

CHARLES ROSEN

LAS FRONTERAS
DEL SIGNIFICADO

TRES CHARLAS SOBRE MÚSICA

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN

BARCELONA 2017



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *The Frontiers of Meaning*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1994 by Charles Rosen
Este libro ha sido negociado a través de Hill and Wang,
división de Farrar, Straus and Giroux, LLC, Nueva York
© de la traducción, 2017 by Francisco López Martín
© de esta edición, 2017 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

Este libro se ha publicado con la ayuda de la
Fundación Privada Paper de Música de Capellades (Barcelona)

ISBN: 978-84-16748-70-9
DEPÓSITO LEGAL: B. 24 076-2017

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *noviembre de 2017*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prefacio</i>	9
1. Las fronteras del sinsentido	11
2. Cómo alcanzar la inmortalidad	41
3. Explicar lo evidente	71
<i>Índice</i>	117

LAS FRONTERAS DEL SINSENTIDO

¿Qué es comprender la música? No resulta difícil responder a esta pregunta si empezamos por el nivel más básico. Comprender la música significa sencillamente no sentirse irritado o desconcertado por ella. Cuando, a los diecisiete años de edad, escuché por primera vez el *Cuarteto de cuerdas n.º 5* de Béla Bartók (la primera obra extensa que oí de este compositor), me puse literalmente enfermo; recuerdo claramente las náuseas que sentí. Dada mi falta de familiaridad con el estilo, todas mis expectativas sobre la música quedaron frustradas o desbaratadas; por otro lado, como el cuarteto se parecía mucho a la clase de música que más me gustaba, las frustraciones resultaron particularmente dolorosas. Por supuesto, en la actualidad es una obra que únicamente me produce placer (y ocasionalmente cierto desencanto, dada mi excesiva familiaridad con ella y con su estilo: ya no me llama la atención a cada instante, como en el pasado).

Ciertamente, sentir placer con la música es la señal de comprensión más obvia, la prueba de que la entendemos, un sentimiento en el que podemos incluir la afinidad que experimentamos con los oyentes a los que también deleita: aunque la *Sonata para piano n.º 3* de Hindemith, una obra que yo solía interpretar, ya no me produzca placer, no me sorprende que se lo procure a otros oyentes; antaño yo sentía lo mismo que ellos.

No obstante, lo que impide la comprensión no es la falta de familiaridad con una obra o la extrañeza que produce el estilo de un compositor, sino la desaparición de lo que nos resulta conocido, la frustración de las expectativas crea-

das por la tradición musical en la que nos hemos formado. No es la novedad, por tanto, sino la ausencia de un algo reconocible en el estilo, en el lenguaje de la obra, de un algo que nos parecía consustancial a toda clase de música, lo que hace que la escucha de una pieza radicalmente original sea una prueba que probablemente no superemos. En vano esperaba yo encontrar en el cuarteto de Bartók una simetría de fraseo y una resolución de la armonía que pensaba que toda música había de tener y que aquella música, en cambio, se negaba a brindar. En cierta ocasión, Leo Steinberg tuvo el acierto de señalar que las resistencias a los grandes maestros de la vanguardia pictórica de comienzos del siglo xx no estribaban en lo que mostraban los cuadros, sino en lo que dejaban de mostrar. Al principio, la abstracción nos chocaba porque creíamos que la pintura debía ser una representación de la naturaleza. Cuando nos acostumbramos a la ausencia de figuras naturales, fuimos capaces de apreciar el equilibrio de las formas y el virtuosismo de las pinceladas. Más adelante, las revolucionarias técnicas de algunos miembros de la Escuela de Nueva York nos impidieron deleitarnos con el manejo del pincel, y tuvimos que aprender a apreciar el valor dramático de gestos como lanzar la pintura contra el lienzo o dejarla gotear sobre él, antes de que, una vez más, nuestras expectativas quedaran frustradas por artistas como Ellsworth Kelly y Roy Lichtenstein, con su estilo contundente y sus superficies pulidas, tan impersonales e incluso tan deliberadamente comerciales que al principio nos negamos a admitir que aquellas obras fueran arte. En el campo de la música, la pérdida de la tonalidad resultó sumamente perturbadora, por más que, retrospectivamente, la historia del arte musical en el siglo xix pareciera conducir ineludiblemente a ella; no obstante, aprendimos a obtener placer con el fraseo apasionado de Schönberg y de Berg. La

frialdad, la aparente ausencia de pasión de Anton von Webern fue el siguiente obstáculo que hubo que superar, hasta que logramos apreciar el exquisito equilibrio de sus formas simétricas, desechadas, sin embargo, por compositores más jóvenes como Pierre Boulez, que, pese a estar influidos por Webern, apostaron por texturas mucho más libres.

De hecho, al igual que los embriones reproducen la historia de la evolución de una especie, la historia del gusto encuentra su correlato en nuestra historia individual. Aunque yo no lo recuerdo, me han contado que, cuando escuché por primera vez una obra de Debussy, a los ocho años, mi reacción fue de indignación. Al parecer, dije rotundamente que debería existir una ley que prohibiera música como aquélla. Mi reacción no era de extrañar, dado que mis compositores favoritos eran Wagner y Beethoven. La influencia de Wagner sobre Debussy y la lógica con la que Debussy continuó la tradición wagneriana innovando en ella me resultaban tan incomprensibles como a la mayoría de sus contemporáneos. La reacción habitual ante la música que no comprendemos es la indignación; nada tiene de asombroso aquel deseo mío de prohibir y desterrar una música que no alcanzaba a comprender.

Si acostumbrarse a la música es la condición primera para comprenderla, no se explica de qué sirve escribir sobre ella. Más vale escuchar varias veces una sinfonía o un nocturno que leer un ensayo o un análisis. La propia obra de arte nos enseña a comprenderla, y convierte al crítico no sólo en un ente parasitario, sino en un ser absolutamente superfluo. Este dilema cuenta con precedentes: los críticos literarios se enfrentaron con él a fines del siglo XVIII, cuando la función de la crítica como un acto de juicio se derrumbó ante sus ojos. Los criterios aceptados que habían resultado tan útiles durante siglos empezaron a vislumbrarse como la herencia

de una cultura extraña; cuestionar la autoridad de los clásicos dejó de requerir coraje o de provocar sorpresa, y asumir que los modelos proporcionados por Homero, Virgilio y Horacio ya no eran relevantes para la literatura contemporánea se convirtió poco menos que en un lugar común. Al comprender que las nuevas civilizaciones y las diversas culturas no se podrían regir por criterios absolutos, los críticos se vieron obligados a extraer primero a partir de cada cultura, después a partir de cada autor y finalmente a partir de cada obra los principios con los que juzgaban. Ya no era posible establecer pautas desde fuera o por anticipado; a la postre, los críticos tuvieron que reconocer que cada nueva obra establecía su propio sistema de valores. Aquí tenemos la base de la famosa afirmación de Coleridge de que un poeta original «tiene la tarea de crear el gusto mediante el cual se le puede apreciar». La manera tradicional y directa de juzgar quedó en manos de los periodistas. La evaluación crítica se transformó en comprensión, y la crítica dejó de ser un acto de juicio para convertirse en un acto de comprensión.¹

¹ Al historiador francés Prosper de Barante—conocido sobre todo por su *Histoire des ducs de Bourgogne* (1824-1826), con la que introdujo en la historia medieval una pintoresca pincelada de color local procedente de las novelas de Walter Scott—se debe una formulación particularmente explícita de la nueva actitud ante el ejercicio de la crítica. Al principio de su ensayo sobre la vida de Friedrich Schiller (1821), leemos lo siguiente: «Aquí no se trata de saber si, al referir las obras de Schiller a ciertas reglas, comparándolas con formas que nos agradan y a las que estamos acostumbrados, nos parecen buenas o malas; que cada cual se pronuncie como mejor le parezca. Entregarse a esa clase de examen sería una tarea estéril y superflua. En cambio, podemos extraer algún provecho de estudiar la relación de las obras de Schiller con el carácter, la situación y las opiniones del autor, y con las circunstancias que lo rodearon. Así concebida, la crítica no reviste un carácter tan simple y absoluto como cuando absuelve o condena una obra según su mayor o menor parecido con las formas establecidas, sino que se acerca mucho más al

Éste es el legado del Romanticismo, un legado contra el que los críticos inclinados a conservar los criterios absolutos o a recuperarlos llevan casi dos siglos arremetiendo en vano. La existencia o la inexistencia de elementos constantes o invariables en la apreciación estética es una cuestión irrelevante; en el caso de que existieran, su grado de generalidad sería tan grande que de nada nos servirían para juzgar cada caso concreto. Sin duda, nuestra apreciación sensorial del mundo y de las obras creadas por el hombre tiene un fundamento biológico, compartido por todos los seres humanos, pero de nada nos sirve cuando intentamos evaluar una fuga de Bach o una novela de Dostoievski, o incluso algo tan sencillo como un paisaje, puesto que el deleite que sentimos al contemplar una montaña o una catarata también está determinado por las tradiciones de nuestra cultura. En todo caso, la coexistencia de diversos criterios de juicio es una realidad. A Beethoven no se lo puede juzgar ni comprender aplicando los principios musicales de Mozart, por más que los desarrollara, ni a Berg por los principios musicales de Wagner o de Richard Strauss, ni a Elliott Carter por los principios musicales de Ives y de Stravinski. Aunque integrar una obra musical en la historia sea una tarea ineludible, nunca deja de ser un acto parcial; la obra musical también exige que se la escuche como si no se hubiera compuesto ninguna otra, ni antes ni después de ella.

Esta paradoja se afirma de manera explícita en la revista *Athenaeum*, el estandarte del Romanticismo centroeuropeo,

estudio del hombre y a la observación del despliegue progresivo del espíritu humano, que es el más útil e interesante de todos los estudios». (Prosper de Barante, *Études littéraires et historiques*, París, Didier, 1859, pp. 71-72). Aunque éste dista de ser el único testimonio de que el acto de juicio pasó a considerarse en aquel momento un ejercicio superfluo y un obstáculo para la creación original, es el más rotundo de todos.

publicada por primera vez en 1799. Al comienzo de la sección dedicada a las reseñas literarias leemos lo siguiente:

Las obras excelentes suelen incluir su propia crítica; en lo que a esto respecta, es superfluo que otro vuelva a realizar la misma tarea que indudablemente ha llevado a cabo ya el autor. No obstante, si esa crítica es una obra de arte (como debería serlo siempre), entonces su existencia no resulta superflua en absoluto; al contrario, existe enteramente para sí y es tan independiente respecto de la obra criticada como ésta lo es respecto del material abordado y descrito en la crítica.²

Así se afirma la independencia del crítico, que se podría equiparar con la libertad del artista. Desde luego, hay que reconocer que todo crítico que se respete mínimamente a sí mismo debe tener cierto grado de irresponsabilidad, sin el cual el ejercicio de la crítica es absolutamente superfluo. Si los principios por los que se juzga se deben extraer de la obra de arte, es evidente que su creador ya ha realizado esa tarea, aunque sólo sea de manera implícita. Para comprender una obra, más vale volver a leerla o a escucharla que hacer que otro nos la repita, pues esto último será inevitablemente menos auténtico y probablemente menos convincente. El acto de la interpretación queda entonces en manos del crítico, y eso únicamente en el caso de que la interpretación se conciba como un acto original y creativo, o al menos como una reconstrucción de la obra que se realiza ante nuestros ojos.

Esta proclamación de independencia, que en 1799 determinó la tarea de la crítica con una firmeza suficiente como para perdurar durante dos siglos, señala en un párrafo posterior que la actividad crítica puede desempeñar por

² *Athenaeum*, vol. II, p. 285.

derecho propio otra tarea: la aclaración de posibles malentendidos, o la traducción de una obra escrita en una jerga o un dialecto esotéricos a un lenguaje comprensible para el lego. Por una parte, interpretación creativa; por otra, *explication de texte*, lo que en el campo de la música se denomina análisis, justificable únicamente cuando sirve para eliminar un error de interpretación o una deficiencia de la percepción. Friedrich Schlegel, el probable autor del fragmento que he citado, no se planteó la posibilidad de que el análisis pudiera tener valor en sí mismo, pero tal vez no se habría sorprendido al ver que en los tiempos recientes el análisis se ha convertido en una rama básica de la industria académica, puesto que su semejanza con el ejercicio profesional de la exégesis bíblica, apoyada públicamente por la universidad de aquella época, le habría resultado evidente.

En todo caso, al margen de la admirable tarea de la interpretación, en la que podía dar libre curso a su imaginación, el crítico tenía una responsabilidad más mundana: posibilitar al público la asimilación de lo inaudito, traducir lo esotérico al lenguaje cotidiano. No obstante, la familiaridad tiene sus peligros, especialmente cuando nos permite acomodarnos al error; y al error comúnmente aceptado se lo llama *tradición*. En el mundo de los músicos profesionales, la tradición es la forma en la que se ha tocado la música durante los últimos veinte años, una forma que a menudo está llena de errores. La influencia de la costumbre inveterada en nuestra concepción de la música resulta de especial interés cuando es ambigua y no tenemos la certeza de que sea absolutamente errónea. Con ello queda al descubierto el sesgo oculto que está arraigado en nuestras expectativas inconscientes.

En su poema «Picking and Choosing», Marianne Moore escribió estos versos: