

NIKOLAUS HARNONCOURT

DIÁLOGOS
SOBRE MOZART

REFLEXIONES SOBRE LA
ACTUALIDAD DE LA MÚSICA

EDICIÓN DE JOHANNA FÜRSTAUER

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN
DE JORGE SECA

BARCELONA 2016



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Mozart Dialoge*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2005 by Residenz Verlag gmbH, Salzburgo, Viena.
Este libro ha sido negociado a través de International Editors'Co.
Agencia literaria

© de la traducción, 2016 by Jorge Seca Gil
© de esta edición, 2016 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.

The translation of this work was supported by a grant from the
Goethe-Institut which is funded by the German Ministry of Foreign Affairs



ISBN: 978-84-16011-76-6
DEPÓSITO LEGAL: B. IO 651-2016

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *junio de 2016*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

Prólogo, de JOHANNA FÜRSTAUER 7

REFLEXIONES SOBRE LA ACTUALIDAD DE LA MÚSICA

<i>La necesidad del arte</i>	13
Espíritu de la época y verdad	14
Autenticidad y fidelidad a la obra	29
Interpretación y corrientes de moda	35
Malentendido y abuso de la música	42
¿«Crepúsculo de los dioses» en el arte?	50
«Puentes adentrándose en la niebla»	57
«Quizá el árbol ya esté muerto»	65
¿Arte sin tiempo? ¿Tiempo sin arte?	72
«¡No permitamos que se apague la antorcha!»	93

MOZART: VÍAS EN LA INTERPRETACIÓN

<i>Formas interpretativas y modas de la estética musical</i>	101
Wolfgang Amadeus Mozart, el genio enigmático	103
Mozart y las herramientas del simio	113
No existe un «estilo Mozart» vinculante	120
La tradición de lo que no está escrito en la música de Mozart	126
Aprender con Mozart	134
Recepción de la música y cambio de época	148
La interpretación de Mozart: imaginación y concesiones	159

«Tenemos un árbitro que siempre tiene razón: Mozart»	170
De Bach a Bartók y, en el centro, Mozart	187

MOZART: REFLEJOS DE LA OBRA

<i>El elemento dramático en la música de Mozart</i>	199
<i>Idomeneo</i> de Mozart: ¿una ópera «francesa»?	201
<i>Idomeneo</i> en Zúrich: cuestiones sobre la ejecución musical	206
<i>Idomeneo</i> : ¿un «diccionario» de Mozart como autor dramático musical?	210
El concepto de «Romanticismo» en <i>Idomeneo</i>	218
Sobre la ejecución de la ópera <i>Lucio Sila</i> de Mozart	226
Apogeo de la ópera seria: <i>Lucio Sila</i> de Mozart	232
<i>La clemencia de Tito</i> : pasado y futuro en la música de Mozart	242
<i>El rapto en el serrallo</i> de Mozart: ¿una «opereta» alemana?	256
Observaciones sobre una grabación de <i>El rapto en el serrallo</i> de Mozart	269
Conservar un cuento de hadas: <i>La flauta mágica</i>	276
<i>Las bodas de Fígaro</i> : ¿un «drama femenino»?	289
El secreto del sonido erótico en <i>Las bodas de Fígaro</i>	298
Sobre el <i>tempo</i> escénico en <i>Las bodas de Fígaro</i>	304
La ópera <i>Don Giovanni</i> de Mozart: un mito fúnebre	308
<i>Così fan tutte</i> : el desenmascaramiento de los sentimientos a través de la música de Mozart	314
Un niño prodigio de viaje por Europa	330
En Mozart, hasta la música instrumental es un drama	337
La búsqueda de huellas en Mozart	346
<i>Agradecimientos</i>	359

AUTENTICIDAD Y FIDELIDAD A LA OBRA*

En los últimos veinte años se ha establecido en la vida musical un rumbo que, en parte a causa de los propios presupuestos, en parte a través de las valoraciones efectuadas por el periodismo artístico, en todas partes se «vende», por decirlo así, con la marca de «autenticidad».

¿Cómo se llegó a esto y qué tiene de interesante este rumbo hoy en día? En Occidente, en los siglos anteriores de vida musical, incluso de la vida cultural en general, la autenticidad era algo tan natural que no desempeñaba ningún papel. Nadie hablaba de ella, nadie la exigía, nadie lamentaba su falta; no era un problema en absoluto. El arte existía simplemente como un componente importante de la vida, también como el espejo de la situación espiritual de cada momento; el arte era genuino y auténtico. Lo genuino significa autenticidad en un doble sentido: en primer lugar, con respecto a la verdad y a la credibilidad del contenido de una expresión, y, en segundo lugar, con respecto al origen; en este segundo sentido, que en la actualidad es acaso el más corriente, la autenticidad no tiene nada que ver con la verdad. Una expresión auténtica puede deformar la verdad y, por otra parte, una expresión fingida puede comunicar verdad. *La interpretación auténtica de un escrito, por ejemplo, es únicamente aquella que el mismo autor da.*

Como la música de los tiempos pasados era ejecutada primeramente por el compositor—estoy pensando ahora, por ejemplo, en la música de Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven—, la *interpretación sonora*, que presenta cada ejecución

* Publicado por primera vez en N. Harnoncourt, *Was ist Wahrheit?*, Salzburgo-Viena, Residenz, 1995.

de una pieza musical fijada en partituras, era, por supuesto, auténtica. La cuestión de la autenticidad era poco interesante incluso en la ejecución realizada por otros músicos. La música se concebía como lenguaje, las personas lo comprendían y reaccionaban ante él. No se preguntaban si la ejecución se correspondía con las intenciones del compositor; ésta debía cumplir su sentido, era rechazada o aceptada, su «autenticidad» era irrelevante. Es obvio que algunos compositores se preocupaban por fijar lo más claramente posible sus intenciones porque para ellos era muy importante la comprensión del público (Bach en lo relativo a los adornos que había que ejecutar, y Mozart y Beethoven en lo relativo a los tiempos, eran especialmente meticulosos en este sentido, pero esas instrucciones no tenían ningún carácter vinculante).

Como el intérprete daba más importancia a un determinado tipo de efecto que a la mera ejecución de las instrucciones del compositor, no se tenía ningún reparo en emprender modificaciones en la obra si éstas se correspondían con la finalidad de la ejecución. De esta manera, en las obras de larga duración—como los oratorios o las óperas—se añadían arias de otros compositores. Se modificaba la instrumentación (esto era especialmente frecuente en las sinfonías de Mozart, en las que se sustituían los oboes por clarinetes, o en los oratorios de Händel y Bach, en los que se procedía a un cambio total en la instrumentación; los denominados «retoques» realizados por Wagner y otros en las sinfonías de Beethoven entran también dentro de este apartado). Todo esto es comprensible partiendo del enfoque que se tenía de la música en aquella época y, para mí, se trata más bien de una señal de actualidad y viveza de la vida cultural que de un enfoque condenable con relación a los autores. Las obras vivían de actuación en actuación.

Deberíamos preguntarnos también si existe realmente algo como un compromiso del intérprete frente al autor. Esta pregunta tendría respuestas muy diferentes. Podría expresarse la admiración por las obras maestras del pasado reproducién-

dolas sin el menor reparo mediante versiones muy personales. (Un posicionamiento de este tipo lo consideramos natural en el teatro desde hace siglos. Nadie pensaba en el siglo XVIII, por ejemplo, en representar los dramas de Shakespeare conforme al pensamiento del autor. Una aclaración al respecto en el *Wilhelm Meister* de Goethe nos muestra lo extravagantes y exóticas que habrían considerado los espectadores de entonces las ideas de fidelidad a la obra. En la actualidad nos encontramos con una extensa paleta de posibilidades, desde la actualización modernizadora hasta la autenticidad aparente). En la música sucedió algo similar. Las obras del pasado se ejecutaban en muy raras ocasiones, y cuando a pesar de eso se hacía (como por ejemplo, Bach/Palestrina, Mozart/Händel, Mendelssohn/Bach, Brahms/Schubert, etcétera), entonces se adaptaban y modificaban a discreción para que resultaran aceptables a los oídos de los contemporáneos. En nuestro siglo, bajo los epígrafes de «fidelidad a la obra» y «autenticidad», se ha establecido un tipo muy sutil de falacia. En primer lugar, se retiraron los retoques y modificaciones (que realmente ya no correspondían a la época), y a continuación se procedió a «desecar» las obras para dejarlas en la sustancia fijada por escrito en las partituras (quizá como reacción a las ampulosas y casi febriles emociones imaginarias de la época previa al fin de siglo). Se pensaba que las líneas lo eran todo, que entre las líneas no había más que añadidos arbitrarios de intérpretes vanidosos. Al convertirse progresivamente esta reforma en un asunto moral, se fue volviendo cada vez más falaz. Cuanto más se afirmaba que se ejecutaban las obras de una manera «auténtica», y probablemente hasta se creía que era así, tanto más se apartaba uno de lo *original*, del sentido de la música. Se creía estar representando la obra de arte depurada, y en realidad se ofrecía tan sólo un cadáver reseco. Quizá se engañaban y (me veo por desgracia en la obligación de decirlo), en ocasiones, se siguen engañando mutuamente el intérprete y el oyente. Ambos proclaman dirigir o

bien alcanzar la verdadera sustancia depurando la ampulosidad y la emoción; ambos no perciben absolutamente nada, pero como actúan con buena fe, piensan que los demás lo comprenderán correctamente ya que lo proclaman así, y finalmente se cree en esa proclamación universal y con ella se colma el vacío propio. Por tanto, la pregunta planteada anteriormente acerca del compromiso con respecto al compositor no puede responderse *de esta manera*. Ser fiel a la letra no significa fidelidad a la obra; la pregunta por el sentido debe preceder a la ejecución de las instrucciones. (Por cierto, esto también puede aplicarse en los demás ámbitos de la vida. No se cumple una ley porque exista, sino porque se reconoce su sentido o, en el caso más extremo, porque se confía en el legislador y se cree en él a pesar de no comprender el sentido).

Así pues, creo que es posible adoptar distintas posiciones con respecto al compositor. Podemos negar cualquier compromiso cuando el compositor lleva muerto tanto tiempo que ya no existen exigencias productivas. Queda la obra: la podemos ignorar o podemos ocuparnos de ella. No existe ninguna instancia que esté autorizada a juzgar nuestro posicionamiento frente a las obras del pasado. (Los críticos de arte deberían meditar al respecto; no son los abogados de artistas difuntos. Sólo se puede juzgar aquello que sucede aquí y ahora; la exigencia y el resultado). Sin embargo, también podemos tener tanto respeto por las obras de algunos artistas que *nos sintamos obligados* a entenderlas lo más ampliamente posible. Así, tal como se nos presentan, las consideramos importantes; nos han convencido, queremos y podemos representarlas únicamente de la manera que pensamos que han sido concebidas. De modo que los detalles técnicos—que constituyen la aspiración central del «movimiento de fidelidad a la obra»—no son más que eso, detalles técnicos. Por sí solos son fútiles, adquieren su valor por el contexto, dependiendo de en qué medida fomentan la comprensión de la obra.

Como yo me siento comprometido con el compositor, in-

tento acercarme a su obra de todas las maneras posibles para entenderla. Cuando ya estoy preparado para ejecutar una obra, me sirve todo medio que permita transmitir esta comprensión al oyente. En principio deberían ser aquellos medios que pertenecen *auténticamente* a la obra, de lo contrario la estaría malinterpretando. Así pues, no existe ninguna interpretación auténtica de una obra de Bach o de Mozart. Para un intérprete, lo único auténtico es su propia comprensión de la obra, o al menos eso es lo que esperamos.

Este complejo de la autenticidad de las *interpretaciones* (un concepto absurdo si no existe una instancia autorizada, algo así como un abogado iniciado en los secretos del compositor) me lleva a las muchas preguntas que conciernen al presente. ¿Tienen nuestras ejecuciones realmente algo que ver, como a menudo se dice, con aquello que podría compararse con la estética de la restauración de obras de arte? Esta pregunta es capciosa y, sin embargo, sólo puede responderse parcialmente. Cada época contempla las obras de arte con diferente mirada; a las personas les parecen típicos, en cada período, aspectos completamente diferentes. Y así se restaura también. Voluntaria o involuntariamente, o mejor dicho, con la buena voluntad de una restauración que restablezca la obra originaria, se acaba no obstante *transportando* esa obra del pasado a la estética del presente. Aquellos aspectos que a uno le parecen esenciales para un artista o para una época se vuelven involuntariamente forzados. De todas maneras, la diferencia esencial consiste en que la obra de arte figurativa está ahí y es reconocible, y en principio permanecerá tal como es, mientras que la interpretación sucede en la mente del observador. Como es natural, estamos obligados a relativizar nuestra visión de las obras maestras musicales igual que las de las artes plásticas. Son excelsas, y son obras maestras porque tienen algo que decir a los seres humanos de cualquier época, a pesar de que cada generación ve en ellas algo completamente distinto. ¿Cómo entendieron y juzgaron a

Mozart sus contemporáneos? ¿Qué expectativas se dan en la actualidad cuando se ejecutan sus obras? Lo uno es incluso lo opuesto de lo otro. La pieza musical llega a ser interpretada, a través de su ejecución, de una manera mucho más intensa que un cuadro o una escultura mediante la restauración: la pieza musical sólo resulta reconocible a través de la interpretación.

Por último, quiero abordar otra cuestión muy importante para mí y que suscitó también el debate en torno a la autenticidad. Todos los problemas apuntados—cómo ha de ejecutarse la música, si se adquiere un compromiso con el autor, qué importancia tiene la fidelidad a la obra, qué similitudes existen entre la música y la restauración—nos muestran hasta qué punto la música está hoy distanciada de la vida. Debati-mos al respecto, teorizamos sobre algunos problemas, promovemos la vida musical. De todo ello podemos colegir el grave peligro que corre el arte. Si la música tuviera su lugar natural en la vida, no estaríamos hablando de estas cuestiones; estarían solucionadas. Me parece que, en una encrucijada, hemos elegido la calle equivocada: la tecnología, el materialismo, la consecuencia lógica, se han extendido en nuestros cerebros como el cáncer y han asfixiado los demás aspectos. En el antiguo sistema educativo, la música formaba parte de las asignaturas más importantes. Como los conocimientos musicales no sirven para construir coches ni para rellenar formularios, muchos opinan que tan sólo es un «arte bello» y que por lo tanto es posible eliminarlo de la educación. Mediante la desdichada concentración en lo práctico y mediante la adoración de lo que se denomina trabajo, el ser humano occidental ha perdido la práctica de la interpretación; peor todavía: la desprecia. Tenemos que reflexionar minuciosamente sobre nuestros sistemas educativos antes de que sea demasiado tarde. Un ordenador no sabe hacer música, como tampoco sabe amar.