

Apuntes a una ontología de la obra como proceso e interpretación

ROBERTO ALONSO TRILLO

Roberto Alonso Trillo termina su PhD en el 2012 en el Birmingham Conservatoire bajo la supervisión de Ronald Woodley y Peter Johnson. Ha trabajado como profesor del Edward Said National Conservatory en Jerusalén y en diversas instituciones musicales en Centroamérica a través del Instituto Internacional de Música Ibérica (IIMI) y la Joven Orquesta y Coro de Centroamérica (JOCCA). En la actualidad divide su tiempo entre la interpretación, la investigación y la docencia.



Estos apuntes se encuadran dentro de un proyecto de investigación mucho más amplio: las reflexiones aquí esbozadas forman parte de mi tesis doctoral, sin embargo, como este artículo pretende demostrar, pueden presentarse como discurso independiente. Dichas reflexiones emergen de la consideración de la posibilidad, necesidad y potencial naturaleza de una aproximación ontológica a la obra musical, una ontología que, definiendo, debería de estar ligada a un análisis de la naturaleza plural y compleja del tiempo musical y consecuentemente a la centralidad del aspecto interpretativo en la música, aspecto relacionado con la ineludibilidad de su consideración como *temps duré*. Los apuntes que siguen son abiertamente fragmentarios, se tratan de notas preparativas, de esbozos realizados desde perspectivas diversas, para un trabajo de mayores dimensiones; así y todo, en sus posibles conexiones, que toman forma como constelación de ideas, en el sentido adorniano o benjaminiano, así como en los intersticios de lo aparentemente inconexo, aparecen ya aspectos que, creo, son interesantes y cruciales para una reconsideración ontológica de la obra musical.

Elementos interpretativos

Tratar con elementos interpretativos no es una tarea sencilla: en primer lugar, en cualquier interpretación intervienen tanto la toma consciente de decisiones como un importante número de impulsos inconscientes. Incluso si la consideración previa de la partitura puede aportar ideas y permitir que el intérprete tome decisiones basadas en los elementos inmanentes, estas solo toman forma y son definidas a través de la práctica (como estudio o interpretación). Se trata de una relación dialéctica y orgánica. Existe siempre una distancia entre la visión idealizada de la obra y su rendición práctica (la distancia entre idea y praxis - ver Godlovitch 1998). Consecuentemente, una obra musical no puede ser entendida como un puzzle con una solución única; no es lo que la mecánica determinista definiría como una fórmula matemática cerrada, pero un puzzle con infinitas soluciones, algo más similar a un sistema dinámico no-lineal. Se podría argumentar que dos elementos tienen un impacto directo en la praxis musical: la habilidad técnica del intérprete, que hace posible, a diferentes niveles, la conexión entre lo imaginado y lo realizado, y el despliegue o desarrollo temporal de los eventos musicales, en el que la relación dialéctica entre lo consciente y lo inconsciente tiene lugar. Richard Wolheim señala, siguiendo la misma línea argumental, cómo cada producción artística supone la subordinación de la intención a la pragmática de la realización: "en el caso del arte esto sucede doblemente: primero, en la confrontación del artista y su medio y, en se-

gundo lugar, en la confrontación del artista y la sociedad. En ambos casos lo característico es la renuncia por parte del artista a algo que aprecia como respuesta a las interpretaciones estrictas de algo que reconoce como externo a, y en consecuencia independiente de, sí mismo" (Wolheim 1970: 133).

La grabación

Otro aspecto problemático surge de la consideración de la naturaleza del medio grabado. Mi razonamiento aquí se podría relacionar con el análisis benjaminiano del aura artística en la época de la reproductibilidad técnica (Benjamin 2005) así como con la discusión de la noción de naturaleza realizada por Georg Lukács en su *Teoría de la Novela* (Lukács 1971). Una vez que una interpretación ha sido capturada y traducida a un formato digital, esto es, transformada en información digital, se convierte en algo cualitativamente diferente. Si estamos de acuerdo en que la interpretación musical se relaciona necesariamente con el devenir dinámico de los eventos musicales y la irrepitibilidad de los mismos, una grabación es a una interpretación una segunda naturaleza, pero no la interpretación misma. Como señala Adorno, el modelo bidimensional de una realidad tan compleja como la interpretación solo puede ser creado "al precio del sacrificio de su tercera dimensión: su altura y su abismo" (Adorno 1990: 57). Dicho modelo permite que el intérprete, un elemento de la relación no necesariamente lineal compositor-intérprete oyente, se convierta en oyente externo (en oposición a su rol na-

"Estas reflexiones emergen de la consideración de la posibilidad, necesidad y potencial naturaleza de una aproximación ontológica a la obra musical, una ontología que, definiendo, debería de estar ligada a un análisis de la naturaleza plural y compleja del tiempo musical".

tural de oyente interno); al hacerlo posibilita la aproximación interpretativa del intérprete al análisis musical pero conduce, en cualquier caso, a la aparición de una relación de una naturaleza alienada.

El estudio de los problemas que surgen de y, por consiguiente, están relacionados con cualquier perspectiva analítica interpretativa, va a hacer inevitablemente necesario el análisis de las relaciones entre los diversos elementos que tradicionalmente (en el campo de la musicología) se consideran presentes en un concierto de música clásica, esto es, dentro de la tradición moderna de la música culta occidental: el papel del compositor como creador, el del músico como intérprete, el del oyente como receptor e intérprete y el de la partitura como texto, así como sus interrelaciones.

Sobre una ontología de la obra musical

El argumento interpretativo esencial se refiere aquí a la naturaleza de la obra artística (musical), entendida dialécticamente como proceso y objeto, a su ontología. Antes de intentar definir tal ontología en términos positivos, voy a presentar mis consideraciones basadas en perspectivas negativas y por tanto críticas. La primera crítica surge de y se realiza a las ideas desarrolladas por Peter Johnson en su artículo "Performance and the listening experience". En primer lugar a la noción de *Werkkonzept*: "la suposición de que la obra está totalmente predeterminada en y es totalmente conocible desde la partitura, su presentación como *opus perfectum et*



integrum de tal manera que cualquier transformación es por definición una rendición, es ingenua en su idealismo e irrealizable en términos prácticos" (Johnson 1999: 55). Si la partitura fuese la expresión más pura de la obra, su interpretación sería innecesaria y no relevante artísticamente negando, en consecuencia, la importancia de la música entendida como sonido real y proceso. Al aceptar tal postura nos estaríamos refiriendo a las obras musicales únicamente como objetos. Yo defiendo que las obras musicales han de ser ambos o ninguno: solo pueden ser parcialmente entendidas o aprehendidas desde la relación entre su naturaleza autónoma, como sedimentos objetivados de subjetividad y su carácter dinámico, que es interna y externamente procesual. Mi segunda crítica se realiza contra la idea de interpretación estándar y, más aún, definitiva; ideas que asumen, implícitamente, la posibilidad de adquirir un conocimiento completo de la obra, haciendo posible una rendición definitiva de su significado a través de su interpretación. Adorno señala, refiriéndose a esto, que una "interpretación perfecta, inmaculada en el estilo de moda conserva la obra bajo el precio de su cosificación definitiva. La presenta como completa desde la primera nota, la interpretación sonando como su propia grabación fonográfica" (Adorno en Arato 1978: 284).

Cualquier aproximación ontológica a la obra musical (me refiero a aquellas que pueden ser consideradas dentro de la tradición de a lo que comúnmente nos referimos como música clásica, por lo menos hasta finales del siglo XX) debería tomar como punto de partida un análisis de los problemas de la traducción: todas las obras musicales que,

según mi argumento, solo son entendibles como entidades multiidiomáticas (construcciones abstractas, partituras notadas, sonidos percibidos), están perdidas en el proceso de traducción. Luciano Berio refuerza esta hipótesis cuando señala como la necesidad de traducir en la música es, en realidad, "tan penetrante que me tienta a afirmar que la historia de la música es una historia de traducciones" (Berio 2006: 31); pero traducir necesariamente implica interpretar, es una práctica hermenéutica que tiene lugar recíprocamente, no en una sola dirección: tiene una naturaleza dialógica.

Un análisis sencillo pero detallado de cómo una obra musical "llega a ser" servirá para aclarar mi línea argumental. En un principio el compositor traduce sus ideas, que han de ser entendidas como subjetivas pero histórica y culturalmente mediadas como el material mismo, empleando un sistema dado de signos que necesariamente simplifica su complejidad, en una partitura, consecuentemente fijándolas como texto. La primera traducción tiene lugar: un constructo abstracto se convierte en una entidad semiótica. En segundo lugar un músico, partiendo de una subjetividad diversamente construida, interpreta dicho texto y lo transforma en una realidad sonora. Otra traducción tiene lugar: el músico interpreta un texto que solo presenta un número reducido de los elementos que caracterizan la complejidad de la obra; al hacerlo vuelve al punto de partida, pero como ha sido traducido y por tanto modificado, su versión original es ahora inaccesible. La audiencia percibe dicha interpretación traduciendo, una vez más, la realidad física de los sonidos (dicha percepción es en sí mediada) en un nuevo constructo abstracto. En esta traducción la audiencia se relaciona también con el original distante. Un paso más podría ser dado por un crítico, analista o filósofo de la música: partiendo del texto o de la interpretación una nueva traducción se lleva a cabo en el marco proporcionado por la expresión escrita de cualquier lengua, que no es neutra sino que está cargada con valores culturales históricamente variables. Mi discusión aquí está centrada en dos ideas fundamentales: para empezar no existe una relación de equidad entre cualquier texto y el pensamiento abstracto en el que se origina, una consecuencia directa de las limitaciones de cualquier sistema lingüístico; en

segundo lugar, la traducción es necesariamente un proceso de interpretación en el que se añaden y eliminan elementos y solo en algunas ocasiones la esencia permanece intacta. La noción de elementos esenciales es aceptada como dogma y empleada aquí como hipótesis necesaria aunque discutible; se refiere a los elementos centrales, abstractamente concebidos, de la obra musical que pueden ser iluminados o entendidos a través del análisis de la misma. Toda obra musical es transmitida a través de un número de traducciones entre diversas estructuras idiomáticas o mediáticas: algunos elementos esenciales se pierden consecuentemente en el proceso de traducción. Dada la naturaleza socio-interpretativa de la música, elementos esencialmente significativos de la obra musical solo existen en lo que se pierde en dicho proceso y no en ninguno de los momentos específicos de su devenir: solo pueden ser parcialmente aprehendidos, solo entendidos hasta cierto punto a través de una de las versiones idiomáticas de la obra. El método de análisis holístico que propongo en mi tesis doctoral (ver Alonso 2012) pretende trascender tales limitaciones, con la esperanza de que algunos elementos esenciales permanezcan inalterados o puedan, al menos, ser vislumbrados en su desarrollo procesual. Al hacerlo, busca cerrar la dañina fisura que existe entre las consideraciones generales estético-filosóficas del arte y el análisis de obras específicas.

Este argumento se puede clarificar utilizando nociones tomadas de Henri Bergson y algunos de los conceptos fundamentales de Mijaíl Bajtín. Mi consideración de la autonomía de la obra de arte no pretende equiparar toda interpretación con un fracaso, tampoco con un logro. La interpretación es entendida como una cosa-en-sí-misma: dicha terminología no aporta nada cualitativamente relevante a su estudio. Más aún, la noción anteriormente referida de posible original carece de sentido en términos reales y es solo práctica a nivel abstracto. Cuando me refiero a la autonomía de la obra musical la concibo como dependiente y no como absoluta: una obra musical es un nodo relacional, es un enunciado en desarrollo definido por las relaciones entre texto y contexto, esto es, entre los elementos aparentemente objetivos y los elementos interpretativos y sociales, es decir, subjetivos. En cualquier caso, la necesidad



"El entendimiento de la música como una intelectualización sonora (en un sentido holístico que trasciende, por artificial, la dualidad sonido/silencio) del tiempo puede ser un punto de partida interesante".

de referirse a una noción abstracta de obra musical que va más allá de la especificidad de sus expresiones multiidiomáticas y multimedia es difícil de evitar si nos planteamos realizar cualquier tipo de consideración filosófica. Kevin Korsyn, tomando sus ideas de Bakhtin, señala que "a pesar de que los enunciados tienen fronteras, las relaciones dialógicas entre ellos evitan que se solidifiquen en entidades autónomas; cualquier unidad es relativa y provisional" (Korsyn en Cook 2001: 59). Yo defiendo, siguiendo la misma línea argumental, que no hay necesariamente una contradicción entre la autonomía de la obra y la naturaleza relativa y provisional de la misma.

Volviendo a la discusión de una potencial ontología de la obra musical y a la relevancia central de la traducción, me gustaría introducir nuevos matices críticos partiendo de la única e iluminadora lectura que Gilles Deleuze realiza de la filosofía bergsoniana (Deleuze 2003). En primer lugar, apuntar que la palabra ontología se origina etimológicamente en dos términos griegos: *ontos* – ser – y *logia* "ciencia. Pero Bergson encuentra la noción de "ser" problemática, según Deleuze, en el sentido en el que "sirve para oponer a todo lo que es lo que no es, o la cosa misma a todo lo que ella no es. En ambos casos el ser ha abandonado a las cosas, no

siendo más que una abstracción" (Deleuze 2003: 24). Esto lleva a Bergson a entender el "ser" como la diferencia, "no lo inmóvil o indiferenciado, no su contradicción, que es falso movimiento () el ser está de hecho en el lado de la diferencia, ni singular ni múltiple" (Deleuze 2003: 24-25). Esta filosofía de la diferencia nos proporciona una visión interesante y renovada de la noción de obra musical que refuerza mi argumento de la centralidad de la traducción y que ahonda en la reflexión realizada al respecto por Luciano Berio: la experiencia musical está siempre dispuesta a contradecir lo que sobre ella se pueda decir, "sobre todo cuando se expresa en términos perentorios, con el sesgo moralista de los conflictos binarios () la música no se puede reducir a una cosa o a un proceso que pueda ser manipulado a través del discurso" (Berio 2006: 50-51).

A modo de conclusión no concluyente

Todas las ideas que se apuntan en este breve artículo necesitan ser exploradas en mayor profundidad. Una reconsideración, que no se ciña a los cánones que dominan la música "cultura" occidental desde finales del siglo XVIII (ver Goehr 1997), de la posibilidad, necesidad y potencialidad de una ontología de las obras musicales debería, desde mi punto de vista, partir de la consideración de la música como proceso temporal, como arte interpretativo. Es un tema manido, desgastado, en el que se hace difícil explorar nuevas vías, proponer nuevas ideas, pero el entendimiento de la música como una intelectualización sonora (en un sentido holístico que trasciende, por artificial, la dualidad sonido/silencio) del tiempo puede ser un punto de partida interesante. ●

BREVE BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. (1990) [trans. Levin, T.Y.] 'The Form of the Phonograph Record'. October, 55, pp. 56–61.
- Arato, A. and Gebhard, E. (eds.) (1978) *Essential Frankfurt School Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- Alonso, R. (2012) 'Tomás Marco: a holistic approach, with particular regard to selected Works for violin'. PhD diss., Birmingham Conservatoire.
- Benjamin, W. (2005) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'. UCLA, School of Theatre, Film and Television.
- Berio, L. (2006) *Remembering the future*. London: Harvard University Press.
- Cook, N. and Everist, M. (eds.) (2001) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (2003) *Desert Islands and other texts (1953-1974)*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Deleuze, G. (1987) *El Bergsonismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Godlovitch, S. (1998) *Musical Performance: a Philosophical Study*. London: Routledge.
- Goehr, L. (1997) *The imaginary museum of musical works An essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Goehr, L. (2008) *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. Chichester: Columbia University Press.
- Johnson, P. (1999) 'Performance and the Listening Experience: Bach's "Erbarme Dich", in *Theory into Practice Composition, Performance and the Listening Experience*. Leuven: Leuven University Press, pp. 55–102.
- Lukács, G. (1971) *The Theory of the Novel*. London: Merlin Press.
- Wollheim, R. (1970) *Art and its Objects*. London: Penguin Books.