La música como discurso sonoro dramático

escrito por Ignacio Ilundain | 13 marzo, 2021

La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música (Acantilado 2006). Reflexiones personales a partir de ideas centrales del libro.



Foto de Dominik Scythe en Unsplash

El autor de este libro es el reconocido director Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), figura de referencia de la música barroca y clásica. Sus grabaciones y conciertos, su impulso en el uso de los instrumentos de la época en la que fueron escritas las obras y, sobre todo, su revisión de la interpretación de esta música, han sido reconocidas internacionalmente.

En esta colección de ensayos publicados en su edición original en 1984 analiza varios temas relacionados con la concepción de la música, sobre todo, en el período barroco. Quiero glosar, a partir de sus planteamientos, dos temas: la obra en sí misma y su interpretación. Juntas forman el "discurso sonoro dramático" que define, según él, la música barroca.

Música y retórica

En una entrada anterior reflexionaba, a partir de Bonds, sobre la música como discurso dotado de significado. Él se centra en Beethoven y la filosofía idealista. Creo que las ideas centrales de Bonds sirven de base para pensar a partir de lo que afirma, y reflexionar sobre la música, más allá de un período concreto.

Algo parecido pasa con el libro de Harnoncourt. Él entiende la música barroca como discurso sonoro dramático. Y nos enseña cómo los músicos de la época entendían la realidad musical y lo que esta suponía en la vida humana de forma distinta a como lo hacemos hoy. De ahí el esfuerzo de explicar cómo se concebía la música en ese tiempo para saber mejor cómo interpretarla y hacerla sonar como sonaba. Así nosotros podremos participar de su experiencia musical como oyentes.

Y esto también nos enseña y nos revela algo de validez perenne sobre la realidad musical aunque se viva hoy con acentos diversos. Y lo que destaco ahora es la **dimensión retórica de la música** tan presente en el barroco. Puede verse un interesante y documentado artículo de Martín Páez que nos explica bien las fuentes intelectuales en las que bebían los músicos del barroco y la importancia de la retórica para la comprensión de la realidad musical y que llega a sistematizar las figuras, los recursos necesarios para despertar afectos.

La retórica es una dimensión inherente al lenguaje. Toda realización lingüística es, en sentido amplio, un "acto de habla". Pensando solo en los **efectos** que nuestros discursos tienen en los destinatarios, se puede afirmar que todo discurso los produce. Si un texto explica bien un tema, un problema, causa el efecto de alumbrar un sentido, de hacer experimentar una comprensión en el oyente/lector; si preguntamos exigimos una respuesta (o queremos hacer partícipes a otros de la pregunta: la llamada "pregunta retórica"); si el tema no despierta interés, aburrimos…

Se denomina “retórica” al estudio explícito de los discursos para producir determinados efectos (persuadir, movilizar, convencer…) a través de razonamientos asociados al despertar determinadas emociones. La retórica clásica analizó algunos tipos de discursos especiales propios del ámbito político y judicial donde esta dimensión de buscar efectos en los oyentes era algo explícito. Se pretende que el destinatario sienta algo, se convenza de algo, haga algo. Hay géneros retóricos principales como nos enseñaron Aristóteles o Quintiliano, pero la dimensión retórica está presente en todo discurso si entendemos esta dimensión como aquella que atraviesa todo discurso ya que produce efectos (buscados o no).

La música produce unos efectos en los oyentes. Siempre se ha afirmado que estos efectos son, principalmente, de naturaleza emocional. Esto es algo evidente para todos ya que experimentamos sentimientos al escuchar música. Como decimos, la música “me anima”, “me pone melancólico”, etc. La música es capaz de expresar sentido encontrando eco en la disposición subjetiva del oyente, haciendo despertar acentos emotivos en cada uno. Hay un lado objetivo (la misma música) y otro subjetivo (la disposición del oyente en ese momento).

Despertar afectos: era la principal finalidad retórica que se proponía la música del barroco como nos lo explican los expertos. En la auto-comprensión de la música de esta época esta faceta estaba muy presente. Pero insisto, despertar afectos no es algo propio de la música de una época. También los cuartetos de Beethoven y de Shostakovich despiertan afectos, por poner un ejemplo cualquiera.

De los efectos retóricos clásicos (instruir, **deleitar/sentir**, mover a hacer –*emovere*-) el barroco parece centrarse en el segundo. Y además, según Harnoncourt, preferentemente de una manera: creando **oposiciones**, tensiones emotivas, contrastes acusados.

El ser humano es una unidad pluridimensional. Las diferentes

dimensiones, siendo distinguibles (acción, emoción, razón…) se dan en interconexión. Sentir y hacer mover van de la mano. Es propio de todo sentimiento que sea emoción, que haga mover (si tengo miedo tenderé a huir, si siento alegría o amor, tenderé a unirme a lo que despierta esa alegría…). Todo sentimiento tiene una dimensión conativa. El impulso está ahí.

La retórica persigue esto de manera explícita. Y si la **música** tiene una dimensión retórica es porque es una realidad **comunicativa**. En el barroco se llega a tipificar cómo lograr efectos buscados, y así será capaz de alumbrar sentido (instruir) a través de la suscitación de afectos que hacen ver y despiertan el deseo.

Harnoncourt afirma que la música es oratoria: se dice algo al hacer música, **se hace una música que habla**. Aunque él parece circunscribirlo al barroco: desde 1600 cuando la música se hace dramática (Monteverdi), hasta 1800 en la que se produce un giro hacia el predominio de la melodía (Mozart).

La interpretación musical, momento co-creador

La música es real cuando suena. Esta obviedad merece la pena ser dicha para subrayar algo conocido: la música no existe propiamente en el pentagrama, sino cuando es interpretada por los músicos. Le pasa lo que al teatro, que existe cuando es "puesta por obra".

Que se les llame "músicos" tantos a los compositores como a los que la interpretan, es un acierto. Los intérpretes ejecutan la obra, la realizan, la hacen real. Hace que suene; "hacen música".

Un debate interesante es el que se establece al comparar el papel relativo de la **composición** y la **interpretación**. No se duda de la dimensión creativa de la composición. Donde no había, hay algo. Es verdad que nadie comienza la historia de

la música ya que todos los compositores parten de una tradición (incluso los que quieren romper con ella). Pero que haya supuestos no elimina el carácter original de la nueva obra: es algo creado.

Pero si la música existe en cuanto interpretada, también los intérpretes tendrán un papel creador. Es posible que se tenga la imagen de que los intérpretes son meros lectores, que su labor no es propiamente creativa. Discrepo de esta imagen tradicional. El que haya versiones diferentes de la misma obra es prueba de esto.

Versiones las hay muy buenas siendo diferentes. Los muy cultivados afirmarán que esta es mejor que esta otra por esto… Y tendrá mucha base su juicio. Pero no es una cuestión dogmática ya que otros discreparán… Hay margen para la relatividad. ¿Cuál es mejor versión (ahora que tenemos registros de casi todo) de una misma obra de Bach? ¿La de Richter?, ¿la de Harnoncourt?, ¿la de Gardiner? Más lentas o más rápidas, con instrumentos de época o no (y el consiguiente timbre), marcando más las notas o más ligado, marcando el volumen con más o menos intensidad, tocada con este tipo de cuerda o lengüeta… Y la acústica del lugar donde se toca.

Estas y otras dimensiones estarán dictadas desde la dirección y ejecutadas por cada uno de los músicos que deben concertarse con los demás. Y estas diferencias explican la diversidad de versiones.

Harnoncourt, y con él muchos más, afirman que es mejor versión la que sea más fiel a la idea que de la música se tenía en la época en que se escribió. Y se escribió pensando en un estilo de interpretación dominante. Parece un argumento fuerte: ya nos hemos ido acostumbrando a la rapidez e intensidad de las versiones de ahora que son más fieles a las de la época. Y disfrutamos. Nos han ayudado a escuchar.

Pero en mi memoria quedan otras versiones más “románticas” que

hacen que la obra suene de otra manera, no pensada por los compositores e intérpretes de la época. Tal vez, los directores antiguos no sabían de los criterios musicológicos que hoy ya son imperantes. Pero, sin intentarlo, ¿sus interpretaciones desvelaban aspectos de la obra dignos de ser escuchados? En definitiva, toda interpretación es una versión. ¿No despierta distintos afectos la versión clásica de Richter a las actuales de Van Veldhoven? Lo cual pasa, sobre todo, cuando conocemos la obra y percibimos algunas diferencias. Piénsese, más allá del barroco, en las personales y "lentas" versiones de Celidibache.

Según épocas, los compositores dan **indicaciones** en mayor o mero número sobre estos detalles. Los reguladores, todo ese conjunto de símbolos que hablan de la rapidez, volumen… Estas indicaciones han ido creciendo a lo largo de la historia de la música. En el barroco eran pocas. Y sin son pocas parece que el mismo compositor deja margen de maniobra al intérprete. Le deja a su responsabilidad cómo acometer la obra, cómo hacer la lectura.

Y a esto se añade la posibilidad de **improvisación** que los intérpretes tienen en la época del barroco y que Harnoncourt subraya. A diferencia de hoy en día, no se concebía la ejecución musical como una lectura totalmente fiel al texto de la partitura. Ya hemos hablado de los acentos expresivos puestos desde la dirección. Ahora señalo que tampoco de las mismas notas del pentagrama se "respetan" del todo. No es que fuera mucho el margen de maniobra: arpegios, codas… Hoy es conocido que son intérpretes de jazz, más acostumbrados a la improvisación, los que recuperan esta forma abierta de algunas partes de la obra.

Resumiendo: acentos expresivos (dictados o no por el compositor), instrumentos (forma, materiales, volver a usar los de la época en que se compuso la obra), improvisaciones sobre el texto/partitura. Hay lugar para la creatividad a cargo de los intérpretes. La lectura que hacen de la obra

desvela aspectos, matices… Siendo esto así, la música es un arte de obras “no acabadas” por el compositor. Cada interpretación, que “la termina”, es nueva y la hace real. Y como esta música despierta afectos, las diferentes versiones aportan matices diversos a los oyentes.