



→ Recibido 25/06/2018  
✓ Aceptado 31/07/2018

# Fenómenos actuales en la enseñanza de la interpretación: interpretación estandarizada, neo-*dilettantismo*... y una propuesta didáctica

Current phenomena in the teaching of interpretation: standardized interpretation, neo-dilettantism... and a didactic proposal

MARTA VELA GONZÁLEZ

Pianista. Doctora en Educación.  
Presentadora de "Música con estilo" (Radio Clásica)  
Universidad Internacional de la Rioja

## Resumen

Este artículo pretende reflexionar sobre las dificultades de la interpretación musical de la música *seria* y su enseñanza en el momento presente, a través de dos fenómenos actuales, la interpretación *estandarizada* y el neo-*dilettantismo* –basadas en lo superficial–, y la propuesta de mejora desde la docencia, sobre la idea del conocimiento profundo de la obra musical, el estilo y, en consecuencia, las intenciones del compositor.

## Palabras clave

Música · Interpretación · *Dilettantismo* · Obra musical · Enseñanza

**Abstract**

*This article aims to reflect on the difficulties of the musical interpretation of serious music and its teaching in the present moment, through two current phenomena, the standardized interpretation and the neo-dilettantismo –based on the superficial–, and the proposal of improvement from the teaching, on the idea of the deep knowledge of the musical work, the style and, consequently, the intentions of the composer.*

**Keywords**

*Music · Performance · Dilettantismo · Musical work · Teaching*

**1. Música seria e interpretación estandarizada**

Tomando como punto de partida la clasificación del panorama musical de la actualidad, elucidada por Harnoncourt<sup>1</sup>, se observan tres compartimentos separados, la música *popular* –que también podría incluir a la música *tradicional*, a la que podría unirse la música étnica–; la música *ligera* o *comercial*, aquella derivada de los estilos *pop* y *rock* del siglo XX, procedentes de familia del *rhythm and blues* norteamericano; y, finalmente, la música *seria*, *culta*, *clásica*, teniendo en cuenta que este último término, altamente popularizado en las últimas décadas (sobre todo, para los *profanos*), comprende, en realidad, sólo la música de un período artístico muy delimitado en el tiempo, al que pertenece la música de Haydn, Mozart y Beethoven.

El contexto de la sociedad occidental de la actualidad –*globalizada*–, sometido, en buena parte, al consumo, ha reducido el arte, en muchas ocasiones, a un mero *producto*, lo que ha trastocado la calidad

<sup>1</sup> Si pensamos en la música actual, observamos enseguida que está dividida: diferenciamos entre música popular, música ligera y música seria (...). Dentro de cada una de estas categorías se pueden encontrar elementos de unidad, pero la unidad entre música y vida como un todo se ha perdido (Harnoncourt, 2006: 22).

de la interpretación de la música *seria* – desde hace ya unas décadas– y, en consecuencia, ha requerido, por otro lado, incrementar la necesaria labor en cuanto a su docencia, de gran constancia y dificultad. Sin embargo, esta situación no es nueva y ya, hace muchos años, antes del desastre de la Segunda Guerra Mundial, había voces, cual *profecía*, que referían los *peligros* del camino que la interpretación de la música académica tomaba:

No se puede negar que hoy esta música está en peligro. Numerosos indicios lo demuestran. Esto quiere decir que toda nuestra vida musical, tal como la conocemos, está en peligro, y considero sumamente importante llamar la atención sobre este peligro porque hasta ahora apenas hemos tomado conciencia de ello (Furtwängler, 2001:29).

Estas palabras, escritas por Furtwängler (1886-1954) en 1937, deberían despertar nuestro interés, porque, de hecho, no han envejecido: el director se refería a la tradicional dificultad del arte de la interpretación musical, por un lado y, por el otro, a la extrema dificultad de la enseñanza de la misma, en una época que,



no obstante, a pesar de las complicadas circunstancias políticas y económicas, vio a nacer a una generación de brillantes intérpretes que alzaron el arte de la música hasta cotas muy elevadas, *curiosamente*, este hecho coincidió en el tiempo, hasta la década de los sesenta del siglo XX, con el apogeo de la industria cinematográfica de Hollywood, el *Actor's Studio* y el *sistema* Stanislavski.

En los mismos términos, pocos años después, en 1953, se expresaba otro de los grandes directores de orquesta del momento, Scherchen (1891-1966):

Una de las más graves lacras que ofrece la práctica musical actual consiste en la escasa fuerza de representación mental de la partitura por parte del director. Éste se ocupa de los problemas instrumentales que encierra la partitura, pero no, o en muy escasas medidas, de los problemas de composición de la obra. La técnica necesaria para el dominio del instrumento está llegado a ser un fin en sí, que acapara para toda la atención del director. La técnica de la obra, en cambio, apenas es tenida en consideración. El director, en general, sabe poca cosa, o no sabe

nada, de los principios de organización en que se funda a la obra musical, en tanto que organismo espiritual (Scherchen, 2005:2).

Los comentarios anteriores responden a un fenómeno concreto, a saber, la preeminencia de la técnica instrumental sobre el contenido musical –lo que Scherchen define como la “técnica de la obra”–, circunstancia que, a pesar de las advertencias, no hizo sino extenderse en décadas sucesivas, como denunciaron ciertas personalidades de la música *seria*, en suma, herederos de la rica tradición musical anterior a 1945, por ejemplo, el también director Swarowsky (1899-1975) –educado en la Viena imperial, principalmente, por Schönberg y Webern–:

La música representa un peligro y al mismo tiempo ella misma está en peligro. Su alto contenido sentimental fascina a todos los que huyen de pensar o no tienen la voluntad para pensar (...) Pero también corre el peligro de ser representada por el ejecutante con una orientación únicamente sentimental, y así se aleja mucho de lo que en realidad es: el arte más próximo a algo puramente intelectual (Swarowsky, 1989:7).

En los últimos años, diversas voces han incidido en la misma idea, como Harnoncourt (1929-2016) y Thielemann (1959-), dos de los grandes directores del inicio del siglo XXI, pertenecientes a dos generaciones distintas, confirmando así las predicciones que Furtwängler emitiera hace casi cien años: la música (*seria*) palidece, se *derrite*, se *derrumba*, ante la concepción de la cultura de la sociedad actual.

Sueño con que la calidad artística ya no es la misma. Sueño con que el arte y la música languidecen... *porque* la calidad ya no es la misma. Porque se aplauden y se toleran demasiadas cosas sin sustancia, vacías, superficiales e indiferentes. Y porque ya nadie se toma su tiempo con un propósito creador auténtico, ni para sí mismo ni para producir una obra tan grandiosa como la de Richard Wagner (...) en el pasado había muchas cosas que eran mejores, es un hecho, por más que en algo se haya cambiado. Así como los glaciares se están derritiendo en los Alpes, la calidad del arte también se está derritiendo (Thielemann, 2013:263).

La música *cultivada* desde hace alrededor de mil años por músicos importantes y eminentes, existe sólo para un diminuto círculo de viajeros interesados que en todas partes son siempre los mismos. Y no lo digo con ironía, sino que más bien lo observo como síntoma de un derrumbamiento que no resulta fácil de entender ni de explicar. Pues si la música se aleja de su público, no es por culpa de la música ni por culpa del público. En cualquier caso no es por el arte en general ni por la música, sino por la situación espiritual de la época (Harnoncourt, 2006: 24).

Ahora bien, paradójicamente, nunca se tuvieron más medios para el aprendizaje y el disfrute de la música como en el momento presente: escuelas, conservatorios, formación universitaria, medios digitales –principalmente, a través de Internet y redes sociales, a saber, partituras, música y vídeos en *streaming*,– y una gran difusión de conciertos de todo tipo, a través de la red y, por tanto, también de dispositivos móviles.

¿Qué está fallando entonces..., después de tantas advertencias?

Tal vez, si retrocedemos en el tiempo, podremos encontrar algunas de las causas de esta extraña paradoja.

En la primera mitad del siglo XIX, cuando empezó a definirse la figura del concertista profesional, semejante a la de hoy –y, a la par, el negocio económico que subyace tras la misma–, uno de los ideales de Liszt consistía instituir una sólida formación musical desde la infancia para toda la población, con el fin de universalizar el acceso a la música –recordemos que, por aquel entonces, el ciudadano medio era analfabeto–. Al igual que otros intelectuales franceses del momento –como George Sand o el abate Lammenais–, Liszt tenía una visión sansimoniana de la sociedad (y, por tanto, utópica) y, acorde con ella, pretendía lograr una verdadera *evangelización* musical que trajera consigo un verdadero progreso humano al conjunto de la población. Para defender estas ideas escribió cinco artículos, bajo el título *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad*, que fueron publicados por la *Gazette Musicale* entre mayo y octubre de 1835, en la ciudad de París, donde entonces residía:

En nombre de todos los artistas, del arte y del progreso social, exigimos:

- a. La celebración, cada cinco años, de una audición de música religiosa, dramática y sinfónica, en la que se escojan las mejores obras de los tres géneros para que sean interpretadas durante un mes, y con toda solemnidad, en el Louvre, confiándolas posteriormente al gobierno, que correrá con los gastos de su publicación. En una palabra: exigimos la creación de nuevo museo, un Museo de la Música.
- b. La introducción de la enseñanza de la música las escuelas primarias, su extensión a otras escuelas y, por ende, la creación de la nueva música sacra.
- c. El restablecimiento de capillas y la reforma de los coros en todas las iglesias de París y la provincia.
- d. La celebración de reuniones de las sociedades filarmónicas, siguiendo el modelo de los grandes festivales musicales en Inglaterra y Alemania.

- e. Un teatro lírico, conciertos, música de cámara, programado según el artículo anterior sobre el conservatorio.
- f. Una Escuela Superior de Música, independiente del conservatorio y dirigida por los artistas más eminentes, una escuela cuya ramificaciones deberían extenderse a todas las capitales de provincia.
- g. Una cátedra de Historia de la Música y Filosofía.
- h. Ediciones, a precio módico, de las obras más significativas de los compositores antiguos y modernos, desde el Renacimiento hasta nuestros días» (Dömling, 1993:50).

Todas las demandas de Liszt –que, por supuesto, fueron ignoradas en su momento–, se han cubierto con creces en la actualidad: en el mundo occidental podemos encontrar enseñanza de la música reglada y no reglada, pública y privada, individual y colectiva, profesional y *amateur*; conciertos, de todo tipo, generalmente, subvencionados por el Estado y las administraciones públicas; cátedras, congresos, investigación, asociaciones de diversos tipos; materiales didácticos, gra-

baciones, vídeos, partituras, *software* de edición musical, en la mayoría de las ocasiones, a coste cero, desde la red.

Y, sin embargo...

La vida musical no había conocido una prosperidad semejante a la que tiene hoy en día (múltiples conciertos, culto de las estrellas, elevación de los salarios y cachets de los músicos artistas, etcétera). ¿Esta prosperidad indica la gran cultura? De ninguna manera y lo demostraré enseguida. Tiene dos causas inmediatas: 1. La validez universal de la lengua tonal armónica, es decir, su comprensión por todo el mundo (...) 2. La segunda causa inmediata de la prosperidad de la vida musical es una comercialización de la música. El hecho de que la música tonal sea accesible a todo el mundo ha permitido que la música sea una mercancía que se vende bajo la forma de cuadernos de música y por la que se paga cuando se asiste a un concierto (Ansermet, 2000:139).

...he aquí otra predicción, formulada por Ansermet (1883-1969), en una fecha relativamente temprana, 1967, cuando el



*mercado* –o la *industria* musical, llámese como se quiera–, no estaba, ni de lejos, tan desarrollada como en la actualidad, donde, día tras día, al igual que en otros ámbitos, se demuestra que la comercialización del producto –la música– se encuentra por encima de cualquier consideración artística.

Así pues, deberíamos preguntarnos: ¿realmente estos avances han supuesto una mejora? Las condiciones que Liszt, en la primera mitad del siglo XIX, consideraba indispensables para el desarrollo de la música y el enriquecimiento humano, ¿han traído una verdadera prosperidad –aparte de la económica–, es decir, de tipo artístico y espiritual?

Esta cuestión, debatida largamente en las últimas décadas, ha tenido una respuesta categórica por parte de diversos músicos que han vivido la transición entre la enseñanza tradicional (en que participaron como estudiantes, en torno a la época de la Segunda Guerra Mundial y su posguerra) y la situación actual que describimos (en que han trabajado como profesores e intérpretes), por ejemplo, la pianista Deschamps (alumna de Cortot y Fischer) o el director Ros Marbà (alumno de Toldrá y Celibidache):

La abundancia de conciertos, la proliferación de intérpretes, el increíble perfeccionamiento de la técnica instrumental y el éxito espectacular del disco, ¿han prestado realmente un servicio a la música o, por el contrario, la han alejado de sus fuentes humanas y espirituales?  
(Deschamps: 2009:9)

Con todo lo bueno que ha hecho el CD, la facilidad de información que puedan tener las nuevas generaciones es causa de una negligencia de una formación completa y adecuada a nivel internacional (Madigan, 112).

Por desgracia, la actualidad nos muestra, constantemente, una especie de devaluación de los valores humanos, sacrificados a las leyes del *mercado*, en un mundo donde el producto se vende y se compra, y, rápidamente –la percepción temporal cobra una gran importancia en el transcurso de esta transacción–, dicho producto se pasa de moda, se rompe o, simplemente, deja de atraer la atención del consumidor: así funciona la sociedad en que vivimos y así debe funcionar (según los expertos) durante mucho tiempo, para asegurar la tasa de empleabilidad de

la ciudadanía y, por ende, el estado de bienestar. Por tanto, en este mundo de lo efímero, lo *líquido* –o lo *gaseoso*, vista la velocidad del proceso–, los medios se han visto convertidos en fines y, a consecuencia de esta contradicción, todo parece haber cobrado una pátina de inautenticidad y superficialidad, bajo un envoltorio extremadamente vistoso que facilita su venta –al igual que los productos frescos que consumimos a diario, procedentes de una tierra sobreexplotada en cosechas, pero envueltos, sin embargo, con una cera comestible y brillante que los hace, indudablemente, atractivos para el consumidor–.

Los productores discográficos y los ingenieros de sonido son los magos modernos. Pueden dispensar al músico innumerables servicios, incluso poner colorete en las mejillas de alguna que otra pálida interpretación; sin embargo, pueden dejarse llevar por el afán de hacer igualmente audible cada voz de la partitura. Al reducir la imagen sonora a una especie de bidimensionalidad consiguen que deseemos regresar a una buena sala de conciertos donde las cuerdas sigan estando situadas por delante de los instrumentos de viento y don-

de también se respeten las prioridades del director (Brendel, 2013: 59).

Como se desprende del ejemplo de Brendel –otro de los grandes pianistas de la segunda mitad del siglo XX–, las tecnologías mal empleadas se han convertido en un enemigo del arte, dado, que, efecto, se ha confundido el medio con el resultado: admitiendo, por supuesto, que las nuevas tecnologías han supuesto diversas mejoras en la vida cotidiana en muchos aspectos, su uso hasta la saturación y la falta de criterio con que se utilizan a diario han tocado las raíces del arte, que habíamos heredado de nuestros antepasados durante siglos y siglos.

Entonces, haciendo buenas las palabras del poeta, ¿todo pasado fue mejor? Las palabras de Stravinsky (2006:121) tal vez puedan aportar algo de luz a nuestra investigación, dado que él mismo vivió ese *despertar* de la tecnología –los inicios de la radio y la televisión– en los primeros tiempos de su exilio americano:

Los tiempos en que J. S. Bach hacía alegremente un largo viaje a pie para ir a escuchar a Buxtehude han pasado. La radio nos trae hoy, a cualquier hora del día o de la noche, mú-

sica a domicilio. El oyente moderno no necesita hacer más esfuerzo que el hacer girar un botón. Pero el sentido musical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio (...) De modo que el mismo agente que trata de infundir amor por la música, difundiéndola cada vez más, se encuentra a menudo con que aquellos a quienes quisiera despertar el interés y despertar el gusto, pierden el apetito.

¿Qué pensaría Stravinsky ante los medios disponibles de hoy día? En 1940, cuando pronunció estas palabras en la Universidad de Harvard, ni siquiera la televisión había llegado al hogar norteamericano y, por supuesto, tampoco existía la música en *streaming* (gratuita o de pago), el mp3, ni las listas de reproducción automática. No obstante, Stravinsky acertaba en el hecho de que un determinado material, excesivamente accesible, puede perder su capacidad de atracción, sobre todo, para quien que no posee los suficientes conocimientos para seleccionarlo y valorar su contenido.

¿Por tanto, cómo es posible que la calidad de la música se *derrita* si la tenemos

más barata y accesible que nunca, si el deseo de Liszt por fin se ha cumplido?

Debido a esta sobreexplotación tecnológica que se cierne sobre nuestra sociedad, desde hace ya varios años, la obra artística, en general, y la obra musical, en particular, se han devaluado a causa de su gran difusión, convirtiéndose en *productos* a vender, dado que, a través de una conexión ADSL, cualquier usuario medio tiene a su disposición una enorme cantidad de material cuya escasa formación, en muchas ocasiones, no le permite apreciar y, mucho menos, seleccionar para el consumo. Por otra parte, no es menos cierto que esa disponibilidad *ilimitada* facilita la difusión del arte –un ámbito, tradicionalmente, reservado a las élites– a personas que, de otra forma, no podrían acceder a estos contenidos.

La propagación de la música por todos los medios en sí, es una cosa excelente; pero difundirla sin precauciones, proponiéndola a diestro y siniestro al gran público, que no está preparado para comprenderla, es exponer a ese mismo público a la más temible saturación (Stravinsky, 2006: 120-121).

Sin embargo, pese a este despliegue de medios, no se ha llegado a la evangelización que Liszt pretendía en la primera mitad del siglo XIX, porque, en realidad, de nada sirve la disponibilidad del arte sin las condiciones previas para su asimilación y disfrute, o, lo que es peor, sin el interés ni la voluntad de apreciarlo. Así pues, los pronósticos se han cumplido: vivimos en una sociedad marcada por el *american way of life*, donde predomina la saturación a todos los niveles: saturación alimentaria (obesidad), saturación informativa (manipulación), saturación comercial (consumismo), saturación mediática (televisión, Internet, redes sociales, teléfono móvil, etc.). Por consiguiente, la mencionada saturación ha convertido a la música –que era valorada, antes de la aparición de la radio, el disco y la televisión, como la quintaesencia del arte, un bienpreciado, efímero y, sobre todo, de naturaleza etérea y espiritual– en un objeto *decorativo* de la vida cotidiana, cuando en el pasado la música en vivo suponía todo un privilegio, sobre todo, para las clases menos acomodadas, donde podían escucharse obras que no habrían de volverse a oír en toda la vida y que permanecían *vivas* para siempre en el recuerdo de unos pocos afortunados.

Hoy, sin embargo, la música se ha convertido en un mero ornamento, para guarecer noches vacías con visitas a óperas y conciertos, para realizar actos festivos públicos, o también, a través de la radio, para disipar o a avivar el silencio de la soledad del hogar. Así, se da el caso paradójico de que aunque en la actualidad tenemos cuantitativamente mucha más música en cualquier época anterior –incluso casi, permanentemente– ésta no significa nada en nuestras vidas: ¡un pequeño y agradable adorno! (Harnoncourt, 2006:7).

De esta manera, sin los conocimientos necesarios para asimilar tan gran cantidad de información, el mero hecho de poseerla o de tenerla accesible carece de valor o utilidad, y, de hecho, la sociedad occidental actual se ha instalado en la cultura del usar y tirar, donde cualquier elemento trivial se alaba hasta la saciedad durante un pequeño lapso de tiempo hasta que se sustituye por el siguiente.

## 2. Neo-diletantismo

Pongamos ahora el foco de atención sobre la enseñanza, que es (o debería ser), en buena medida, partícipe de las nuevas necesidades educativas, dado que el contenido en sí ha perdido importancia frente a la selección del mismo, en un mundo occidental donde, materialmente, sobra todo, pero donde, espiritualmente, escasean los valores humanos que el consumismo ha enterrado.

De cualquier forma, bien es sabido que la red, pese a los contenidos didácticos que ofrece, no es una herramienta de enseñanza *per se*, ni surgió con la intención de expandir el conocimiento –como sí pretendían, por ejemplo, las bibliotecas de la antigüedad grecolatina–, sino como un medio de esparcimiento y continua comunicación (o mejor dicho, continua distracción), en una plataforma de uso común a nivel mundial, que parte desde el usuario medio-bajo y llega, por igual, hasta las grandes corporaciones político-económicas del mundo. No podemos sino reconocer que, en la red, los contenidos educativos son un mero accidente (un efecto *colateral*, si se quiere) y que, desde luego, el hecho de que esta plataforma admita cualquier contenido sin

control alguno dice mucho acerca de la pretendida utilidad educativa de la misma.

Entendiendo, de todas formas, que la red puede ser un aliado en el aprendizaje, a causa de la gran cantidad de contenidos que puede albergar, se ha de advertir, a la par, que se trata de una plataforma donde *cualquiera* puede *subir* contenidos, donde nadie revisa la veracidad de los mismos y donde se *presupone*, ante todo, el criterio de selección del espectador. Por tanto, insistimos, la sociedad debería ser consciente de la necesidad de cultivar un criterio que permita seleccionar los contenidos adecuados y abrazar, por sistema, un uso inteligente de las tecnologías, formador y selectivo, sin el que la red se puede convertir en un enemigo peligroso, incluso, en una herramienta de adoctrinamiento a varios niveles, como ya se ha demostrado.

La popularización de Internet ha tenido otra consecuencia negativa que se debe señalar: la profusión descontrolada del *diletantismo* docente, a partir del soporte del vídeo-tutorial, en portales como *Youtube*, prácticamente, en cualquier dis-

ciplina académica de la actualidad. Aunque no negamos el valor de la labor de algunos de estos profesores-*youtubers*, en el caso de la música, este proceso de enseñanza-aprendizaje, a distancia, es particularmente complicado a causa de la naturaleza práctica de la interpretación instrumental –de ahí la idea de que, a nivel de enseñanza reglada, no existe ningún plan de estudios en el campo de la interpretación que se imparta a distancia–, por lo que, en la mayoría de los casos, tales clases son ineficaces a causa de la metodología digital. De este modo, pese a que no se duda de la buena voluntad y vocación de servicio a los demás de estos *youtubers*-docentes de la música, la realidad es que, muchas veces, carecen de formación en aquello que tratan de transmitir y su situación se resume en pocas palabras: son profesores en la red porque en la vida real no podrían serlo.

Sin embargo, estos maestros *aficionados* tienen una audiencia, en algunos casos, de decenas de miles de personas, las cuales, sin criterio ninguno –y, tristemente, en muchas ocasiones, sin recursos para estudiar con un *auténtico* profesor–, dan por válidas unas enseñanzas, que

no hacen sino extender, en el caso de la música, *manières* plagadas de conceptos erróneos y falsos.



**Figura 1.** *El violín de Nana, trastes caseros en el violín, 68.994 visitas.*

Por tanto, hoy día, como ocurrió ya en el siglo XIX con el *diletantismo* original, existe un fenómeno mundial que podríamos calificar como *neo-diletantismo*, pero mucho más poderoso y temible que su antepasado decimonónico, ya que cuenta con un canal de distribución mundial, la red, que propaga sus contenidos por cualquier hogar del mundo sin exigir filtro alguno, en una situación análoga a la de hace doscientos años, pero a gran escala, a nivel industrial:



Una señora apasionada por la música entra un día en casa de nuestro célebre editor Brandusy, solicita ver los fragmentos de canto más nuevos y más bellos, añadiendo que prefiere, sobre todo, los que no estén demasiado cargados de bemoles. El chico de la tienda le presenta, entonces, una romanza.

-Este fragmento es delicioso, le dice, desgraciadamente tiene cuatro bemoles en la armadura.

-¡Oh! No importa, responde la joven mujer, cuando hay más de dos, los borro (Llort Llopart, 2005:53)

Razonablemente hace exclamar con desilusión a A. Rubinstein: «todo el mundo sabe tocar el piano». Leed: todo el mundo sabe tocar, pero raros son los que saben interpretar (Neuhaus, 1987:32).

La generación romántica fue la primera en reaccionar contra un *diletantismo* que en el siglo XVIII no había existido, gracias a la condición profesional de la mayoría de los músicos. No obstante, el auge económico y la pujante burguesía hicieron que, en el último tercio del siglo XIX, este fenómeno acaparara buena parte de la música de la época, situación que fue des-

apareciendo, cada vez más rápidamente, en las primeras décadas del XX, como recordaban aquéllos que vivieron a caballo entre dos aguas, Debussy –recuérdese su *Monsieur Crochet Anti-dilettante* (Debussy, 2003)– o Schönberg:

En música el profesionalismo ha realizado muchos progresos en el siglo XIX. Pero en el último cuarto de siglo existía un gran número de aficionados todavía viven; aficionados de todas clases, desde violinistas que sólo alcanzan a tocar en primera posición, hasta los que hubieran podido competir con excelentes virtuosos de concierto (Schoenberg: 2007, 185).

La diferencia entre el *diletantismo* decimonónico y el presente *neo-diletantismo* radica en que, mientras los artistas románticos denunciaron un fenómeno que devaluaba la música –aunque, al mismo tiempo, también la popularizaba– en la actualidad, a nadie parece importar esta devaluación de la enseñanza, cuando, incluso, desde los gobiernos –presos de las grandes multinacionales, ansiosas de vender– se fomenta, con la creación de leyes propicias, la utilización de las nuevas tecnologías sin apenas premisas so-

bre el imprescindible criterio de selección que requiere su manejo –últimamente, son numerosos los expertos que han denunciado el retroceso de los resultados educativos a causa del uso excesivo de ordenadores y *tablets* en el aula–.



Figura 2. EL MUNDO, respectivamente, 15-09-2015 y 2-02-2014. Edición digital.

La falta de criterio en la selección de contenidos, por un lado, y la mercantilización de la sociedad de consumo, por el otro, han afectado al mundo del arte y, particularmente, a la música, dado que, progresivamente, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, la obra musical y su interpretación se han convertido en un *producto* y el único objetivo de la industria es venderlo al mayor número de consumidores posible:

Asimismo, no ha sido sino desde hace muy corto tiempo que el artista ha reasumido su relación con los impulsos vivos de nuestros días para ayudar a volver creativos a los dóciles consumidores de productos que lo exigen inconscientemente, a fin de que puedan hacer realidad sus íntimas añoranzas (Menuhin, 2005:45).



Así, la música, que en su origen tenía un valor de uso, una función, se ha convertido en un valor de cambio, tanto los que la hacen como para los que la quieren disfrutar, equivale a dinero. Resulta muy preocupante constatar que la mayor parte de los festivales tienen el objeto de atraer dinero para la ciudad o comarca en que se celebra: se trata de animar el turismo, y eso no tiene nada que ver con la cultura (Ansermet, 2000: 139).

Las palabras de Ansermet y Menuhin, durante las décadas de los años sesenta y setenta, describen una situación que, en nuestros días, apenas cincuenta después, ha crecido exponencialmente: la progresiva ampliación de venta al consumidor demanda un mercado cada vez mayor, es decir, ansía abarcar el mayor número de público posible y, en consecuencia, el *producto* ha de ser modificado –*simplificado*, entonces, de ahí el auge de la música *ligera*– para abrir, cada vez más, el abanico de potenciales consumidores. El problema actual de la música *seria*, en tanto que obra de arte, es que el afán descontrolado de su venta ha producido, desde hace décadas, el fenómeno que podríamos llamar *interpretación suministrada* (Swa-

rowsky, 1989: 13)<sup>2</sup> o, según Furtwängler, *arte estandarizado* (2011: 61), fenómenos que se propician, además, con condiciones de trabajo deficientes, marcadas por las exigencias de la industria de música:

A veces hay orquestas demasiado cansadas... Se hace lo que se puede (...) Sobre todo cuando se trata de obras de repertorio que se tocan con relativa frecuencia, como la *Quinta* [Sinfonía] de Beethoven, por ejemplo, y hay peligro de que los músicos pongan el piloto automático. Entonces el resultado es una ejecución en la que aquí no pasa nada y que no tiene ningún interés, a pesar de que todo esté teóricamente bien y en su sitio (Madigan, 2008: 102).

Harnoncourt (2006: 24) –recientemente fallecido, en 2016– que vivió la transición artística ocurrida desde 1945 hasta la actualidad, resume el panorama musical de una manera muy pesimista:

Nuestra vida musical se encuentra en una situación pésima: en todas

<sup>2</sup> En palabras de Adorno, citado por Swarowsky: “un número aplastante de ejecuciones de música tradicional y nueva son falsas, como se podría demostrar categóricamente. También las de los intérpretes más famosos” (Swarowsky, 1989: 13).

partes hay teatros de ópera, orquestas sinfónicas, salas de conciertos; una oferta rica para el público. Pero allí tocamos música que no entendemos en absoluto, destinada a hombres de otros tiempos; y lo más curioso de esta situación es que no tenemos ni idea del problema, porque creemos que no hay nada que entender, que la música se dirige directamente al corazón.

Por tanto, consideramos primordial la educación en valores artísticos, por un lado, con el fin de formar a la ciudadanía en el disfrute de la cultura y en el cultivo de un criterio fundamentado, y, por otro, demandamos, asimismo, un necesario proceso de formación en la selección de contenidos, con el fin de escapar de la saturación mediática en que vivimos.

### 3. La obra musical como punto de partida: una propuesta didáctica

En este punto, tal vez convenga volver la mirada a los orígenes: el arte musical es efímero, siempre sometido a un desarrollo temporal concreto, frente a otras ramas artísticas de soporte físico, como la escultura, la arquitectura, la pintura, la

literatura, etc. De hecho, en el caso de la música *seria*, el punto de partida recae en la interpretación es la partitura, una suerte de *acertijo* a descifrar, con un sinfín de códigos simbólicos, sujetos a distintas coordenadas histórico-estéticas, sobre las que todo intérprete debería reflexionar: “¿Cómo podría pretenderse entender la música de Bach o Mozart si nunca se ha oído tocarla tal y como la concibió el compositor?” (Cook, 2012: 145). Aunque existen documentos complementarios, tales como apuntes del compositor o testimonios de la época, cartas, reseñas..., el intérprete siempre se enfrenta a un enigma.

Evidentemente, nunca podremos conocer completamente los usos interpretativos del pasado con la objetividad que nos ofrece, desde comienzos del siglo XX, el soporte fonográfico. Pero, a falta de grabaciones, el *secreto* de la enseñanza tradicional, como veremos a continuación, residía en el estudio profundo de la obra musical, en tanto que expresión artística de primer nivel, en tanto que eslabón insustituible con el compositor. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que, aun en los casos en que disponemos de registros fonográficos de la interpretación del autor, entendemos que, desde el

punto de vista artístico, tampoco se busca la copia exacta de esa versión, sino que siempre ha de haber una búsqueda personal del intérprete, una recreación de la obra, en suma, una co-creación.

Para los grandes maestros del pasado, el punto de partida de toda interpretación, irremediablemente, era la obra y su conocimiento desde una perspectiva intelectual, como recordaban, por ejemplo, Furtwängler (2006: 82) y Swarowsky (1989: 10):

El artista nos coloca –a cada uno de nosotros– frente a la obra, nos obliga a encarnarnos con ella, del mismo modo que él se encara con nosotros; no quiere dominio, sino rendición. Si el historiador es el nombre de la inteligencia analítica, el artista lo es del amor.

La partitura siempre lo dice todo. Es absurdo suponer que personalidades gigantescas, Bach, Mozart, Beethoven Brahms, Schubert, Chopin, que han escrito esa enorme cantidad de combinaciones de notas, no sólo muy bien compuestas, sino también maravillosamente bellas, no iban a saber dónde una nota de-

bía ser tocada más rápida o más lenta, más fuerte o más piano, más corta o más larga.

La enseñanza de la interpretación a través del conocimiento de la obra –en lugar de la reproducción exacta de su código escrito– permite acceder, en efecto, a buena parte del pensamiento del compositor, por tanto, a la esencia de la obra a interpretar, como relata Giesecking (2007: 9):

Agradezco todavía hoy al señor Leimer que me educara en el respeto incondicional a las intenciones de los compositores. Sólo la más exacta observación de todas las prescripciones interpretativas hace imposible penetrar en el mundo espiritual y emocional de un maestro y verter así sus obras en un estilo genuino.

Por tanto, recuperamos, de nuevo, los escritos de Furtwängler, donde explica, con gran precisión, el camino *deseable* en el arte de la interpretación, desde el punto de partida de la obra:

El intérprete debe retroceder, por así decirlo, no avanzar, como el creador. Debe, contrariamente, al cami-

no de toda vida, moverse de fuera hacia dentro; no como el creador, de dentro hacia afuera. No es la improvisación, es decir, el crecimiento natural, lo que caracteriza su camino, sino la tarea de reunir y agrupar la curiosamente una serie de detalles listos. Mientras para el creador, como en todo proceso orgánico, éstos se someten dócilmente a una visión de conjunto y obtienen de ella su lógica, su vida, propiamente dicha; para el intérprete se trata de reconstruir con gran esfuerzo, a partir de los detalles existentes, esa visión de conjunto que había guiado al creador. En estas diferencias, de la situación y, por ende, de la tarea, yace oculto el problema de la interpretación (Furtwängler, 2012: 78)

El intérprete conoce las obras mediante su versión escrita. En camino hacia ellas es el inverso del de su creador. Éste experimenta el sentido real de lo que va a decir antes de ponerlas por escrito o mientras las escribe, la improvisación en que se basa la versión escrita representa el núcleo del proceso creativo. Para los intérpretes, en cambio, la obra es exactamente lo contrario de este

tipo de improvisación: es un escrito compuesto de formas y signos que posteriormente deberá descifrar para acceder a la obra que quiere interpretar (Furtwängler, 2011: 53)

La perspectiva del *retroceso*<sup>3</sup> del intérprete respecto del proceso inicial del compositor implica, entendemos, un acercamiento a la misma *psique* del creador, para lo cual es necesario un gran conocimiento del arte musical, tanto teórico como práctico. La *conexión* con el pensamiento del compositor sólo será efectiva cuando el intérprete pueda ponerse al nivel artístico de aquél, de ahí que ambos transiten, aunque en momentos y sentidos diferentes, por el mismo camino creativo, de ahí la idea de Deschausées (2009: 105), a partir de un concepto de *simbiosis* entre compositor e intérprete, desde la obra musical como punto de encuentro:

El conocimiento de una partitura nos induce a pensar que, en alguna parte, existe un arquetipo de interpretación, pero muy flexible, puesto

**3** Curiosamente, una idea parecida aparece en Swarowsky (1989:28): “para conocer una obra según su contenido, el intérprete tiene que recorrer en sentido contrario aquel camino que he creado tomo para la creación de su obra. El concepto del creador consiste en la idea y su realización”.



que el artista, re-improvisa y re-inventa la música cada ejecución (...) El ideal del intérprete consiste en tener un respeto absoluto por el texto, en ser totalmente receptivo al pensamiento del compositor y en dejar que la obra se encarne en él para hacerla suya. ¿No es extraordinaria esa ósmosis entre dos seres, conseguida en la transparencia?

Por tanto, ambas dimensiones –compositor e intérprete– se complementan y, sobre todo e inevitablemente, cada una niega, si desaparece, la existencia de la otra. No obstante, si se toma la obra como punto de partida en el aprendizaje de la interpretación, tendremos que advertir que, en efecto, el estudio de la misma no depende únicamente de la partitura –en tanto que soporte físico de la música– sino, también, de la comprensión de ciertos códigos simbólicos que conciernen a la música –en tanto que obra de arte– y que es preciso descubrir, descifrar e, incluso, traducir a la propia comprensión del intérprete, a través del estilo correspondiente.

#### 4. Conclusiones

El arte de la interpretación musical puede considerarse, entonces, como un campo de conocimiento vasto e inabarcable, un camino que no tiene fin, como han señalado Mantel y Meyer:

La interpretación, cuando es satisfactoria, es siempre subjetiva; en ello consiste su poder de fascinación en el sentido de un desciframiento, una exégesis, una explicación. Estas reflexiones no deberían entenderse como una carta blanca que permita un enfoque superficial o arbitrario. Por el contrario, para conseguir una interpretación convincente, son de suma ayuda las las informaciones acerca de la génesis de una obra, el contexto estilístico y biográfico, el conocimiento de la estructura, el carácter, la atmósfera (Mantel, 2010: 28).

El significado y la comunicación no pueden separarse del contexto cultural en el que se originan, porque no pueden darse fuera de una situación social. La comprensión de los presupuestos culturales y estilísticos de una pieza musical es absolutamente esencial para el análisis

de su significado. Debe señalarse, sin embargo, que lo contrario de esta proposición también es cierto; a saber: que una comprensión de la naturaleza general del significado musical y de su comunicación es esencial para un análisis adecuado del estilo y, por tanto, para el estudio de la historia de la música y las investigaciones de la musicología comparada (Meyer, 2009: 20-21).

Por otro lado, el sistema de notación de la música, impreciso y simbólico, no facilita las cosas: “el problema es que la música es la esencia de un sistema de comunicación pobre, precisamente porque cuenta con un vocabulario bastante débil y poco claro, aunque posee una gramática y una sintaxis muy ricas y poderosas” (Rosen, 2010: 23).

De esta manera, el estudio de la obra se complica, porque el trabajo del intérprete ya no se remite sólo a las notas (y demás indicaciones plasmadas en papel, dinámicas, *tempi*, etc.), sino, también, a la completa recreación de un texto alumbrado en una época que, a hoy día, ya no existe. Por este motivo, en un sentido histórico, al intérprete contemporáneo se le *acumulan* los distintos estilos y su co-

rrespondiente conocimiento y manejo –a las *manières* de la música instrumental (a saber, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Modernidad), se les une la multiplicidad estilística de la música contemporánea hasta nuestros días– y, por tanto, el arte de la interpretación no deja de aumentar sus exigencias, dado que requiere un conocimiento cada vez más profundo del discurso musical, de su desarrollo a lo largo del tiempo y de la conexión entre los diversos períodos musicales y sus diversas convenciones interpretativas: “cuanto más antigua se hace la humanidad histórica, más estilos necesitan del desciframiento de la correspondiente y voluntad artística, más productores poderosos reclaman comprensión para la totalidad de su genio” (Swarowsky, 1989:8). Así pues, en la búsqueda de la interpretación de la música *seria*, hay que acercarse a la obra desde los códigos simbólicos<sup>4</sup> –tanto el escrito como el artístico–, de que el compositor se sirvió para dar forma a su voluntad de expresión artística, los cuales, en su mayor parte, vienen determinados por el estilo de la época.

<sup>4</sup> Véase una argumentación de los códigos simbólicos de la obra musical en Vela, M. (2018). “Códigos simbólicos de la obra musical: influencia sobre la construcción de la interpretación instrumental”, Revista musical de Venezuela, número 55, pp. 94-118.





Por tanto, los llamados a enseñar en el campo de la interpretación de nuestros días no sólo deben poseer una clara consciencia de la situación actual y sus problemas –sobre todo, *estandarización* y *neo-dilettantismo*– sino, también, algunas posibles soluciones, una de las cuales, estamos convencidos, pasa por el estudio en profundidad de la obra de arte musical y, en suma, por toda su riqueza intrínseca. Como pedía Schumann (2004:36) en sus consejos a la juventud –“a medida que crezcas, procura relacionarte más con las partituras que con los virtuosos”–, el objetivo del intérprete está en la obra, esperando a ser descubierto, cual acertijo, de ahí su inmensa y apasionante labor.

## Bibliografía

Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre música*. Barcelona: Idea Música.

Brendel, A. (2013). *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona: Editorial Acantilado.

Cook, N. (2012). *Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Debussy, C. (2003). *El señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza.

Deschamps, M. (2009). *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp.

Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza.

Furtwängler, W. (2011). *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado.

Furtwängler, W. (2012). *Sonido y palabra*. Barcelona: Acantilado.

Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.

Leimer, K., y Giesecking, W., (2007). *La moderna ejecución pianística*. Buenos Aires: Ricordi, 9.

Madingan, M. (2008). *Un acto de libertad. Charlando con Antoni Ros-Marbà*. Madrid: Ediciones Autor.

Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.

Menuhin, Y. (2005). *Lecciones de vida*. Barcelona: Gedisa.

Meyer, L. (2009). *La emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.

Neuhaus, H. (1987). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.

Rosen, C. (2010). *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Stravinsky, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.

Schoenberg, A. (1988). *Cartas*. Madrid: Editorial Turner.

Scherchen, H.. (2005). *El arte de dirigir la orquesta*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.

Schumann, R. (2004). *Reglas musicales para la vida y el hogar*. Madrid: Editorial NA.

Swarowsky, H. (1989). *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical.

Thielemann, C. (2013). *Mi vida con Wagner*. Madrid: Akal.

Vela, M. (2018). “Códigos simbólicos de la obra musical: influencia sobre la construcción de la interpretación instrumental”, *Revista musical de Venezuela*, número 55, pp. 94-118.♦