



Un texto clásico, para todos aquellos interesados en la interpretación de la música antigua de la música en general. En definitiva, la música es tanto un arte como una ciencia y como todo arte y como toda ciencia no tiene otro enemigo que la ignorancia. Los invitamos a adentrarse en un texto que aborda los problemas del intérprete que se acerca a estos repertorios. Editado por Victor Lerú, en Buenos Aires, 1978. [Fonte: <http://www.sohns-musica.com.ar/dart.html>]

Interpretación de la música

[*Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 | Capítulo 9]

por Thurston Dart

Algunas conclusiones

No pueden existir respuestas prefabricadas a las preguntas que surgen en la ejecución de la música temprana. El problema en sí sólo se ha planteado a partir del último siglo y medio, dado que hasta los primeros años del siglo XIX ningún músico estaba interesado en nada que no fuera música nueva, es decir, música escrita durante los cuarenta o cincuenta años anteriores. Los manuscritos y libros impresos antiguos eran algo para anticuarios, historiadores y "snobs" musicales: los instrumentos musicales antiguos, a menos que fueran violines, eran tan sólo pasados de moda y carentes de interés y la idea de incluir, así fuera una única pieza de música antigua en un programa de concierto, hubiera sido considerada fuera de moda y excéntrica.

Las razones que determinaron las diferencias extraordinarias entre ese clima musical y el nuestro constituirían en sí mismas un tema fascinante de estudio, pero que queda fuera de nuestro propósito. Es importante tomar conciencia empero, de que se ha operado un cambio tremendo y que como resultado el compositor para ganarse la vida hoy, tiene que competir con músicos muertos hace mucho tiempo -muchos de los cuales han sido maestros incuestionables tanto en su época como en la nuestra-, pero también con otros que alguna vez fueron considerados poco más que buenos improvisadores. Estamos aprisionados por el pasado. La formación total de un músico moderno, ya sea compositor, intérprete u oyente, se basa en ejecutar, oír, leer y analizar música antigua. Su experiencia musical ha sido desviada del presente hacia el pasado; sin embargo, las sonoridades que escucha y los símbolos que ve ante sí son los de su propia época y, por lo tanto, el pasado mismo resulta distorsionado.

En el ensayo escrito hace más de cuarenta años, T. S. Eliot afirmó que "el pasado es alterado por el presente tanto como el presente es regido por el pasado", y aunque él escribía acerca de la poesía no se necesita ser un Einstein para comprender hasta qué punto esta afirmación se aplica a la música. Al músico del siglo XVIII se le enseñaba a ver la totalidad de la historia musical como una colina que sube suave y ondulante emergiendo de la oscuridad, con la obra de su propia época colocada a la luz del sol en la cúspide; el músico moderno se siente impulsado a considerarla en cambio como una pendiente un tanto alarmante jalonada como la Isla de Pascua, de cabezas titánicas sobredimensionadas. Puede llegar incluso a tener una inquietante sospecha de que esa pendiente es descendente y que los ruidosos y polémicos modernistas que se hallan a la cabeza están, como la doncella de uno de los incomparables cuentos de Ernest Bramah, gritando de continuo para ocultar el rumbo de su huida. Hacia arriba o hacia abajo, la pendiente está allí.

El acceso del músico moderno a la música de su propia época se halla obstruido por el pasado, y su aproximación a la música antigua se realiza a través de la puerta del presente. Las figuras que le son más familiares son las de los compositores de los últimos dos siglos; las sonoridades en uso son las de los últimos cincuenta años y constituyen las normas por medio de las cuales evalúa los timbres exóticos y anormales de marimbas y novacordios así como también los timbres exóticos y anormales de regales, violas da gamba o cromomos. Pero para los músicos tempranos estos timbres eran los normales; los pianos de cola, los violines con cuerdas de metal y las flautas Boehm hubieran sido considerados extraños y anormales.

Todo esto puede parecer obvio; pero pocos músicos parecen darse cuenta hasta qué punto este hecho afecta su juicio acerca de la música antigua, y ése es el motivo por el cual se justifica tratarlo aquí con tanto detalle. Su pertinencia en cuanto a la música para instrumentos de teclado de Bach, por ejemplo, es inmediata; no podemos responder la pregunta sencilla y directa "¿qué instrumento es el mejor para ejecutar la partita en Do menor?" porque esta pregunta no es ni directa ni sencilla, sino extremadamente compleja. Cada uno de los términos que la componen está erizado de tantas dificultades que la pregunta en su totalidad no tiene casi sentido. No obstante se la formula con bastante frecuencia y muchos parecen estar totalmente convencidos de que pueden responderla. Debemos comenzar por descubrir cuáles eran los instrumentos de teclado que se sabe ejecutaba Bach: el clave, el clavicordio, la espineta, el órgano, el fortepiano y el Lautenwerck (un tipo especial de clave con cuerdas de tripa que sonaba como un laúd o una tiorba). Esto parece suficientemente claro y la mayoría podría formarse una imagen mental bastante exacta del timbre que se asocia con cada uno de estos términos. Es aquí donde comienzan a asomar las dificultades. La imagen mental de un oyente no puede ser la misma que la de otro, y ni la una ni la otra serán iguales a la de un ejecutante; ninguna de ellas se asemejará

a la de Bach. La idea de un músico actual acerca del timbre del clave es la resultante de una mezcla de las diversas sonoridades producidas por diferentes ejecutantes e instrumentos distintos, y a su vez está cubierta por el barniz de lo viejo, lo raro y lo exótico, asociación que sencillamente no existía para Bach. Si el clave es un ejemplar del siglo XVIII, es viejo para nosotros, pero nuevo entonces y su sonido distinto. Si el clave es nuevo, tendrá todo tipo de accesorios y timbres (por ejemplo, pedales para cambiar los registros, cuerdas de 16 pies y plectros de cuero) la mayor parte de los cuales era totalmente desconocidas en el siglo XVIII. Esto mismo se aplica a cada uno de los demás instrumentos mencionados.

Descubrir cómo se ejecutaba en estos instrumentos en el siglo XVIII es todavía más difícil. Se conservan muchos métodos, tanto impresos como manuscritos: algunos son bien intencionados, pero poco confiables; otros representan un estilo muy local o excesivamente amanerado; muy pocos se consiguen fuera de las bibliotecas y museos más importantes. No obstante, leer un libro no enseñará cómo ejecutar un instrumento musical del mismo modo que no enseñará a pintar. Los libros sobre la ejecución del piano tratan acerca de una tradición viviente; los referentes a la ejecución del clave tienen por destino resucitar cadáveres. Mientras tanto, nuestra falta de familiaridad con el clave, su adecuado equilibrio con otros instrumentos y su técnica de ejecución, convierten a muchas "auténticas" ejecuciones actuales de música antigua en verdaderas burlas. En manos inexpertas el clave, como cualquier otro instrumento, sonará por lo general muy desagradable; difícilmente pueda culparse a los directores e ingenieros de sonido si prefieren hacer que la poco grata sucesión de golpes y ruidos producidos por el Sr X se oiga lo menos posible.

Es aún más difícil descubrir en qué instrumento se ejecutaba cada pieza de música temprana, como el lector ya habrá podido apreciar. Las partitas de Bach fueron, casi sin lugar a dudas, escritas para el clavicordio, pero por lo general no es tan fácil dar una respuesta. Cuanto más antigua es la música más engañoso es el problema de descubrir cómo sonaba. He aquí en verdad el problema fundamental. Se puede aprender mucho acerca de cómo sonaba originalmente la música temprana, si bien el estudiante necesitará tiempo, paciencia y criterio. Pero ¿cómo debería sonar la misma hoy? y ¿cómo se la debería ejecutar en la actualidad? Los primeros pasos son responsabilidad del transcriptor. Este debe velar por que todos los datos que figuran en el texto original sean puestos frente al intérprete exacta, completa e inteligentemente, "No se debe imponer nada... sin dar noticia de la alteración, ni se debe caer negligentemente o innecesariamente en la conjetura": estas palabras de Johnson, escritas en grandes letras negras, deberían colgar frente al escritorio de todo editor, transcriptor, arreglador o "realizador" de música antigua. La música de Bach (o de Purcell, o de Dufay) es una herencia, no un premio de la lotería. Mancillarla es muy fácil; malgastarla es despreciable. Unir nuestro nombre al del compositor con un guión es utilizar en provecho propio su capital; destruir su estilo mediante la imposición del nuestro es borrar su texto original; despreciar la ayuda del estudioso es desvalorizar al compositor; editar nuestra propia música colocando falsamente el nombre de un compositor desaparecido hace tiempo es acuñar moneda falsa. Todo esto suena quizá muy metafórico y exquisito; pero aun cuando nos sentiríamos justificadamente ultrajados si se permitiera que ocurrieran cosas como estas con nuestro dinero, diariamente las aceptamos con docilidad en la moneda imponderable de la música, y es hora de que nos demos cuenta de lo que estamos haciendo.

Suponiendo por el momento que el editor ha sido lo suficientemente humilde y hábil y ha hecho su tarea adecuadamente, la etapa siguiente corresponde al ejecutante: la interpretación de los datos proporcionados por el compositor tal como le han sido presentados por el editor y su transformación en sonido. Su ejecución debe ser idiomática y estilística, independientemente de las sonoridades que utilice. Cada instrumento y cada versión de la obra mostrará al oyente una faceta diferente de la música y el intérprete debe procurar que las facetas estén iluminadas brillantemente y sin intermitencias. La ejecución debe ser idiomática; cada instrumento ha de ser veraz consigo mismo y no tratar de imitar a otros. El clavecinista evitará ser farragoso con los registros al tratar de que su instrumento imite el gradual crecer y decrecer de la sonoridad, posible en el piano. Los ejecutantes de clavicordio tocarán delicada y expresivamente; un clavicordio nunca debe sonar como un clave enano. El pianista debe resistir a la tentación de utilizar las octavas imitando los registros de 8 y 4 pies del clave, porque el efecto en su instrumento no podrá jamás ser el mismo. En un clave o en un órgano los registros están graduados de modo tal que automáticamente se fusionan entre sí esta fusión no puede ser producida en un instrumento que utiliza un sistema de producción del sonido totalmente diferente. Los pianistas deben ejecutar Bach, no Bach - X, aún cuando X sea Liszt o Busoni o von Bülow. Lo que estos músicos hicieron indudablemente era correcto en su época, pero utilizar hoy sus versiones equivale a ponerse un par de anteojos del siglo XIX para leer un libro del siglo XVIII.

La interpretación será además estilística; estará iluminada por el conocimiento más completo posible sobre cuestiones especiales tales como fraseo, ornamentación y tempo asociadas a la música en la época de su primera audición. El intérprete tiene pleno derecho de decidir por sí mismo si es mejor olvidar algunas de esas cuestiones, pero por lo menos estará enterado de que una vez existieron y de que alguna vez fueron consideradas características esenciales de una buena ejecución. De otro modo se expone a descartar al mismo tiempo lo bueno y lo malo y, junto con el agua del baño, tirar también al bebé.

Se ha dicho poco acerca del oyente, aunque él también tiene que hacer su aporte. El escuchar música no es algo pasivo e inerte: es una ocupación activa. El compositor, el transcriptor y el intérprete se han propuesto salir al encuentro del oyente por invitación de éste, y un anfitrión debe hacer mucho más que sentarse a esperar que lleguen sus invitados. Debe prepararles sus habitaciones; el dueño de casa cortés recorrerá parte del trayecto para ir a su encuentro. Otra vez

metáforas y analogías: pero ellas constituyen la manera más convincente de poner en claro el tema. El oyente no debe pretender comprender la música a menos que sepa qué es lo que el compositor trataba de decir y cómo se propuso decirlo, y esto se aplica tanto a Bach, Byrd y Binchois como a Berg, Bennett y Boulez.

Es imposible hoy, para cualquiera, escuchar música temprana con los oídos con que fue escuchada por primera vez, y por tanto inútil pretenderlo. Pero nos es más o menos posible mirar su notación con los ojos con que fue vista por primera vez, y lo menos que podemos hacer es intentarlo. Demasiado pocos editores son conscientes de su responsabilidad, no sólo hacia el compositor sino también hacia el intérprete actual. Son también demasiado escasos los intérpretes conscientes de la índole del aporte que deben hacer a la ejecución; en la interpretación, el estilo es por lo menos tan importante como el ajuste, y ambos son necesarios. Ninguna música, y menos la antigua, tiene que ejecutarse en forma anémica y aburrida, dado que la música ha sido siempre escrita para ser disfrutada tanto por el intérprete como por el oyente. Por otra parte, toda música tiene que sonar con espontaneidad y el intérprete no ha de preocuparse ansiosamente por ella como un perro por su hueso.

La música antigua no es necesariamente lenta. Es fácil caer en esta trampa si leemos la notación sin tener un conocimiento adecuado de cómo esa notación cambió y se desarrolló durante el transcurso de los siglos; pero si la transcripción es buena, el intérprete puede confiar en lo que ve, en su musicalidad y sentido común. La música antigua necesita tiempo para respirar; no es ni una carrera ni una cascada. Por sobre todo, el texto escrito no será considerado como un espécimen muerto de laboratorio; sólo está dormido, y para despertarlo se necesitarán amor y tiempo. Pero amor y tiempo se malgastarán si no se posee el sentido de la tradición y de la continuidad histórica, y éstos no se heredan ni son fáciles de adquirir. La música es tanto un arte como una ciencia; como todo arte y como toda ciencia no tiene otro enemigo excepto la ignorancia. Inglaterra constituyó hasta cierto punto una excepción a este juicio general acerca de la ejecución de música "contemporánea"...

Dart, (Robert) Thurston: (b Kingston, Surrey, 3 Sept 1921; d London, 6 March 1971). English musicologist, performer and teacher. He was educated at Hampton Grammar School, where he was a chorister of the Chapel Royal, Hampton Court. He studied at the RCM (1938–9) and subsequently read mathematics at University College, Exeter (BSc 1942). After the war he studied in Belgium with Charles van den Borren. In 1946 he returned to England and began a career as a harpsichordist; the next year he was appointed an assistant lecturer in music at Cambridge University.

Dart was editor of the *Galpin Society Journal* from its inception in 1947 to 1954. From 1950 to 1965 he was secretary of Musica Britannica, and remained the driving force behind the series to the end of his life. He became a member of the Royal Musical Association council in 1952, and later a member of the editorial committee of the Purcell Society. During this period he gave frequent recitals on the harpsichord, clavichord and organ, and many broadcast talks. About 1950 there began his long association with L'Oiseau-Lyre, for which he made many recordings both as solo keyboard player and continuo player. He became in 1952 a full lecturer at Cambridge, and in 1953 a fellow of Jesus College. In 1955 he became the artistic director of the Philomusica of London; from then until 1959, when ill-health compelled him to reduce his commitments, he lived an immensely energetic triple life of teaching, writing and editing, and concert-giving. In 1962 he was appointed professor of music at Cambridge. His strife-ridden tenure of the Chair ended in 1964 when he was offered the newly created King Edward Professorship of Music in the University of London, where he established a teaching Faculty of Music at King's College and proceeded to create radically revised syllabuses for the London music degrees.

Dart's main fields of scholarship and performance lay in the music of J.S. Bach, in keyboard and consort music of the 16th, 17th and 18th centuries, and particularly in the life and music of John Bull (on whom he left a book unfinished at his death). He wrote a great many articles on a wide variety of subjects. The essence of his work was his preoccupation with musical sources themselves. Most of his hypotheses – which were often audacious – arose directly from the study of a source, its preparation, ownership and use. A dynamic teacher, he trained a generation of scholars not only in clear, critical thinking about musical topics but also in palaeographic, diplomatic and bibliographic skills, and emphasized the study of the history and techniques of printing. Towards the end of his life he advanced controversial theories concerning Bach's orchestral suites and Brandenburg Concertos, and embodied them in recordings with the Academy of St Martin-in-the-Fields. Among his 90 recordings are 'Masters of Early English Keyboard Music', keyboard works by Bach, Froberger, Handel and Purcell, and Couperin's *Les nations*. Apart from his own numerous editions (many as co-editor) he also supervised revised editions of E.H. Fellowes's series the English Madrigal School (as the English Madrigalists) and the Collected Vocal Works of William Byrd (as the Collected Works of William Byrd) as well as Maurice Cauchie's edition of François Couperin. He was a widely cultured man, possessing not only a fine collection of musical instruments and a vast personal library including manuscripts and early printed editions, but also a large collection of 20th-century drawings, paintings and sculpture.

EDITIONS

1. with N. Fortune: J. Dowland: *Ayres for Four Voices*, MB, vi (1953, 2/1963)
2. *Thomas Morley: Keyboard Works* (London, 1954, rev. 2/1964)
3. with W. Coates: *Jacobean Consort Music*, MB, ix (1955, 2/1966)
4. *Clement Matchett's Virginal Book (1612)* (London, 1957, 2/1969)
5. *Henry Purcell: Miscellaneous Odes and Cantatas*, Works, xxvii (London, 1957) [with A. Lewis, D. Arundell and A. Goldsbrough]; *Fantasias and other Instrumental Music*, *ibid.*, xxxi (London, 1959, rev.2/1968)
6. *The Second Part of Musick's Hand-Maid, Revised and Corrected by Henry Purcell* (London, 1958, 3/1969)
7. with H.K. Andrews: T. Morley: *Collected Motets* (London, 1959)

8. with P. Brunold: L. Couperin: *Pièces de clavecin* (Monaco, 1959)
9. *Clavichord Music of the Seventeenth Century* (London, 1960)
10. L. Marchand: *Pièces de clavecin* (Monaco, 1960)
11. *Invitation to Madrigals* (London, 1961–80)
12. with M. Laurie: H. Purcell: *Dido and Aeneas* (London, 1961)
13. *Parthenia* (London, 1962, rev. 2/1962)
14. *John Bull: Keyboard Music: II*, MB, xix (1963, 2/1970)
15. with P. Brunold: L.N. Clérambault: *Oeuvres complètes* (Monaco, 1964)
16. with P. Brunold: E.-C. Jacquet de la Guerre: *Pièces de clavecin* (Monaco, 1965)
17. with W. Oxenbury: *Intabulatura nova di balli (Venice, 1551)* (London, 1965, 2/1968)
18. *Invitation to Medieval Music* (London, 1967–78)
19. J.C. de Chambonnières: *Les deux livres de clavecin* (Monaco, 1969)
20. *The First Part of Musick's Hand-Maid* (London, 1969)

WRITINGS

1. 'Morley's Consort Lessons of 1599', *PRMA*, lxxiv (1947–8), 1–9
2. 'Simone Molinaro's Lute-Book of 1599', *ML*, xxviii (1947), 258–61
3. 'The Cittern and its English Music', *GSJ*, i (1948), 46–63
4. with R. Donington: 'The Origin of the In Nomine', *ML*, xxx (1949), 101–6
5. 'Tregian's Anthology', *ML*, xxxii (1951), 205–16
6. 'English Music and Musicians in 17th-century Holland', *IMSCR V: Utrecht 1952*, 139–45
7. 'The Cibell', *RBM*, vi (1952), 24–30
8. 'The Mock Trumpet', *GSJ*, vi (1953), 35–40
9. 'Rôle de la danse dans l'"ayre" anglais', *Musique et poésie au XVIe siècle Paris 1953*, 203–9
10. *The Interpretation of Music* (London, 1954, 4/1967/R; Ger. trans., 1959; Swed. trans., 1964)
11. 'New Sources of Virginal Music', *ML*, xxxv (1954), 93–106
12. 'Origines et sources de la musique de chambre en Angleterre (1500–1530)', 'Le manuscrit pour le virginal de Trinity College, Dublin', *La musique instrumentale de la Renaissance: Paris 1954*, 77–84, 237–9
13. 'Jacobean Consort Music', *PRMA*, lxxxi (1954–5), 63–75
14. 'A Hand-List of English Instrumental Music Printed before 1681', *GSJ*, viii (1955), 13–26
15. 'The Printed Fantasies of Orlando Gibbons', *ML*, xxxvii (1956), 342–9
16. 'Lord Herbert of Cherbury's Lute-Book', *ML*, xxxviii (1957), 136–48
17. 'Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute', *GSJ*, xi (1958), 3–62
18. 'The Dartmouth Magnificat', *ML*, xxxix (1958), 209–17
19. 'The Repertory of the Royal Wind Music', *GSJ*, xi (1958), 70–77
20. with H.K. Andrews: 'Fourteenth-Century Polyphony in a Fountains Abbey MS Book', *ML*, xxxix (1958), 1–12
21. 'Purcell's Chamber Music', *PRMA*, lxxxv (1958–9), 81–93
22. 'John Bull's "Chapel"', *ML*, xl (1959), 279–82
23. 'Sweelinck's "Fantazia on a Theme used by John Bull"', *TVNM*, xviii/4 (1959), 167–9
24. 'The Organ-Book of the Crutched Friars of Liège', *RBM*, xvii (1963), 21–8
25. with W. Emery and C. Morris: *Editing Early Music: Notes on the Preparation of Printer's Copy* (London, 1963)
26. 'Two New Documents relating to the Royal Music, 1584–1605', *ML*, xlv (1964), 16–21
27. 'Robert ap Huw's Manuscript of Welsh Harp Music (c1613)', *GSJ*, xxi (1968), 52–65
28. 'Elizabeth Edgeworth's Keyboard Book', *ML*, l (1969), 470–74
29. 'Quelques précisions sur la notation des pièces de clavecin de François Couperin', *L'interprétation de la musique française aux XVIIème et XVIIIème siècles: Paris 1969*, 213–20
30. 'Bach's Early Keyboard Music: a Neglected Source (Brussels, B.R., Fétis 2960)', *AcM*, xlii (1970), 236–8
31. 'An Early Seventeenth-Century Book of English Organ Music for the Roman Rite', *ML*, lii (1971), 27–38
32. 'Bononcini sets Handel a Test', *MT*, cxii (1971), 324–5