



Autor: Halaban, Daniel Enrique

Documento de conferencia

# Reflexiones sobre interpretación musical y anacronismo

Año: 2018

Halaban, D. E. (2018). Reflexiones sobre interpretación musical y anacronismo. *Investiga+*, 1(1), 261-265. Universidad Provincial de Córdoba, Secretaría de Posgrado e Investigación. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/299>

## Reflexiones sobre interpretación musical y anacronismo

### *Reflections on musical performance and anacronism*

Daniel Halaban

Lic. en Composición Musical

danielhalaban@gmail.com

Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba

Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

El objetivo de este trabajo es problematizar la relación entre interpretación musical e historia de la música a partir de los modos de interpretación, según la sistematización de Hermann Danuser (1992). Se trata de los modos “tradicional”, “actualizante” e “histórico-reconstructivo”, este último en su resurgimiento fue renombrado como “históricamente informado”. Procuraremos, a través de algunas propuestas teóricas de Didi-Huberman (2009, 2011), Bloch (1985) y Adorno (2011), realizar una lectura a contrapelo de la “interpretación históricamente informada” y tensionarla con el “modo actualizante”. De este modo, intentaremos mostrar, con algunos ejemplos, cómo la interpretación musical tiene el potencial de revelar el carácter anacrónico de las obras musicales. Es decir, cómo puede traer a la superficie las temporalidades heterogéneas que trabajan al interior de ellas, lo “profético” inscripto en la música del pasado y lo que de esas obras “sobrevive” en la música del presente.

**Palabras clave:** Interpretación musical – anacronismo – filosofía de la música

### Abstract

In this paper we aim to problematize the relationship between musical performance and music history taking as a point of departure the different modes of performance as categorised by Hermann Danuser: the “traditional mode”, the “actualizing mode” and the “historical-reconstructive mode” -the last one is also known as “historically informed performance (HIP)” since its “resurgence” in the 1960’s and 1970’s. Thus, we intend to show, by way of analysing some recordings, the potential of musical performance in revealing the anachronistic character of musical works; i.e.: to bring to the surface the heterogeneous temporalities that conform the musical work, the “prophetic” of past music and what “survives” from these works in contemporary music.

**Keywords:** musical performance – historically informed performance – anachronism – prophecy – survival [nachleben]

### Los tres modos de interpretación musical

La taxonomía que propone Hermann Danuser (1992) de los modos de interpretación del repertorio de la música académica compuesto entre la Edad Media y el Posromanticismo, se organiza a partir de distintas concepciones históricas. El autor señala:

Cuando nos preguntamos cuáles son los modos fundamentales de traer una obra musical de un tiempo anterior al presente de manera que en la escucha se permita una experiencia estética, se pueden pensar en tres tipos ideales de horizontes temporales (pág. 13).

A partir de la concepción de historia, de la relación del presente con el pasado, Danuser distingue el “modo tradicional”, el “modo actualizante” y “el modo histórico-reconstructivo” (págs. 13-17).

El modo tradicional está ligado al “mainstream” interpretativo del repertorio de la música burguesa de los siglos XVIII y XIX. Allí se incluye desde los clásicos vieneses hasta Mahler, incluyendo a J. S. Bach y Händel (Danuser, 1992). Este modo de interpretación parte de la premisa de que “debemos encontrar en la subjetividad del intérprete el fundamento final de la expresión” (pág. 16). Se trata de poner en juego los “sentimientos del intérprete” (p. 16), apropiarse de la obra por encima de la objetividad del texto musical. Algunos intérpretes que trabajan en esta línea son Marta Argerich o Gidon Kremer.

El modo actualizante se orienta por la idea de traer al presente obras musicales del pasado. Su repertorio abarca la música compuesta desde la Edad Media hasta el siglo XIX y emplea técnicas y criterios del presente. Se trata de “interpretar el pasado según el estado actual del espíritu” (pág. 17.). En este sentido Adorno (2006) sugiere que “la reproducción siempre tiene su fuerza e idea en el estado más avanzado de la composición, y de ahí es de donde se nutren todas las intenciones interpretativas decisivamente nuevas” (pág. 57).

La actualización de la música del pasado propone una dialéctica entre el “estado actual” de la técnica musical y la “fidelidad con la obra” [Werktreue]. Esto, según Adorno (2011), consiste en llevar a la superficie la objetividad de la obra, las relaciones allí inscriptas. Sin embargo, estos contenidos objetivos cambian en el tiempo; tanto en la recepción y la reproducción, cuanto en sí mismos (Adorno, 2004). Un representante paradigmático de este modo de interpretación es Glenn Gould.

El modo histórico-reconstructivo fue un movimiento surgido a principios del siglo XX de la mano de músicos como Karl Nefs y la Schola Cantorum Basiliensis o Arnold Dolmetsch. Se apuntaba a interpretar “música antigua” intentando lograr la máxima fidelidad o rigor histórico posibles respecto del texto musical. Para ello, se realizaba un trabajo muy cercano con musicólogos, se estudiaban las fuentes, se utilizaban los instrumentos originales, o reproducciones de ellos y se ajustaba la interpretación de manera estricta a la partitura (Danuser, 1992).

Esa idea de fidelidad absoluta fracasó: en términos epistemológicos, porque no es posible reconstruir el pasado en sus inagotables dimensiones; en términos musicales, debido a que la ejecución estricta de la partitura olvida las convenciones de interpretación reguladas por la comunidad musical de la época (Adorno, 2011), resultando en una lectura literal del texto, que no consideraba dinámicas, articulación, fraseo, etcétera.

Sin embargo, entre las décadas de 1960 y 1970 se produjo un renacimiento en las interpretaciones “reconstructivas” de música antigua con un cambio de enfoque sustancial: ya no se trata de transportarnos musicalmente al pasado, sino de traer el pasado a nuestros días para que irrumpa en el “mainstream” cultural (Dreyfus, 1983). Este resurgir del interés por la historia de la música con otro enfoque pasó a llamarse “interpretación históricamente informada”. Entre sus intérpretes se incluye a Jordi Savall, Jos van Immerseel y Nikolaus Harnoncourt.

Este movimiento se ocupa del estudio histórico y de fuentes para construir versiones que recuperen los instrumentos de época, pero también las convenciones, habilitando un fraseo y articulaciones específicas (Wells, 2006). Paradójicamente, este modo de interpretar aleja la obra de su horizonte original, produciendo un “desgarramiento del objeto de su contexto habitual (...) [que] fuerza una mayor conciencia [de él]” (Erich en Dreyfus, 1983, pág. 306). Esto, sumado a la ampliación progresiva del repertorio, produjo una constante “novedad” (pág. 314). Así, la música “prometía progreso al producir fuentes siempre ‘renovadas’ de rarezas musicales para el futuro” (pág. 314).

Esta tensión entre novedad y trabajo sobre fuentes produjo diversas discusiones en los ámbitos musicológico e interpretativo. Una de ellas, central para nuestro problema, discutió en torno a la pregunta por si este tipo de interpretación implicaba “autenticidad”, que en las prácticas histórico-reconstructivas significaba restauración. Un debate sobre este problema tuvo un lugar central en un número de la revista “Early Music” del año 1984.

Entre los musicólogos que intervinieron en esa ocasión, resaltamos la intervención de Richard Taruskin quien resignifica el término “autenticidad” y con ello desplaza el problema: “autenticidad, por su parte, es saber lo que se quiere decir y de dónde proviene ese conocimiento. Incluso más que eso, la autenticidad es conocer lo que uno es, y actuar de acuerdo con ese conocimiento” (Taruskin, 1996, pág. 44).

El autor rechaza las ideas de “Werktreue” y de “objetividad”. Para Taruskin, la historia y lo auténtico son el presente individual, mientras que el pasado y los estudios históricos se transforman en un mero abrevadero poético del que se extrae inspiración para realizar una versión renovada de alguna obra que ha escapado al repertorio burgués.

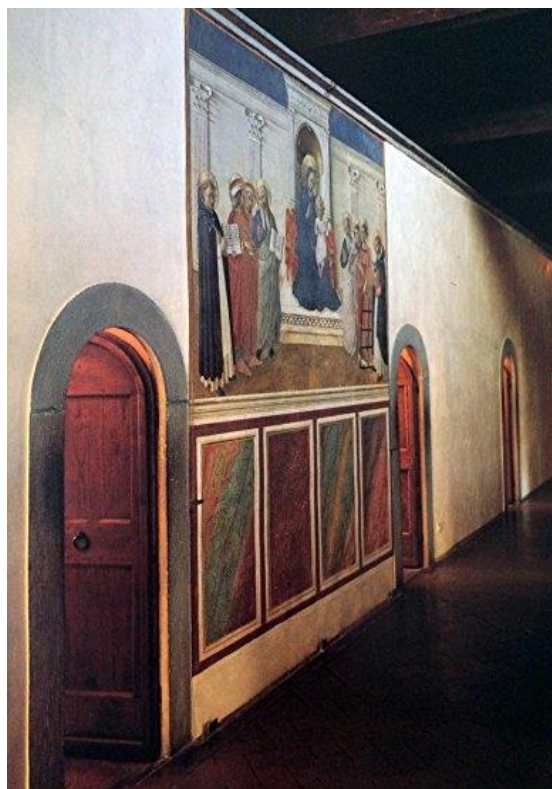
Estamos frente a una paradoja. Mientras que la interpretación actualizante apostaba a recuperar la objetividad por medio de una superficie sonora “contemporánea”, la interpretación históricamente informada dirige su sonoridad “arcaizante” hacia un despegarse de la obra, del texto musical y de la historia para irrumpir –en la recepción– como algo nuevo.

## Anacronismos

Cuando en *Ante el tiempo* Didi-Huberman se propone “una arqueología crítica de la historia del arte capaz de desplazar el postulado panofskiano de la “historia del arte como disciplina humanista” (2011, pág. 35), necesita repensar la temporalidad de las imágenes en todas sus dimensiones. Si bien Didi-Huberman se ocupa de pensar las artes visuales, su manera de pensar la historicidad y la temporalidad de las obras resulta sugerente para pensar también las de las obras musicales, puesto que concepto de “imagen” involucra mucho más de lo que aparece ante el ojo.

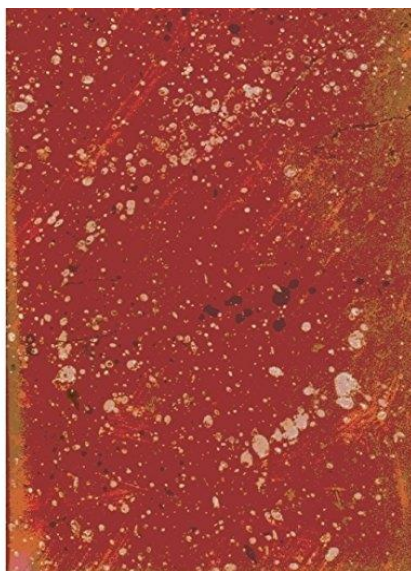
Así, su recorrido comienza con un fresco de Fra Angelico que se encuentra bajo la “Virgen de las sombras” en el convento de San Marcos, Florencia. En este lugar, el autor observa agudamente la tensión entre la *Santa Conversación* allí representada y otro fresco ubicado por debajo de estas, con características totalmente inesperadas en una pintura renacentista, como veremos a continuación.

**Figura 1. Fra Angelico (1450) La virgen de las sombras, Fresco y tempera, San Marco, Florencia**



Fuente: Ream, 2014

**Figura 2. Detalle de la parte inferior de Fra Angelico (1450), La virgen de las sombras, Fresco y témpera, San Marco, Florencia**



Fuente: Bouvier, s/f

A partir de esta imagen, el autor comienza su "arqueología crítica" que interroga la propia historicidad, los "modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio" (pág. 35). Para ello, la primera tarea del autor es recuperar la potencia del "anacronismo", precisamente el tipo de "error" o "exceso" que es habitualmente rechazado por las historiografías tradicionales. Así, Didi-Huberman nos propone dejar de lado las interpretaciones "eucr nicas" de la historia que apuntan a una "concordancia de tiempos" en la que debemos "interpretar el pasado con las categorías del pasado" (pág. 36). Pero el problema es que "el anacronismo afecta todas las contemporaneidades" (pág. 38), es decir, no hay una homogeneidad estilística ni de pensamiento que se

subordine a un “Zeitgeist”, sino que se trata de recuperar esos momentos que escapan al concepto que intenta subsumir, temporalmente, todos los particulares en una noción general.

Para desarreglar la eucronía al mismo tiempo que sedimentar los estratos temporales, Didi-Huberman apela al concepto warburgiano de “supervivencia” o “sobrevida” (*Nachleben*) que obliga a la reflexión sobre la transmisión de un conjunto de fuerzas o latencias (que no son meramente estilísticas, sino histórico-culturales, casi en algún sentido antropológicas). En este sentido no habría un pasado definitivamente sido que sólo el historiador (en nuestro caso, el intérprete) puede evocar, sino que esa pervivencia se da constitutivamente, inmanentemente en la propia obra (Didi-Huberman, 2009).

### Profecías o la tarea del intérprete anacrónico

La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede ser descripta desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene. No hay tarea más importante para la historia del arte que descifrar las profecías, lo que -en las grandes obras del pasado- les daba valor en la época de su redacción. ¿Qué porvenir? De hecho, pero no siempre un futuro inmediato, y nunca un futuro completamente determinado. No hay nada que esté más sujeto a transformaciones en la obra de arte que este sombrío espacio del porvenir donde fermenta. (Benjamin en Didi-Huberman, 2011, pág. 145)

Nos permitimos reproducir en su totalidad esta extensa cita que toma Didi-Huberman de *París, capital del siglo XIX*, de Benjamin, puesto que es una apertura para la articulación de esta “historia del anacronismo” con una interpretación musical –a esta altura podemos agregar– crítica.

Así como el historiador de las artes visuales con las imágenes, la tarea del intérprete musical es descubrir las profecías, pero, a diferencia de aquél, se trata de volverlas apariencia, de hacerlas sensible y con ello, en cada interpretación, hacer estallar la temporalidad, tanto de la obra como texto, cuanto de la historia de las interpretaciones. La “fidelidad” no es con el pasado de la obra, sino con su porvenir, que, como indica Benjamin, cambia y se construye en cada aparición. Y para pensar estos momentos proféticos, es necesario hacer visible la “pre-historia” contenida en la obra, es decir, cuales son los rasgos “de pasado” que hay en todo “presente”. Así, no se trata de optar por “más o menos pasado”, sino de cómo se concibe ese pasado para que la obra siga teniendo porvenir, “post-historia”.

¿Cuál es la apuesta? Una interpretación musical que muestre el contenido profético de las obras musicales. No se trata de tomar partido por la interpretación actualizante o por la históricamente informada, sino de indagar allí donde ellas abren el anacronismo y, con él, una historia de lo futuro.

Tomemos por ejemplo dos versiones del clave bien temperado. La grabación de Glenn Gould (1963 y 1968) y la de Kenneth Gilbert (1990). La primera es un caso de interpretación actualizante que utiliza un piano moderno y un fraseo y articulaciones muy personales. Con estas decisiones interpretativas Gould logra diferenciar tímbricamente las voces y construir un entramado polifónico complejo en el que se manifiesta la tensión entre la gravitación de la estructura armónica y la independencia de las voces, propia del “anacronismo” bachiano (Bloch, 1985). Además, hace un uso del estudio de grabación totalmente novedoso para la tradición de “música clásica” que produce una interpretación “nueva” (Hecker, 2008).

La versión de Gilbert está interpretada en un instrumento que imita lo más cercanamente posible al modelo de un clave flamenco de mediados del siglo XVIII (Distler, 1990). Dicho instrumento está “bien temperado” y se toca con el máximo rigor respecto al texto. Sin embargo, al escuchar esta versión con atención emerge algo nuevo. No se trata de la “novedad” de Dreyfus (1983), una sonoridad inesperada en apariencia cuya fuerza radica en que nuestros oídos solo estén acostumbrados a las versiones tradicionales.

Se trata de que la estela armónica que el instrumento con su afinación “de época” deja en el devenir sonoro y nos recuerda a dos obras del compositor de Nueva Música Mathias Spahlinger –el tercer movimiento de “Farben der Frühe”, para siete pianos, y el primer movimiento de “gegen unendlich” para clarinete bajo, trombón, piano y cello. En la primera, los armónicos naturales resultantes de la repetición del do# dejan una estela similar a la de la versión de Gilbert; en “gegen unendlich”, el trabajo con la microinterválica y el timbre nos arroja un infinito número de matices entre notas “iguales”, revelando los límites del temperamento igual.

Hacia el final de este recorrido es útil dejar en claro que no se apunta a una síntesis entre el modo actualizante y el históricamente informado. En vez de ello, proponemos mantener la tensión entre ambos, puesto que así se revelan supervivencias y profecías de las obras. Se trata de que cada uno de estos modos de interpretación se apropie del anacronismo y lo potencie. Ninguno de estos modos de interpretación alcanza la objetividad plena, a ambos se les escapa una dimensión de aquel “original que falta”, es por eso que se debe mantener la tensión entre estas apuestas interpretativas, buscar en el espacio que se abre entre ellas las temporalidades heterogéneas que le son propias a las obras musicales y que solo así pueden emerger.

### Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. (2011). Sobre el problema de la reproducción, en *Escritos musicales VI. Obra completa*, 19. págs. 424-428. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. (2006). La maestría del maestro, en *Escritos musicales I-III, Obra completa*, 18. págs. 53-67. Madrid: Akal.

- Adorno, Th. (2005). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt. Suhrkamp
- Adorno, Th. (2004). "Transformación de las obras" en *Teoría estética. Obra completa*, 7. pág. 257-258. Madrid: Akal.
- Bloch, E. (1985) Philosophie der Musik en *Geist der Utopie*. págs. 49-208. Frankfurt. Suhrkamp.
- Bouvier, M. (s/f) "Un geste figural. Fra Angelico, La Madone des ombres", en *Pour un atlas des figures*,  
Extraído de: [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net) consultado el 02/12/2018
- Danuser, H. (1992). "Die drei Modi der Interpretation" en Danuser, H. (Hg.) *Musikalische Interpretation*. Laaber. Laaber-Verlag
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Distler, J. (1990). Reseña Kenneth Gilbert's Well-Tempered Clavier. Disponible en: <https://www.classicstoday.com/review/reference-recording-kenneth-gilberts-well-tempered-clavier/>
- Dreyfus, L. (1983). "Early music defended against its devotees", en *The musical quarterly*, vol. 69, págs. 297-322. Oxford: Oxford University Press.
- Hecker, T. (2008). "Glenn Gould, the vanishing performer and the ambivalence of the studio". En *Leonardo Music Journal*, vol. 18 págs. 77-83. Cambridge: MIT Press.
- Ream, A. (2014) "Madona of the Shadows" en *Figuring the Unfigurable. Symbolism in Florentine Art and Culture*. Extraído de: <https://figuringtheunfigurable.wordpress.com/2014/08/05/madonna-of-the-shadows/> Consultado el 02/12/2018
- Taruskin, R. (1996). "El movimiento de la autenticidad", en *Quodlibet Nº 5, junio, 1996*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Walls, P. (2006). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En Rink, J. (ed.) *La interpretación musical*. Madrid: Alianza.