

Tal vez no se ha insistido suficientemente en la condición de hermeneuta del intérprete musical. La Hermenéutica, lo dice el diccionario,

Hermeneutas Musicales: entre la fidelidad y la libertad

JAIME DONOSO
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

es el arte de interpretar textos para fijar su verdadero sentido. El origen griego del término, delata su relación con el dios Hermes (Mercurio), el que lleva los mensajes de los dioses a los hombres. Ministro de Zeus, Hermes hace accesible a los mortales el lenguaje del Olimpo. Entre sus muchas misiones, destaca ésta de *trasladar* lo que está en una dimensión críptica a otra en que será inteligible. Hermes lleva, traduce, interpreta.

La hermenéutica encuentra su lugar propio en el campo de la interpretación de los textos bíblicos, filosóficos y jurídicos. Pero más ampliamente, puede decirse que frente a cualquier pensamiento escrito que debe ser sacado de su pura condición de escritura para ser entendido y comunicado, o aplicado con algún grado de aceptación, siempre existe una tarea interpretativa. Una mera lectura personal, supone una interpretación cognoscitiva coetánea con el acto de leer: “estoy leyendo este texto, ¿qué estoy entendiendo?”. Una lectura destinada a ser comunicada, supone un tipo de interpretación representativa: “he

entendido este texto de esta manera. *Voy a transmitirlo a otros para hacerlos partícipes*”. Habrá también interpretaciones de tipo normativo, como por ejemplo, la jurídica, que implican lecturas de textos (normas) destinados no sólo a ser comunicados sino también a regular conductas: “este artículo del Código dice que en este caso se debe actuar como un buen padre de familia. Yo creo tener un concepto claro sobre qué es un buen padre de familia. Voy a comunicárselo a los demás *para que se comporten* como buenos padres de familia”.

No corresponde aquí ahondar en los complejíssimos aspectos de la interpretación aplicada en el campo de la teología o filosofía, ni a la múltiple variedad de los métodos empleados, pero si esta reflexión musical la confrontáramos con otro referente, por ejemplo el jurídico, podríamos observar situaciones interesantes.

Por lo que al Derecho se refiere, el tema de la Interpretación de la Ley es uno de los más complejos y apasionantes que trata la Filosofía del Derecho. Si nos adentramos en el tema jurídico, descubriremos que uno de los puntos más controvertidos es el cotejo entre la “voluntad del legislador” y la “voluntad propia de la ley”. Si cambiamos “legislador” por “compositor” y “ley” por “partitura”, estamos de golpe instalados en nuestra problemática. A mayor abundamiento, cito un texto jurídico en el que se lee: “La ley, una vez que ha sido promulgada, se separa de su autor y adquiere una existencia objetiva. El autor de la ley ha jugado ya su papel y queda detrás de su obra”. ¿No suena familiar? ¿Cuántas veces hemos leído esto

mismo en relación con la obra de arte y su creador? ¿No es ésta una afirmación frente a la cual el intérprete musical debiera asumir posturas?

Tanto la ley como la partitura musical tienen una connotación canónica. Y así como la ley puede dar origen a diversas interpretaciones, particularmente cuando su texto no es claro y admite más de una lectura, podemos preguntarnos cuán completa en sí misma es una partitura, ese especial instructivo canónico que lleva a ser confundido e identificado con “la música”.

Maurice Ravel declaraba: “no quiero que mi música sea interpretada. Tóquenla, simplemente”. Es el compositor convencido de que lo que ha plasmado gráficamente en el papel contiene instructivos tan claros, que cualquier intento que vaya más allá de la traducción sonora, puede caer en la sobreabundancia y es superfluo. La opinión de Ravel, “relojero suizo” (así lo llamaba Stravinsky, supongo que cariñosamente), es perfectamente explicable frente a ciertas actitudes atrabiliarias de algunos intérpretes infatuados. Pero creo que el propio Ravel habría sido el primero en reconocer que nunca el instructivo gráfico denominado partitura es exhaustivo, por meticulosas que sean las indicaciones del compositor. El traslado desde la dimensión gráfica-espacial a la dimensión sonoro-temporal en que transcurre el discurso del intérprete musical, supone mundos absolutamente diferentes. Tan distinto como es el análisis de la partitura, donde los ojos del analista recorren el espacio pautado hacia atrás, hacia adelante y nuevamente hacia atrás, descubriendo misteriosas correspondencias estructurales, del análisis auditivo de una música que sólo es tal en la medida en que transcurre, es decir, que es y se hace en el tiempo. Las infinitas sutilezas rítmicas, agógicas, dinámicas, los equilibrios en las texturas, las particularidades tímbricas, las mil una maneras de “decir” una melodía, etc. ¿dónde y cómo están escritas? ¿Cómo se grafica la musicalidad y elocuencia personal en una partitura? ¿Cómo se puede escribir el “swing” en una pieza de estilo jazzístico?

Postulamos, por tanto, que toda partitura puede y debe ser interpretada, entendiendo el acto interpretativo, primero, como un *hacer ineludible* si se quiere producir el traslado de una dimensión a otra y, segundo, como un *hacer de una manera específica* que emana de la persona y donde la individualidad del intérprete impregnará la materia sonora. Se relaciona esto con los conceptos de interpretación cognoscitiva y representativa a que aludíamos anteriormente. Obviamente, esto comprende los dos actos básicos de la interpretación musical: la etapa de la lectura que decodifica y la etapa de la transmisión.

Volviendo al ámbito jurídico, sin perjuicio de otras numerosas y contradictorias teorías hermenéuticas, las escuelas tradicionales insisten en la concurrencia necesaria de varios elementos interpretativos: “...para buscar el pensamiento y los móviles del legislador y, finalmente, la verdad jurídica, es menester que el intérprete use cuatro elementos: gramatical, lógico, histórico y sistemático”. La cita está contenida en una sentencia de la Corte Suprema de Chile y aplica los criterios tradicionales de la Escuela de Savigny.

Nuestros alumnos candidatos a ser intérpretes musicales, posiblemente no han

recibido indicaciones tan sistemáticas como las citadas, pero, de hecho, en su enseñanza están obteniendo permanentemente orientaciones basadas en los mismos elementos. No resulta forzado adaptarlas a nuestro lenguaje pues se trata de criterios generales de aplicaciones múltiples. Veamos a qué están referidos cada uno y cómo se insertarían en el quehacer del intérprete musical.

El elemento gramatical pone a las *palabras* del texto como primer y básico punto de partida. Nos advierte que allí donde las palabras son claras y suficientes, no hay demasiado lugar para las especulaciones y aportes individuales. Sin entrar en consideraciones semánticas, las palabras de un texto son los signos depositados en la partitura. La historia musical nos demuestra que la precisión de las indicaciones en la partitura ha alcanzado un prodigioso grado de desarrollo, de la mano con la preocupación creciente de control por parte de los compositores sobre los intérpretes y que se produjo cuando fue creciendo la distancia entre persona-creador y persona-intermediario, efecto de una “división del trabajo” de serias y profundas consecuencias hasta hoy. Las *cadenzas* escritas y no improvisadas para impedir que la estructura general se afectara por el lucimiento personal de los ejecutantes; las prescripciones tímbricas precisas, tan alejadas del concepto *ad libitum* del Barroco; las sutiles *nuances*, reflejo de las dinámicas controladas, expresivas o estructurales; las indicaciones metronómicas o de tiempo real cronológico, que obligan a ajustar el discurso temporal a pulsos estrictos, etc. En una palabra, es la supremacía

de la partitura, tal como ella está, sin otras consideraciones. Es el triunfo de *lo escrito*, pero teniendo presente, en todo caso, que el camino recorrido entre una partitura barroca y una de Mahler, es inmenso. Diremos que el elemento gráfico barroco es incompleto y azaroso y el de Mahler “casi” exhaustivo.

En cuanto al elemento lógico, éste va más allá de las palabras y busca las relaciones que las unen y les dan sentido. En lo musical, este elemento busca despertar la conciencia del intérprete respecto a los factores que otorgan organicidad a su discurso. Siempre habrá una orgánica, sea que el discurso se sustente en la existencia de algún grado de polaridad o en la dicotomía consonancia-disonancia que otorga al devenir una clara dirección, sea que se sustente en propuestas no funcionales ni direccionales que privilegian la sonoridad pura o el *momentum*, incluso evitando intencionalmente toda polaridad o relación causa-efecto. El intérprete va estableciendo relaciones entre las partes y su vinculación con *ui. todo*. A mayor conciencia del intérprete, mayor convencimiento del auditor de que está frente a una estructura sólida, aunque no pueda verla y aunque pueda percibir esa estructura sólo a través de su memoria auditiva. El elemento lógico puede ser silogístico, cartesiano, previsible, o descansar en otras formas configurativas del razonamiento. Pero siempre habrá una lógica, por el solo hecho de estar frente a una Forma artística que quedó fijada.

Por su parte, los elementos histórico y sistemático apuntan a la “situación de época” y a la acción que ejerce y lugar que ocupa la norma dentro del “orden general (del derecho)”.

La situación de época nos coloca directamente en relación con los problemas de la llamada interpretación histórica o auténtica, opción interpretativo-musical que ha tenido gran auge en nuestros días y que ha derivado de las cada vez más acuciosas investigaciones musicológicas. Es el mundo de los instrumentos de época y sus particularidades idiomáticas, de la resurrección de los tratados sobre interpretación contemporáneos de las obras del pasado. Asunto siempre discutible y que ha dado origen a polémicas, pero que asumido o no, es de indudable importancia para incursionar en las maneras originales

de ejecutar obras remotas en el tiempo.

El elemento sistemático, nos obliga a situar la obra en un contexto general. Ahí podrían caer conceptos como el estilo y el género. Tanto estilo como género, se sustentan en un criterio de generalización, de razonamiento *a simili*. Es el constatar que en la producción completa de un compositor hay constantes dentro de las que se inscribe una composición en particular o que esas constantes abarcan a una generación de creadores en la que se inscribe el caso particular del compositor estudiado. O es el comprobar que en los géneros hay elementos comunes, similares, a pesar de sus distancias históricas. La vocalidad *a cappella* establece algunos criterios de ejecución comunes entre obras renacentistas y contemporáneas; la vocalidad operática, emparenta una ópera de Donizetti con una de Berg; el género “música de cámara” o, más precisamente, el género “cuarteto de cuerdas”, establece líneas continuas entre Haydn, Beethoven y Bartok.

Tanto en lo sistemático como en lo histórico, en el campo de la música opera muy fuertemente el elemento “tradición”. Aludimos a que todo intérprete se incorpora, generacionalmente, a una corriente heredada y relativamente inmediata que supone un particular modo (acumulativo) de hacer las cosas. Esa forma específica puede contradecir o ignorar -y así fue por mucho tiempo- la situación de época. En los últimos 30 años, las reediciones discográficas de grabaciones “históricas”, han influido fuertemente en el concepto de tradición pues han afectado a su proximidad e inmediatez. El parámetro de referencia se ha ido hacia atrás en el tiempo, gracias a estos testimonios grabados. En todo caso, debe insistirse en el rol vital que ha desempeñado este elemento, pues muchas veces ha revelado tal apego de los intérpretes a las maneras tradicionales inmediatas, que han incurrido en una postura acrítica que debilita su rol de hermeneuta libre y creativo.

En síntesis, podemos observar que los elementos citados, aunque contenidos en una sentencia judicial, en definitiva son muy generales y de aplicación a muchas realidades distintas de las jurídicas. Experimentemos ahora con un típico principio jurídico de interpretación y veamos su aplicación a la música. Nos revelará, por una parte, la perfecta adecuación de cierto pensamiento musical a razonamientos lógicos y por otra, la evidencia de que la acción creativa y re-creativa puede entrar en abierta contradicción con esa lógica.

Ubi eadem ratio, ibi eadem jus. Esta máxima latina, podría traducirse así: “donde existe la misma razón, existe la misma norma (disposición)”. El aforismo supone la existencia de dos situaciones, una claramente normada y la otra no. Pero el análisis de los dos casos, revela que la situación no regulada es similar a la que sí lo está. Por tanto, aunque hay un vacío aparente, por extensión (analogía) puede aplicársele a la situación no prevista la norma que fue discurrida para la primera situación. El principio de semejanza enunciado encuentra aplicación frecuente en el quehacer musical cuando se plantean aproximaciones generalizadoras, como lo acabamos de ver en relación a los estilos. Frente a las dudas particulares en una obra, nos ayudamos con el concepto de “estilo”, tratando de despejar las incertidumbres respecto de tal o cual pasaje a través de un criterio comparativo. Igual cosa ocurre

en obras que suponen un crecimiento o un desarrollo orgánico a partir de microestructuras que informan el discurso completo. El reconocimiento de ellas, cada vez que aparecen, provocará un tratamiento similar.

Sin embargo, en otro contexto, este tipo de argumentación parece totalmente reñido tanto con las técnicas básicas de composición como con los recursos interpretativos. La máxima latina citada contiene un elemento de automatismo que está en abierta contradicción con la exigencia de variación y renovación constante que se da en el arte musical. Es cierto que en determinados esquemas constructivos más o menos estereotipados pueden establecerse semejanzas en las “razones” de sus diversas secciones, como puede ocurrir en las formas ternarias recapitulativas o en el plan-sonata. En una llamada “forma canción”, la primera sección “comparte razones” con la tercera, dejando a la sección central en un ámbito canónico diferente. En el plan-sonata, la Reexposición toma su nombre de la Exposición, compartiendo, obviamente, razones. Pero lo acostumbrado será que los compositores introduzcan factores de distinción en situaciones estructuralmente similares, justamente porque les repugna cualquier reiteración automática. También será normal que cualquier intérprete dotado de un mínimo de fantasía - lo que forma parte de su responsabilidad- procure introducir elementos de distinción en su re-creación. Compositores e intérpretes temen las reiteraciones que puedan ser majaderas. La repetición ornamentada -variada- de la primera sección en una barroca *Aria da Capo* - en la que la tercera

sección ni siquiera se escribía- corresponde exactamente a este predicamento. Lo mismo puede decirse de variantes agógicas o dinámicas no escritas que el intérprete maneja con discreción para evitar que en lugares *similares* se aplique ciegamente el mismo efecto. La máxima citada se ha convertido en su contrario: “donde existe la misma razón, *no existe necesariamente la misma disposición*”. Todo lo anterior, naturalmente, en el supuesto de que el elemento “partitura” deje algún margen donde sean posibles las opiniones.

Pero, finalmente, nuestro hermeneuta musical tiene un desafío único, no comparable con ninguna otra situación interpretativa. Aquí irrumpe, por fin, la mayor de las peculiaridades. La interpretación musical, superada ya la etapa puramente cognoscitiva y afrontando la etapa de la transmisión, supone una aventura impredecible, un acto de suprema audacia y arrojo. El intérprete se sumerge en una corriente que supone que “lo mismo, lo conocido, lo permanente, lo de siempre”, es decir, la partitura, empieza a cumplir su destino. La escritura estaba *destinada a ser sonido* y, por lo tanto, abandona una forma de existencia para convertirse en otra. Mientras no ingrese al mundo del Sonido, mantendrá su hermetismo gráfico original. Cuando sea sonido, estará sometido a las vicisitudes propias de él y ellas serán muy distintas de las del símbolo gráfico. La propuesta es y se hace en el tiempo. La obra musical, interpretada, en manos de este “mensajero” *se va haciendo* sin vuelta atrás, *se va plasmando* sin posibilidad de arrepentimientos, *se va configurando* de una pura manera, sin remedio. Esta vez, por ser única, es como la primera vez. Nuestro hermeneuta *siempre está estrenando*, sin importar cuántas veces la obra se haya hecho antes, pues en su dimensión sonora la obra musical sólo va adquiriendo su ser en cada nueva ejecución. Las expresiones “primera audición” o “estreno absoluto”, se relativizan cuando se tiene presente este hecho.

Hemos hablado, deliberadamente, del “mensajero”. En un contexto antirromántico, la palabra “mensaje” ha sido vilipendiada por razones más que atendibles. La carga semántica extramusical, que convirtió a la música en vehículo de narraciones, descripciones, afectos y subjetividades de toda índole, debilitando el fundamental aspecto estructural (“arquitectura en movimiento”) que es razón y base de su existencia, provocó demasiadas distorsiones. Desde luego, grandes compositores, desde

el siglo XV hasta nuestros días, han estado conscientes de la capacidad mimética de la música y han aprovechado esa condición sin demasiados pudores. La componente afectiva de la personalidad del auditor fue asaltada por los ingredientes emocionales (*Largo e mesto, Adagio lamentoso, Allegro spiritoso, Andante malinconico, Andantino amoroso...*) que estaban en la propuesta musical. Pero, aunque dicha propuesta en definitiva subsistió por sus valores puramente musicales, la distorsión llevó a muchos auditores a esperar la revelación de un “mensaje” no musical que estaría contenido, explícita o herméticamente, en la obra. Indudablemente, la presencia de una estética basada en los principios de la Nueva Objetividad, reivindicativa de los elementos “puros”, dejó a los “mensajes” relegados al rincón de los términos anatemizados. Compartiendo absolutamente las razones de la crítica del término, me propongo rescatarlo momentáneamente, en procura de devolverle su prestancia original, aunque no postulo su uso *ad abusum*, por los peligros que encierra.

Todo mensaje descansa en la idea del envío a través de algún medio o persona intermediaria, aunque puede ser tan vago e inseguro como el acto de arrojar a un vasto océano una botella que contiene un mensaje que puede no ser recibido nunca por nadie. Pero en el caso de una partitura, puesto que hablábamos de un conjunto de signos gráficos *destinados* a ser sonido, el compositor sabe que su escrito, por completo que pueda ser en sí, está destinado a ser *otra cosa*, como todo signo que es representación de algo distinto de sí mismo. Por tanto, el primer destinatario del mensaje deberá ser algún intérprete que traduzca el conjunto de instructivos al idioma sonoro. Puede haber un paso previo de lectura interna pero ese “sonido interior” nunca podrá reproducir en su totalidad la realidad de la onda sonora propagándose en el medio apropiado, con todas sus características físico-acústicas y su condición “artística”. Instalándose en pleno en la dimensión sonora, quien primero oye es el propio intérprete que busca afanosamente un convencimiento personal de que su traducción es correcta. Tal vez, ese convencimiento lo lleve a buscar deliberadamente la presencia de otros destinatarios, uno o muchos, a quienes hacer llegar el mensaje enviado. Es posible, por último, que de esto haga una profesión y considere que su misión en este mundo es coleccionar mensajes musicales, descifrarlos, oírlos y entregarlos.

Lo increíble de este oficio es que esta labor de desciframiento y comunicación, al final de cuentas, no dirá nada concreto, aunque se trate de música vocal con textos, pues éstos se sumergen en la condición de la música pura pasando a ser pre-textos para que la música opere y cumpla con su destino. (Desde luego que no podemos omitir el hecho de que hay música vocal, tan apegada a su condición primaria de texto, que utiliza muy débilmente a la música como un mero aumento de las inflexiones normales del habla). Las manchas sobre el papel, los puntos y las líneas, son dibujos, y como tales dibujos se transfiguran en otra cosa, pero igualmente conservan su condición de manchas, puntos y líneas, sólo que ahora de sonido. En otras palabras, cambian de ámbito pero, en su esencia, continúan siendo abstractos. Se ha trocado una abstracción por otra. El mensaje abstracto gráfico se ha convertido en un mensaje abstracto sonoro. El mensajero ha tratado de ser fiel a la *verdad* original. En un supremo esfuerzo (¡físico! además) ha convertido signo tras signo para cumplir a cabalidad con la misión y entregar el mensaje. Por si fuera poco,

le pedimos que su esfuerzo no se note demasiado, que la entrega del mensaje parezca natural pues “*Ars est celare artis*”, el arte consiste en ocultar el arte. Y lo que entrega, finalmente, va a quedar en los oídos de auditores que *tendrán que hacer sus propias lecturas a partir del nuevo código, el sonoro*. El proceso, pues, no ha terminado.

Es en este sentido que no nos provoca problemas la utilización del término “mensaje”. Queda en claro así que la condena del término estuvo referida a la conversión forzada del mensaje abstracto gráfico en un mensaje musical *concreto* hecho de elementos externos a la música, reduciendo sensiblemente su ámbito propio de acción y distorsionando los juicios valorativos sobre ella. Pero, como se ha dicho, hay que asumir que los auditores son el último eslabón de la cadena y tienen derecho a adjudicarle a la música contenidos que ni Zeus ni Hermes imaginaron...

Cuando observamos el complejo proceso que implica la interpretación musical y que desemboca en este final tan curioso (¿desconsolador?), nos asaltan incontables interrogantes. Planteemos sólo dos: ¿Están conscientes los intérpretes de su arduo trabajo? ¿Exageran los alemanes cuando se refieren al trabajo del intérprete musical como “*der brutalste Beruf*” (el más brutal de los oficios)?

A la primera pregunta, consultados varios intérpretes, las respuestas han girado, fundamentalmente, en torno al esfuerzo y gratificaciones del acto de transmisión, particularmente cuando esta acción adquiere el formato de un

concierto: el desafío físico de ciertas obras del repertorio y la angustia del darse cuenta en la mitad del discurso de que el cuerpo no está acompañando, que aún falta por abordar el temido *Presto con fuoco* final ideado para ser coronación de la empresa y que puede transformarse en lápida; la alegría incomparable de sentir al público y esa especie de misteriosa complicidad silenciosa, unánime, que presupone una comunión; el instante preciso en que se abandona el espacio protector de las bambalinas y se ingresa al “ruedo”; la satisfacción, también incomparable, de la culminación de la entrega; el terror de que una falla de memoria interrumpiera el flujo incontenible y la obra pudiera *no llegar a ser*.

Fuera de estos aspectos, los intérpretes consultados demostraron poca convicción a la hora de valorar sus trabajos previos al momento de la entrega, lo que revela que el acto de transmisión, que deja expuestos a los intérpretes a tan altos riesgos, opaca el esfuerzo anterior. La etapa cognoscitiva de la interpretación es, sin duda, menos rutilante.

La segunda pregunta debe ser respondida con un rotundo “no”. Si analizamos el proceso completo descrito anteriormente, creo que tendremos la convicción de que los alemanes no exageran. La expresión citada, producto de la mentalidad germana, que no conoce otra manera de abordar los problemas sino desde sus raíces, alcanza esa formulación pues revela que el proceso interpretativo se ha entendido en toda su dimensión. Es un reconocimiento basado en la equidad. Y es justo, pues enfatiza la connotación de ofrenda que supone la acción del hermeneuta musical desde su primer encuentro con el canon-partitura.

Después de tantas peripecias, tal vez sería justo también que el intérprete se rebelara contra los dioses en un gesto de suprema libertad. Así lo hizo Prometeo. Y la mitología nos enseña que quien lo entregó para el horrendo castigo fue, justamente, Hermes, el hermeneuta. El intérprete musical, mensajero por excelencia, se debate entre la fidelidad y la libertad. Cuando abandona la primera, su propia y primaria condición de mensajero fiel -el Hermes que vive en su interior- se encargará de recordárselo.

