno – formaba parte de la calidad estética, una obra perdía su autenticidad estética cuando se desplazaba su posición cronológica.¹⁰

⁹ Carl Dahlhaus, *op. cit.*, pág. 83.

¹⁰ Carl Dahlhaus, *op. cit.*, pág. 130.

Esta confusión hace que aún hoy haya autores e historiadores que se acerquen con recelo a hechos tales como la composición por parte de J. C. F. Fischer de *Ariadne Musica* (una colección de veinte preludios y fugas en distintas tonalidades, publicada en 1702), como si esta obra hiciera “perder mérito” a *El clave bien temperado* de Bach (cuyo primer volumen apareció en 1722). Hacer eso supone menospreciar la capacidad del compositor para trabajar con los elementos de que dispone en favor de la capacidad para crear elementos nuevos. Leonard B. Meyer escribió:

*Nuestra época ha concebido la creatividad casi totalmente en términos de descubrimiento y uso de la novedad [...]. El énfasis indebido en la generación de la novedad ha dado como resultado un abandono casi total de la otra faceta de la creatividad: la elección.*¹¹

Valga como ejemplo la defensa que Schönberg tuvo que hacer de Brahms, refiriéndose a él como “Brahms, el progresivo”, en su artículo así titulado que

fue publicado en “El Estilo y la Idea”¹². La originalidad había pasado a ser una virtud, y su carencia (o, al menos, la carencia de una originalidad “visible” y explícita) era un defecto que dificultaba la valoración positiva del objeto artístico. Lo original como valor estético habría introducido el juicio de valor sobre música que no estaba compuesta en función de ese parámetro, o al menos no en tal grado, como es el caso de prácticamente toda la música anterior al siglo XVIII y de alguna posterior a esa fecha: no puede rechazarse una música acusándola de carente de originalidad si en ningún momento pretendió tenerla, y menos aún cuando fue escrita en un momento histórico en el que la originalidad no era un valor estético fundamental. Sería tan absurdo como pretender juzgar las obras de arte del siglo XX en función del respeto a la tradición, valor estético primordial en la Antigüedad y la Edad Media.

Desde el momento en que la música compuesta empezó a quedarse y a no desaparecer sepultada por el tiempo, los compositores han sentido todo

¹¹ Leonard B. Meyer, *El estilo en la música* (Madrid, Pirámide, 2000), pág. 231.

¹² Arnold Schönberg, *El estilo y la idea* (Barcelona, Idea, 2005)

ese peso sobre sus hombros, lo cual ha sido determinante para la Historia, provocando, a veces, como dijo Ramón Barce, “una búsqueda casi patológica de la novedad”¹³, como si el compositor viviera amenazado por el pasado, en lugar de valerse de él. En palabras del mismo Schönberg, “en el arte elevado, sólo merece la pena presentar lo que nunca antes ha sido presentado”¹⁴. Y eso que, a veces, se da la circunstancia de que un recurso antiguo puede suponer novedad, siempre y cuando haya la suficiente distancia con el modelo original como para que no cause rechazo por anticuado, aunque sí lo haga por resultar, paradójicamente, “demasiado moderno”. Es el caso del interés que Beethoven prestó en sus últimas obras a la fuga, forma musical típicamente barroca, o el de la utilización por parte de Debussy de movimientos armónicos paralelos que, tan abundantes en la Edad Media, habían sido proscritos por la teoría armónica tradicional.

Lo clásico

El concepto de “clásico” como obra que sobrevive al paso del tiempo gracias a sus cualidades estéticas podría considerarse un signo de madurez cultural, en tanto en cuanto un sujeto puede apreciar estas cualidades estéticas pese a que las condiciones estilísticas en las que la obra fue concebida difieran mucho de las imperantes. La condición de clásico consigue que música que antes era precedera y que por esto desapareció, sea ahora rescatada y aceptada como válida (y no sólo como pieza de museo).

Los compositores que son considerados como clásicos lo son porque sus obras perduran a través del tiempo, pero no porque sean modelos en el sentido tradicional del término. Un enfoque en el que el arte y la música son “historia de punta a punta” (como dijo Th. W. Adorno), es decir, en el que los criterios no sólo estilísticos, sino también estéticos,

¹³ Ramón Barce, *Las fronteras de la música* (Madrid, Real Musical)

¹⁴ Arnold Schönberg, *Style and Idea* (New York, trad. Y edición de Dika Newlin, 1950), pág 39; citado en Leonard B. Meyer, *op. cit.*, pág. 335.

tienen fecha de caducidad, difícilmente puede aceptar la existencia de modelos intemporales, máxime cuando, a causa de la no parca cantidad de “clásicos” de la que disponemos, procedentes de épocas muy distantes entre sí y acreedores de valores estéticos tan dispares, resulta imposible tomar ejemplo de alguno de ellos sin violar los cánones estéticos de casi todos los demás. En este sentido, lo clásico parece haber perdido no sólo su condición de modelo, sino también su carácter normativo. Pierre Boulez llegó a afirmar: “Si lo que yo hago es música, lo que hace Schubert probablemente no lo sea”. En último extremo, el compositor puede contentarse con tomar uno de esos modelos de entre todos los que la Historia le ofrece, sabiendo que la obra resultante será identificada por la propia elección de dicho modelo, no por una supuesta validez intemporal de los criterios estéticos que el ejemplo presenta, ya que, éstos, absorbidos por la clasificación musicológica y la perspectiva histórica, serán siempre percibi-

dos como algo prestado, por no hablar de los recursos estilísticos concretos o de las citas literales, en los que el tratamiento de lo antiguo como objeto es aún más patente. La crítica no tarda en aplicar los calificativos de “neobarroco”, “neorromántico”, “neoclásico”, y otros “neos”. Y es que la perspectiva histórica nos ha servido no sólo para apreciar, de un modo muy particular, la música compuesta hace siglos, sino que también ha sido utilizada para satisfacer la necesidad de clasificación-cosificación propia del hombre moderno, hasta el punto de que es la propia etiqueta la que pretende justificar la obra de arte. José Luis de Delás cuenta la siguiente anécdota:

Me acuerdo de algo que viví en una editorial cuando enseñé una partitura que acababa de terminar y me dijeron: “Nueva Simplicidad. Sí, lo podemos vender como Nueva Simplicidad”. Me quedé estupefacto y sentí asco, no puedo decirlo de otra manera.¹⁵

¹⁵ Heinz-Klaus Metzger y Reiner Riehn (ed.), *José Luis de Delás* (Madrid, Aula de Música de la Universidad de Alcalá, 2001), pág. 100.

A modo de conclusión

La presencia de lo viejo en el ahora es un hecho sin precedentes en la Historia de la música que ha influido de forma inequívoca en el desarrollo de la cultura musical en los dos últimos siglos. El tiempo dirá si estamos, como sugiere Robert P. Morgan, en un periodo poshistórico¹⁶, en el que la convivencia de la multitud de corrientes musicales de todo signo y toda época harán que se pierda el curso de la aparente linealidad histórica en la que el hombre ha vivido hasta ayer. No escasean hoy en día los historiadores y pensadores que afirman que ha llegado ese momento:

[...] Puedes ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. O puedes recortar muñecas de papel, o hacer lo que te dé la real gana. Ha llegado la era del pluralismo, es decir, ya no importa lo que hagas. Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de «dirección» deja de tener sentido.¹⁷

Para que ello ocurriese, tendría antes que desaparecer o transformarse por completo la perspectiva histórica con la que configuramos nuestro pasado y que, a causa de su arraigo, se resiste a hacerse a un lado. Y no será fácil que sea sustituida mientras nuestra percepción del mundo y del arte siga estando basada en el dogma de la narración, entendida como concatenación causal de los hechos ordenados en el tiempo, mientras el arte se explique en términos de causa y efecto y consideremos que un período concreto es consecuencia lógica del anterior y causa inexorable del siguiente. Así, las obras de arte terminan formando parte de un proceso teleológico que nos niega toda posibilidad de acercarnos a ellas como entes autónomos, libres de etiquetas. A cada obra y a cada autor se le ha asignado un puesto específico e insustituible en la red de la Historia, de la cual parecen no poder soltarse sin caer al vacío, pues ese puesto se ha erigido en el garante de su validez artística. Y eso que, como afirma Dahlhaus, la apreciación estética y la investigación histórica no tienen por qué estar reñidas:

¹⁶ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX* (Madrid, Akal, 1999), pág. 508.

¹⁷ Arthur C. Danto, *El fin del arte* (en "El paseante", núm. 22-23, 1995).

Quien considere imprescindible la interpretación “inmanente”, en pro del carácter artístico, no se cierra a priori a los documentos “externos”; se limita a insistir en que los hechos “que pertenecen al asunto” dependen de una instancia: la relación funcional “interna” de la obra. En lo

que respecta a la diferencia entre enfoque estético interno y enfoque documental externo, se trata de decisiones acerca de la orientación de intereses y de principios de selección, no de tipos de hechos o de caminos por los cuales pueden lograrse.¹⁸

IX - 2006

¹⁸ Carl Dahlhaus, *op. cit.*, pág. 44.