

6

arte
y opinión

Entrevista a **Edward**
T. Cone



Colección Breviarios
Director Daniel Belinche

Secretaría de Publicaciones y Posgrado
Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Colección Breviarios

Director *Daniel Belinche*



Entrevista a **Edward
T. Cone**



Secretaría de Publicaciones y Posgrado
Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Oteri, Frank J.

Práctica, no teoría... : entrevista a Edward T. Cone / Frank J. Oteri ; con prólogo de Mariano Etkin. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2013.

42 p.; 15x21 cm.

Traducido por: Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva

ISBN 978-950-34-0977-0

1. Teoría. 2. Crítica Musical. I. Mariano Etkin, prolog. II. Mariano Etkin, trad. III. Villanueva, María Cecilia , trad. IV. Título
CDD 780.1

Traducción del inglés y © de la traducción: María Cecilia Villanueva, Mariano Etkin,
2008 © del Prólogo: Mariano Etkin

Impreso en Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11723

La Colección Breviarios es propiedad de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 n° 680, La Plata, Argentina.

FBA CUIT 30-54866670-7

publicaciones@fba.unlp.edu.ar

Colección Breviarios

Director

Daniel Belinche

Corrección y edición

Florencia Mendoza

Adela Ruiz

Diseño

María Ramos

Impreso en Impreso en INNOVA - Calle Italia N° 39 - 1925- Ensenada



Universidad Nacional de La Plata

Presidente
Arq. Fernando Tauber

Vicepresidentes
Lic. Raúl Perdomo
Ing. Armando De Giusti

Facultad de Bellas Artes

Decana
Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana
Lic. Cristina Terzaghi

Secretario Académico
Prof. Santiago Romé

Secretaria de Publicaciones
y Posgrado
Prof. María Elena Larrègle

Prosecretaria de Publicaciones
Lic. Miriam Socolovsky

Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas
DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica
Lic. Silvia García

Secretaria de Extensión
Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones
Institucionales
DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura
Prof. Carlos Coppa

Secretario de Producción
y Comunicación
Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos
Estudiantiles
Prof. Esteban Conde Ferreyra

Práctica, no teoría

Entrevista a Edward T. Cone

Por Frank J. Oteri¹

La siguiente entrevista fue publicada, originalmente, con el título “Not Theory, Practice...” (“Práctica, no teoría...”) en la revista en línea NewMusic-Box del American Music Center en abril de 2003. Esta traducción, que cuenta con la autorización expresa del autor, fue realizada en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación que dirigen Maria-no Etkin y María Cecilia Villanueva en la Facultad de Bellas Artes.

Entrevista realizada en la casa de Edward T. Cone el miércoles 22 de enero de 2003 a las doce del mediodía en Princeton, New Jersey, EE.UU. Grabación en video y desgrabación del original: Randy Nordschow.

Prólogo

El arte es el polo opuesto a las ideas generales; sólo describe lo individual, sólo propende a lo único. En vez de clasificar, desclasifica.

Marcel Schwob

[El análisis] nos ayuda a descubrir lo que sabíamos sin habernos dado cuenta; saca a la luz la parte más o menos inconsciente de nuestra experiencia de escucha.

Charles Rosen

El arte siempre encierra un misterio, sobre todo para quienes no lo inventan. A partir de eso, se comprueba que la música llamada "culta" ha sido la que más ha propiciado, por su carácter mayormente no representativo, el nacimiento de cataratas de exégesis, análisis y comentarios. Su ambigüedad intrínseca, estimuladora, como ninguna otra rama del arte, de interpretaciones proyectivas del receptor, dio lugar a numerosos intentos mitigadores

de la angustia ante lo inexplicable. Para explicar cómo la música aparece en la imaginación del compositor –la cuestión más escurridiza–, cómo fue construida una obra, por qué interesa y emociona, en suma, por qué la valoramos, se han escrito y se escribirán miles de páginas. En el siglo XX el desarrollo tecnológico y la especialización en las disciplinas humanísticas favorecieron la parcelación de aquellos intentos. Desde la filosofía y el psicoanálisis hasta la sociología y la lingüística, pero también las matemáticas y los estudios históricos, confluyeron en lo que en el siglo XIX se llamaba musicología. El ancho río de la música recibió a todos. A su vez, las diferentes corrientes que se formaron en el campo del análisis musical fueron desarrollando grandes pretensiones de sistematización y universalidad. Entre ellas, las teorías simplificadoras de Heinrich Schenker y sus derivaciones, paradigmáticas en ese sentido, se arraigaron en los círculos universitarios de los Estados Unidos contrastando con el sitio de relativa curiosidad que ocupan en Europa.

En los Estados Unidos la estructura universitaria ha estimulado la proliferación del “teórico”, profesor universitario dedicado a esa peculiar actividad llamada teoría musical. Muchos de ellos componen pero su música rara vez trasciende los límites del campus. Se los conoce, en los ambientes de la cultura industrial, como *university composers* y al igual que sus pares del resto del continente se ganan la vida

enseñando pero no con la ejecución de su música, a la inversa de lo que ocurre con quienes se han integrado a esa especie de excrecencia del mundo del espectáculo en que se convirtió la música contemporánea oficial y exitosa en Estados Unidos, a medio camino entre la factura idónea y el entretenimiento más banal.

Edward Toner Cone (1917-2004), vinculado durante más de cincuenta años a la Universidad de Princeton, pertenece a aquel grupo de compositores universitarios. Sin embargo, su actividad como analista de la música y estudio se tradujo en artículos y en libros de consulta imprescindibles, situados en las antípodas de la ingenuidad científicista y dogmática preponderante en sus colegas “teóricos”. Esas publicaciones –fechadas entre 1941 y 1987– han tenido un peso mucho mayor que su trabajo en la composición. Entre ellas, *Stravinsky: The Progress of a Method* (*Stravinsky: el avance de un método*) de 1962 es un texto crucial, de inusual densidad, sobre las estrategias constructivas del compositor ruso; asimismo las conferencias reunidas en el libro *Musical Form and Musical Performance* (*Forma musical y ejecución*) de 1968, despliegan las ideas de Cone sobre la vinculación entre la forma, el macro-ritmo y la duración, junto con un esencial capítulo acerca de los modos de percepción estética en relación con lo instantáneo y con la reconstrucción de la forma global. Cone nunca olvida que la música es un hecho sensorial e intelectual simultáneamente; toda especulación que no esté anclada

en el material le es ajena, tanto como el uso de jergas especializadas en boga. Es evidente que Cone se ubica en un incómodo lugar: el de la anti-especialización, a contramano de las convenciones vigentes –entonces y ahora– y en un marco dado por lo que se denomina cultura humanística. Dice Cone (1989): “Un único análisis jamás puede ser el análisis correcto de ninguna obra que sea siquiera moderadamente compleja”. Y agrega: “Debemos recurrir a todo tipo de conocimientos, incluyendo el teórico, el analítico y el intuitivo para que nos ayuden a lograr una adecuada respuesta crítica a una obra”.

En esta entrevista, Cone resume algunos de sus puntos de vista más fructíferos para una discusión sobre la composición musical y su análisis. Cuando afirma que “el más bello de los sistemas es musicalmente nulo si no es percibido auditivamente”(Cone, 1989), rechaza implícitamente las especulaciones seriales que ignoran la percepción y los llamados “modelos” para la composición, derivados de la informática. El acento puesto por Cone, tanto en la cuestión de la forma como en los aspectos raramente abordados por sus colegas analistas, lo convirtieron en una figura solitaria. Sus escritos son islas necesarias en medio del torrente schenkeriano, los divertimenti especulativos y las jergas afrancesadas.

Esperamos que esta publicación, que permite vislumbrar la densidad de sus ideas, promueva lecturas ulteriores de un músico que, como pocos, unió la música con el pensamiento.

Mariano Etkin

Práctica, no teoría...

La composición como crítica y la crítica como composición

F. J. Oteri: La primera vez que leí sus escritos fue hace casi veinte años, cuando todavía estaba en los comienzos de mis estudios universitarios. Esos escritos fueron muy inspiradores porque mi vida estaba dividida entre escribir sobre música y componer. Hace poco los releí y me llamó la atención un comentario que aparece en su ensayo "Schubert's Unfinished Business" ("La cuestión de la Inconclusa de Schubert"), de 1984, donde dice que "la crítica y la composición no son necesariamente algo distinto"².

E. T. Cone: Así es.

Es un pensamiento muy interesante que quisiera retomar. Usted es conocido, internacionalmente, ante todo como teórico, pero también siempre fue compositor.

En realidad, no me considero un teórico sino alguien que escribe sobre cuestiones musicales. No llamo teoría a lo que yo hago, entendiendo por teoría aquello en lo que se ha convertido: algo muy esotérico, muy preciso, un mundo cerrado en sí mismo. Eso no me interesa.

² Cone, Edward: "Schubert's Unfinished Business", en Morgan, Robert (Ed.), *Music: A View from Delft. Selected Essays*, Chicago: University of Chicago Press, 1989 (N. de los T.).

La cuestión de las etiquetas es interesante; odio la palabra "crítica". En nuestra sociedad actual, "crítica" implica algo negativo.

No debería serlo. Para mí, ser un buen crítico es algo muy valioso. Además, la mejor crítica no tiene por qué ser necesariamente negativa. Yo considero a lo que hago como crítica; cuando escribo, por ejemplo, el texto "In Praise of Schubert" ("Elogio a Schubert") a eso lo llamo crítica.

Eso que usted hace remite al significado original de la palabra. Es una lástima que lo hayamos dejado de lado en el uso habitual del inglés. No bien escucha el verbo "criticar", la gente dice: "Claro, ¡a ése no le gusta la crítica!". Esto lo que quiere decir, en realidad, es que a la persona que dijo eso no le gusta que la critiquen³.

Negativamente, ¡por supuesto!

Volviendo al principio. Usted ha escrito sobre música pero también es compositor. Ha compuesto más de ochenta obras, según el folleto que acompaña el disco de CRI⁴, que ya tiene algunos años. Seguramente debe haber compuesto obras nuevas. ¿Cómo se definiría usted, básicamente?

³ Se intenta aclarar aquí el doble significado de la palabra "criticar" (*criticize*), como comentario evaluatorio (*critic*) -no necesariamente negativo- y como censura (*criticism*) (N. de los T.).

⁴ CRI (*Composers Recording Inc.*), sello discográfico estadounidense (N. de los T.).

Como músico. También soy pianista y así empecé. No trato de definirme más allá de eso: hago música y hablo sobre ella. Retomando su pregunta respecto a lo que escribí sobre la composición y la crítica, como dos campos no necesariamente opuestos, un compositor tiene que ser un crítico. Si no es el crítico más despiadado de su propia música, no es un buen compositor. Cada decisión compositiva que se toma es una decisión crítica. Se tiene que elegir entre muchas alternativas y, obviamente, uno considera negativamente aquellas que no elige.

Escribir sobre música versus escribir música

Usted dedica su tiempo a escribir sobre la música de otros y a hacer su propia música. ¿Esas dos actividades se potencian mutuamente? Si está escribiendo, por ejemplo, algo sobre Schubert, ¿eso puede inspirarlo para hacer luego una obra propia? ¿O podría ser a la inversa?

Diría que se trata, más bien, del segundo caso. Mi música me resulta estimulante para bucear en otros; más estimulante que lo que pudiera resultar escribir sobre Schubert como inspiración para mi propia música. Esto no es exactamente así con los compositores contemporáneos. Por ejemplo, escribir sobre Roger Sessions me dio ideas, pero no tanto por haber tenido que escribir sobre su música, sino por el hecho de que hay que estudiarla muy profundamente para poder escribir sobre

ella; eso me sugirió ideas e inspiración para mi propia música, pero ocurriría en mucho menor medida si se tratase de un compositor clásico.

Usted tiene que meterse, literalmente, en la cabeza de otro compositor para escribir concienzudamente sobre su música. Ese otro compositor hace una elección pero podría haber hecho muchas otras; aparecen así todas las vías posibles que se podrían haber seguido. Cuando está componiendo y al mismo tiempo está inmerso en el estudio de la música de otro compositor, ¿sigue en su propia obra esos caminos que no fueron tomados, aquellos que podrían haber sido elegidos? ¿Ha escrito alguna vez la música que estaba analizando?

Sí, pero en general cuando estoy escribiendo no compongo y cuando compongo no escribo.

¿Nunca tuvo que entregar una obra y un artículo al mismo tiempo?

Me debe haber pasado alguna vez, pero no lo recuerdo.

Cómo surgen las obras, el reconocimiento público

Encontré un comentario muy interesante que usted hizo sobre el origen de su música, sobre las obras que escribió a pesar de no haber sido encargadas ya que rara vez recibió un honorario por componerlas. Las obras, muchas veces, surgen por razones externas al propio compositor.

A uno le piden una obra, le pagan, se compone, normalmente se toca una sola vez y nunca más. Extraña forma de gestar una obra. Me pregunto si no habrá algo erróneo en esta manera de concebir a la música actualmente.

Desde mi punto de vista, nunca hubo una relación saludable entre escribir música y el pedido para componerla: el encargo. Esto es así desde que a los compositores se les empezó a pagar para que compusieran, como a Haydn, Bach y Beethoven, aunque el caso de este último es bastante diferente. Desde ese momento, y durante todo el siglo XIX y XX, el compositor está cada vez más a la deriva. Debemos enfrentarlo: es la situación en la que nos encontramos desde hace mucho tiempo y no creo que se modifique. Si me pregunta si esta realidad es saludable, creo que las posiciones de Bach y de Haydn eran mucho mejores en lo que respecta a la composición.

Veámoslo desde otro ángulo: yo soy compositor y Randy [Nordschow] también lo es. No recibo encargos de ninguna orquesta, casi no he escrito obras orquestales y las pocas que escribí nunca se han tocado. Usted tiene más de ochenta obras y el único disco suyo que conozco es el editado por el sello CRI; algunas obras incluidas en ese disco son extraordinarias. Su "Serenade" ("Serenata para flauta y cuerdas") es una obra increíblemente hermosa.

Le agradezco.

Ese disco incluye cuatro obras suyas. ¿Qué ocurre con las otras setenta y seis de su producción? Nunca las he escuchado y la mayoría de la gente tampoco. Me imagino que las escribió porque tenía ganas de hacerlo, que es la razón por la que yo también lo hago y mi música rara vez se escucha. ¿No hay algo que está mal en todo esto? Todo ese trabajo sin que nadie pueda aprovechar nada...

En realidad, muchas de las obras de ese disco fueron pedidas pero no encargadas ya que no me pagaron por componerlas. A pesar de que fueron pedidas especialmente –como usted decía–, se tocaron una sola vez y después quedaron en el olvido. ¿Acaso esto no les pasaba también a Bach y a Haydn? La única diferencia es que cuando Bach escribía una cantata no esperaba que se volviera a tocar porque escribía otra para la semana siguiente. Haydn se la pasaba escribiendo cuartetos y sinfonías sin parar porque cada una de esas obras reemplazaba a las anteriores. En la actualidad, a uno le piden un cuarteto de cuerdas y el cuarteto que pidió la obra la toca una sola vez. No la volverán a tocar pero tampoco le pedirán otro cuarteto; se lo pedirán a otro compositor.

Lo que ocurre con esas obras del pasado es que se sobreentendía que serían tocadas una sola vez y eso hacía que el compositor escribiera siempre obras nuevas. Nos encontramos ahora con todo ese repertorio creado en el pasado, al

que los intérpretes le dan prioridad en vez de prestar atención a la obra de los compositores contemporáneos. Por cierto, también sus escritos sobre música –una buena porción de ellos, si no la mayor parte– se ocupan más de la música del pasado que de la música actual. ¿Está bien poner tanto énfasis en el pasado a expensas de la música del presente?

No, creo que no está bien. El problema está en decir “a expensas del presente”. También estaría mal enfatizar el presente a expensas del pasado. Es cierto: hoy tenemos mucho más conciencia del pasado que en cualquier otro período. Ante todo, tenemos la posibilidad de la reproducción, que antes no existía. La música del pasado está a nuestro alcance más que nunca. En este sentido, nos estamos acercando a la situación que se vive en otras artes, como la arquitectura, la pintura, la escultura o la literatura. En ellas, las obras del pasado siempre están a nuestro alrededor. Siempre han sido visibles o legibles y ahora a nosotros nos está pasando lo mismo. Es lamentable que se haya llegado a este punto justamente ahora, cuando la música contemporánea se ha vuelto mucho más distante del público que nunca. Por eso se mira hacia el pasado a expensas de la música contemporánea.

Usar, en este caso, la palabra “error” quizás sea demasiado categórico para describir la situación, pero ¿qué es lo que causó ese distanciamiento? ¿Esa distancia podría ser salvada? ¿Debería ser

salvada? ¿El compositor tendría que ser una figura más pública dentro de la sociedad?

Depende de lo que se entienda por figura pública.

Sí, clara. Se piensa en Liszt como una figura pública y también en Beethoven; Wagner fue una figura pública.

Leonard Bernstein fue una figura pública.

Muy cierto.

Quizás lo fue más como director que como compositor. Dudo de que hubiera llegado a ser una figura pública si no hubiera sido un director de orquesta tan exitoso.

Y también compositor de comedias musicales para Broadway.

Sí, ¿quién más puede ser una figura pública? ¿Usted diría que Stravinsky fue una figura pública?

Hasta cierto punto Stravinsky lo fue. Estaba muy presente como director de su música y daba conferencias frecuentemente. Creo que lo más parecido a un compositor contemporáneo que pueda considerarse una figura pública es Philip Glass o John Adams. Ambos tienen mucha exposición pública aunque de diferente manera.

De lo que realmente se trata aquí es de la situación global de la música en nuestra cultura. Le voy a dar un ejemplo personal que me parece que ilustra lo que está errado en todo

esto. No lo digo porque el hecho me disguste sino porque lo constato y me parece interesante. Gané en tres oportunidades el Premio Deems Taylor Award de la ASCAP⁵: dos veces por mis libros y la tercera como editor. Nunca lo vi anunciado en ningún medio de difusión que no fuese un medio musical especializado. Si alguien ganase una sola vez un premio literario, la noticia aparecería publicada inmediatamente en el *New York Times*. Si lo ganara dos veces, la noticia tendría una cobertura más destacada, y si ocurriera tres veces, merecería un artículo especial.

*Lo asombroso es que las obras que ganan el Premio Pulitzer de música no se graban ni se consiguen. Lewis Spratlan ganó el Premio Pulitzer hace dos años por su obra *Life is a Dream* (La vida es un sueño) pero todavía no ha sido tocada en público ni grabada. Creo que estamos en un punto –en lo que respecta a los medios de comunicación masiva– en el que la música de concierto está extremadamente marginada. Hay toda una generación de editores que no le presta atención. Por eso creamos *NewMusicBox*⁶, para abrir un canal en el que se pueda difundir la música contemporánea en EE.UU., porque las radios no transmiten música contemporánea de concierto. La mayoría de las emisoras de música clásica la evitan; las que no son de música*

⁵ ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers). Sociedad de derechos de autor de los EE.UU. (N. de los T.).

⁶ *NewMusicBox* es la revista en línea del *American Music Center* (Centro Estadounidense de la Música). (N. de los T.).

clásica no saben qué hacer con ella, y los diarios apenas la cubren. El New York Times es una de las pocas excepciones, pero su cobertura es muy intermitente.

Sobre teoría musical

Me gustaría volver sobre lo que dije al comienzo de esta conversación: por qué no se considera a sí mismo como un teórico. Usted hablaba de la gran especialización que adquirió el campo de la teoría. Me gustaría relacionar este asunto con la noción que se tiene acerca del origen de la teoría musical y preguntarle si cree que ésta ha ayudado a la comprensión de la música o si, por el contrario, la ha perjudicado.

Cuando decimos “teoría musical” estamos hablando de dos cosas distintas. Una de ellas está incluida en las llamadas “materias de teoría musical” que se enseñan en las instituciones. Como muy bien señalaba Roger Sessions, esas materias no son de teoría sino de práctica musical. No sé de dónde salió el nombre de teoría, aplicado a esas materias. Recuerdo que cuando estaba en el conservatorio⁷ había cursos de teoría y armonía. Pero resulta que los cursos de teoría eran simplemente para saber cómo construir escalas y los de armonía eran para saber cómo combinar acordes. La teoría

⁷ En el texto original figura *high school*, que consideramos apropiado traducir así, teniendo en cuenta las diferencias entre los sistemas educativos de los EE.UU. y de la Argentina y el asunto que se está tratando (N. de los T.).

era simplemente la base para aprender armonía, que más tarde ocuparía el lugar del contrapunto. La cuestión es que, se trate de armonía, contrapunto, orquestación o cualquier otra cosa, no es realmente teoría en el sentido de lo que se entiende por “teoría”: es práctica musical. Así entendida –como práctica–, la teoría no es perjudicial para la música, sino absolutamente necesaria. Creo que una de las cosas más lamentables hoy en día es el hecho de que muchas instituciones no parecen poner el énfasis suficiente en ese aspecto; por el contrario, enfatizan la creatividad sin ninguna base en la práctica.

Lo que ahora se llama teoría, con *te* mayúscula, es en realidad un ejercicio abstracto para tratar de construir sistemas o tipificar aquellos que ya han sido construidos. El gran ejemplo de lo que se considera un teórico es Schenker, quien tomó los mecanismos de la tonalidad y armó con eso una gran teoría totalizadora, una teoría muy limitada, pero no tanto como para que Schenker no sintiera que abarcaba todas las obras escritas dentro de la tonalidad. Del mismo modo, teóricos como Babbitt han trabajado con el sistema dodecafónico. Cuando se lee a alguien, como Perle o Babbitt, hablando sobre sus sistemas constructivos, se tiene la sensación de que esos sistemas están menos relacionados con la escritura de la música que con la justificación de ciertos enfoques. No digo que esto sea perjudicial para la producción musical actual, pero creo que

es algo muy distinto de la producción musical en sí misma. La mejor música fue escrita en el espíritu de lo expresado por Ralph Kirkpatrick, cuando le dijo a Arthur Mendel, mientras conversaban acerca de la interpretación de las reglas de ornamentación en Bach: “Creo que hay que aprender todas las reglas y después tocar lo que uno siente”. Me parece que el uso correcto de la teoría es el que permite que funcione como una guía para la práctica; es aprender las reglas y después olvidarlas al componer.

Esa observación de Kirkpatrick es muy interesante. Usted mencionó a Babbitt: no sé si conoce al pianista Martin Goldray, quien grabó un disco con obras para piano de Babbitt para el sello CRI, quizás hace una década.

No conozco ese disco.

Es maravilloso. La ejecución es exultante, eufórica. Ingram Marshall me comentó sobre una entrevista a Martin Goldray en la que éste dice que nunca estudió las teorías que sustentan la música de Babbitt.

¿De veras no lo hizo?

No, aprendió las notas y las tocó. Le dio a la música tanta profundidad que si se hubiera quedado atrapado en la teoría que la sustenta, seguramente se hubiese aterrado de lo que hizo con la obra. Las notas estaban en su lugar, no cambió nada. Es una grabación maravillosa que nos enfrenta a la pregunta: ¿los intérpretes siempre

tienen que estar imbuidos de las teorías que sostienen la música que tocan?

Eso depende enteramente de lo que uno quiera hacer. Por ejemplo, yo he tocado algunas obras de Babbitt analizándolas lo más detalladamente posible, muchas veces con su propia ayuda. Al tocarlas sentí que todo eso tenía que quedar sumergido, convertido en un sustrato de fondo, y que la música debía interpretarse como si se estuviera tocando Beethoven.

Hay un maravilloso disco con música para piano de Roger Sessions en el que Robert Helps toca la música de Sessions como si fuera Chopin. Es extraordinario. Creo que recuperé la teoría cuando releí su ensayo sobre el sentido melódico de Sessions, que ya había percibido en esa interpretación. Pero hasta que no volví a su ensayo –que tenía olvidado porque lo leí por primera vez hace casi veinte años–, nunca pude encontrar nada, en esa dirección, en ningún otro análisis sobre la música de Sessions, aunque, evidentemente, ese sentido melódico estaba en las versiones de Helps. En cierta forma, interpretar una obra es hacer un comentario sobre el análisis, es una especie de crítica de la composición. Es una forma de mostrar al mundo que lo que uno siente está en la obra.

Así es. Escribí un artículo –que quizás usted no ha leído porque apareció en un libro acerca de ejecución pianística, editado en Inglaterra–, que se llama “The Pianist as Critic” (“El

pianista como crítico”)⁸. En ese artículo trato sobre esta cuestión de que toda ejecución es un comentario crítico de la obra. Una interpretación debería ser una crítica de la obra pero no su análisis. El análisis tendría que hacerse antes; la interpretación no es el análisis.

¿Hay algo más allá del análisis?

Hace poco leí su ensayo “Beyond Analysis” (“Más allá del análisis”). Me gustaría –llevando este asunto a otro plano–, que habláramos sobre la música que no puede ser analizada.

¿Cuál?

¿Existe la música que no puede ser analizada?

(Risas). Si se llegara al punto de no poder analizarla, creo que diría que la música falla como tal. Esto sólo significa que nosotros no tenemos la posibilidad de analizarla; quizás una próxima generación pueda hacerlo. Por ejemplo, nunca me sentí satisfecho con la tercera de las Tres Piezas para piano op. 11, de Schönberg, no puedo analizarla. Eso no quiere decir que algún día otra persona no pueda hacerlo de manera perfectamente convincente, aunque todavía no haya ocurrido, que yo sepa.

⁸ Cone Edward: “The pianist as critic”, en Rink, John (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, UK: Cambridge University Press, 1995 (N. de los T.).

En el siglo XIX se acusaba al Cuarto Concierto para piano, de Beethoven, de ser una obra que, en cierto sentido, estaba más allá del análisis.

¿Se da cuenta? Ahora sabemos que no era así. (Risas).

¿Qué ocurre con la música indeterminada de los años cincuenta y las experiencias de Cage, Earle Brown, Christian Wolff y otros? ¿Y con lo más experimental de la música electroacústica de los años sesenta y setenta? ¿Esa música es analizable? ¿Hasta qué punto?

Abordemos la música indeterminada. Se la puede analizar si se imagina cómo ha sido compuesta y cuáles fueron las reglas con las que se la hizo. Analizar la manera en que la música fue escrita es bastante diferente a analizar la música por el efecto que produce en el oyente, o analizar lo que el oyente puede captar de ella. Éste último es el único tipo de análisis que me interesa. Cómo está hecho no me interesa, excepto como una especie de juego intelectual –a modo de rompecabezas– para ver cómo se ha llegado a ese resultado. Lo que realmente me interesa es cómo suena. Esto es, me parece, lo que separa a la música de Babbitt de, por ejemplo, la de Boulez, cuando éste escribía música dodecafónica estricta. La música de Boulez es muy fácil de analizar desde el punto de vista del aprendizaje de las reglas con las que fue escrita; es decir, él las especifica y se las puede seguir muy fácilmente.

te. El problema surge cuando se trata de dar sentido a la obra a partir de la impresión que provoca cuando se la escucha. En el caso de Babbitt, es igualmente fácil reconocer las reglas que utilizó para escribir su música; pero cuando se trata de analizarla en función de lo que se escucha obtenemos una mayor recompensa porque –como él siempre ha dicho– no existe ningún sustituto para la escucha atenta, más allá de cualquier cosa que uno pueda hacer con el análisis. Tengo la impresión de que los que hacen música indeterminada, por un lado, y los dodecafonistas estrictos –muy estrictos–, por el otro, se juntan en este aspecto: ninguno de ellos tiene interés alguno en el resultado sonoro final. A pesar de que Babbitt puede apuntar hacia la construcción tan estrictamente como lo puede hacer Boulez, o algún otro compositor de ese grupo, aún así sus decisiones finales están siempre subordinadas a lo que su oído le dicta. De modo que cuando su música se escucha, nuestro oído puede conectarse con el suyo.

Esto que usted dice es muy interesante porque comúnmente se considera a Babbitt dentro de ese grupo.

Lo sé, pero es algo bastante equivocado.

Opino lo mismo.

También ocurre con Perle...

Y con Carter...

Sí, pero Carter, en realidad, nunca fue un dodecafonista estricto.

Sobre las ejecuciones

En NewMusicBox emitimos por Internet al Pacifica Quartet tocando la versión integral de los cuartetos de cuerdas, de Elliot Carter. En esa ejecución hubo cosas que nunca antes habían salido a la luz; bailaba, era exultante. La percepción habitual de mucha gente es: "La música moderna asusta, es complicada". Creo que si no se logra una ejecución cuidadosa, puede llegar a sonar así. Mucha de la música más compleja, la más cromática y la más intrincada rítmicamente que se ha escrito en el siglo XX, tiene esa mala reputación porque la mayoría de las veces está tocada pésimamente y la gente no puede separar la composición de la ejecución. Esto nos retrotrae a la discusión previa sobre la manera en que se gestan las obras. Si una obra se toca sola vez, ¿cómo es posible que uno pueda establecer una relación con ella si se la escucha esa única vez?

Lo sé, y quizás esa única ejecución ni siquiera sea buena.

Hablando de esto con Babbitt convenimos en que la situación se vuelve desastrosa si la llevamos al campo de las obras orquestales.

Seguramente.

Casi nunca pudo obtener una ejecución orquestal satisfactoria.

¿De veras? ¿Ni siquiera la última, en la que Taub tocó el último concierto para piano?

Con James Levine...

Sí.

Indudablemente esa fue la excepción.

Pienso lo mismo.

Babbitt incluso ha dicho que, en general, tuvo mejores ejecuciones con la orquesta de la Juilliard⁹.

Mejores que con las orquestas profesionales. Recuerdo la primera vez que escuché la *Segunda Sonata* para piano, de Sessions, por Andor Foldes. En ese momento me pareció una obra absolutamente incomprensible. Mucho después me di cuenta de que lo incomprensible no era la obra sino la ejecución.

¿El análisis y la crítica son siempre necesarios?

Esto nos lleva a otra cuestión. ¿Existe música que necesite ser analizada para poder apreciarla? Usted dijo que no le gusta la Tercera Pieza del op. 11, de Schönberg, porque no era capaz de analizarla.

No, no diría que no me gusta porque no la pude analizar. Traté de analizarla porque

⁹ *Juilliard School of Music* (Escuela de Música Juilliard, Nueva York). (N. de los T.).

no me gustaba y fallé (risas). No diría que mi disgusto con esa obra es consecuencia de no haber podido analizarla sino, por el contrario, que el resultado de no poder analizarla se debe a que no me gustaba. Mi intento de análisis se produjo porque como no me gustaba creía que no la entendía.

¿Existe alguna música que valore y que le guste especialmente pero que no tiene el más mínimo interés en analizar?

Depende de lo que usted entienda por analizar. Obviamente, no tengo tiempo para analizar cada obra que escucho y que me gusta. Pero, digámoslo así: mucha de la música que me gusta –no toda–, cuando la escucho sé que si la analizo podré lograr un resultado provechoso. Por ejemplo, hace poco estuve mirando una obra de Debussy que me tuvo desconcertado durante largo tiempo. Ese tipo de obras, por un lado, me desconciertan, simplemente porque no sé por qué se vuelven tonales en el momento que lo hacen. Pero, por otro lado, me gustan lo suficiente como para querer aproximarme a ellas y descubrir por qué funcionan. Hay muchas obras como éstas pero no tengo tiempo para mirarlas; si lo hiciera –si les dedicara tiempo–, sería recompensado, como me pasó con esa obra de Debussy. Es muy raro que encuentre obras como la tercera pieza de Schönberg¹⁰; con ella lo intenté y fallé y estoy

¹⁰ Referencia a las *Tres Piezas para piano* op.11, mencionadas más arriba (N. de los T.).

seguro de que la culpa es mía. En realidad no estoy tan seguro de que sea mi culpa (risas) pero estaría dispuesto a aceptarla.

Cuando tengo una reacción inicial negativa frente a una obra, mi primera presunción es que en realidad no la he podido captar porque, después de todo, hay alguien que ha traído algo al mundo. El compositor hizo una serie de elecciones en las que creyó; ¿quién soy yo para decir que está equivocado? Esto me recuerda lo que usted escribió en su ensayo "Schubert's Unfinished Business" ("La cuestión de la Inconclusa de Schubert"): el acto esencial de la crítica es la apreciación, no el juzgamiento.

Ciertamente.

Sería entonces un intento por saber por qué algo es bueno y no por qué es malo; tampoco es despararramar vaguedades. Sin embargo, en nuestro tiempo la percepción de lo que es la crítica parece haberse modificado.

Sí, qué pena.

¿Lee las críticas periodísticas de los conciertos?

Sí, claro.

¿Qué opina de ese tipo de escritura?

En general, me parece que se pone mayor énfasis en la ejecución que en la composición. De cualquier manera, está siempre basada en generalizaciones o, si se basa en aspectos específicos, tiene evidentes carencias en su

justificación. Por ejemplo, se puede leer que a la ejecución le faltó energía. ¿Cómo se puede definir algo así? ¿Qué significa que carece de energía? ¿Significa que no fue lo suficientemente rápida o que no tuvo una adecuada precisión rítmica? No significa absolutamente nada decir que la ejecución carece de energía!

Este asunto es interesante. Estuve, hace poco, en un concierto y todos los que luego hablaron conmigo coincidieron en que a la ejecución le había faltado energía. ¿Se podría decir otra cosa cuando en el escenario los intérpretes apenas se movían y nadie daba la sensación de estar convencido de la música que estaba tocando? Fue una reacción muy subjetiva pero la compartí con todas las personas con las que hablé. ¿Cómo puede saber cualquiera de nosotros lo que pasa por la mente de los ejecutantes? Quizás los intérpretes creían en la música, pero por alguna razón, no me hicieron creer en ella, ni a mí ni a nadie.

Enseñanza y educación humanística

Usted enseñó muchos años en Princeton¹¹, ¿Cuál fue su meta principal como maestro?

Traté de que los estudiantes escucharan más atentamente. No importa lo que se enseñe, ya sea apreciación musical, historia, composición o contrapunto, de lo que se trata, en realidad, es de educar el oído de modo que los

¹¹ Universidad de Princeton, New Jersey, EE.UU. (N. de los T.).

alumnos puedan escuchar de manera precisa e inteligente.

En este sentido, usted tuvo en Roger Sessions a un verdadero mentor.

Sí, creo que ese fue siempre su punto de vista.

¿Cuál fue el legado principal que Sessions le dejó a usted, como músico, usando esta palabra nuevamente en un sentido general para describir todo lo que hizo en su vida?

Ante todo, en lo puramente técnico, me enseñó la importancia de tener una técnica acabada, pulida. Como él la concebía, tener técnica consiste en poder realizar todo aquello que se desea hacer. Su intención, al proponer ejercicios de armonía, contrapunto o de composición con reglas estrictas, era dar la oportunidad de probar muchas cosas y experimentar con ellas, aunque siempre con el propósito de encontrar vías para hacer lo que uno quería hacer. Esto, por supuesto, es algo que nunca voy a poder agradecerle lo suficiente, porque cuando lo conocí yo tenía ideas de todo tipo pero no sabía qué hacer con ellas.

Sessions fue una figura de gran peso en el Departamento de Música de esta Universidad [Princeton] durante mucho tiempo. ¿Su influencia todavía existe?

No puedo asegurarlo, no estoy tan al tanto de lo que ocurre en el Departamento de Músi-

ca. En realidad, ya no existe ninguna influencia directa porque no queda nadie de la generación que estudió con Sessions.

¿Mantiene algún contacto con el Departamento de Música de Princeton?

Sí, pero a distancia. Creo que no es bueno entrometerse cuando uno ya se ha jubilado. De vez en cuando doy una conferencia, voy ocasionalmente a charlas y asisto a casi todos los conciertos pero no puedo decir mucho acerca de las actividades que se hacen a diario.

Al comienzo de nuestra charla usted dijo que no quería que se lo considerara como un teórico porque la teoría se ha especializado demasiado. Recuerdo que en mi época de estudiante de posgrado –hace casi veinte años– sus escritos eran una ráfaga de aire fresco en medio de los arduos análisis de ese entonces. En una discusión sobre un Intermezzo, de Brahms, usted podía traer a colación a Sherlock Holmes¹² o podía hablar de pintura. El estudio de la música se ha enrarecido y especializado hasta tal punto que el público en general no lo entiende. Pero esto pasa en ambas direcciones; muchos de los que estudian música no entienden al público.

¹² Cone, Edward: *Three Ways of Reading a Detective Story - Or a Brahms Intermezzo*, *The Georgia Review*, 31 (3), 1977. También en Cone, Edward, *op. cit.*, 1989 (N. de los T.).

Esta es una de las razones por las que, para los músicos, es importante tener una buena educación humanística. También es una de las razones por las que no quise ir a un conservatorio. Es fundamental que los músicos sepan lo que pasa en otras disciplinas artísticas y en la vida cultural en un sentido amplio. Volviendo a Sessions, esta cuestión para él era primordial. Acabo de leer la nueva biografía que escribió Frederik Prausnitz y queda claro que, en su juventud, Sessions pasó mucho tiempo en Europa rodeado de artistas e intelectuales de todo tipo. Esto es muy importante y sería lamentable que la generación actual se alejara de esta clase de educación humanística.

El punto de vista del músico¹³

Quisiera hablar sobre la dualidad de ser compositor y, al mismo tiempo, ser alguien que aboga por otros compositores. Para mí, los escritores más interesantes que han escrito sobre música han sido siempre compositores e, irónicamente, los compositores más interesantes son aquellos que escribieron sobre la música de otros. A quienes dicen: "Schönberg mató a la música contemporánea" siempre les contesto "¿Usted se refiere a Harold?"¹⁴

¹³ El texto original utiliza la expresión 'practising musician' implicando una división entre los músicos "practicantes", que incluye a quienes componen, dirigen o ejecutan, y aquellos que escriben sobre música: musicólogos, críticos y todas las vertientes de la musicografía. Esta traducción prefiere simplemente la palabra "músico", cada vez que en el original se dice *practising musician* (N. de los T.).

¹⁴ Harold Schönberg, antiguo crítico musical del *New York Times* (N. de los T.).

(Risas)

Harold Schönberg sostenía que los músicos enfrentan un conflicto de intereses cuando escriben sobre música. Esta idea todavía está muy difundida en amplios sectores de la crítica: se cree que ser músico impide llevar a cabo una escritura medulosa. En realidad, parecería haber un conflicto de intereses cuando no se es músico.

Por ese motivo, de todos los críticos que hubo en nuestro país en el siglo XX, siempre el más interesante fue Virgil Thomson¹⁵, a pesar de que se puede disentir con él en muchas cosas. Me refiero, claro, a críticos profesionales, no a quienes escriben ocasionalmente sobre música. Entre todos los críticos profesionales, él aportaba el punto de vista del músico.

¿Hay algo negativo en ser compositor y crítico al mismo tiempo?

Creo que uno tiene que cuidarse siempre de no caer en generalizaciones y de pensar que debe aplicarlas a la propia música. Si, por ejemplo, en algún período de mi vida hubiese escrito sobre música contemporánea y hubiera tomado una postura anti-dodecafónica, eso no hubiera significado que tenía que privarme de una influencia importante en mi música. Hubo una época en la que descubrí que el dodecafonismo tenía mucho para ofrecerme y lo comencé a usar a mi manera. A pesar de

¹⁵ Compositor y crítico estadounidense (1896-1989) (N. de los T.).

que nunca me convertí, estrictamente, en un compositor dodecafónico y de hecho hace ya bastante tiempo que no he vuelto a usar esta técnica, el dodecafonismo fue muy importante para mí. Si yo hubiese escrito profusamente sobre esa técnica antes de usarla, podría muy bien haber tomado partido sobre la música dodecafónica; y una vez que se ponen las palabras por escrito y se imprimen es muy difícil dar marcha atrás. (Risas).

Me parece interesante abordar su propia música. Usted compuso mucho pero sólo una pequeña parte está editada en una grabación del sello CRI que, por otro lado, está en una situación incierta.

Sí...

Pero existe y presumiblemente se volverá a conseguir, en algún momento, editada por New World Records. En cierto sentido, su música forma parte de una historia de la música más amplia, sobre la que ha estado escribiendo durante toda su vida. ¿En esa historia, dónde ubicaría su música?

La verdad es que no podría decirlo...

¿En qué lugar le gustaría verla?

¡Eso es otra cosa! (Risas). Me gustaría verla como una contribución que intente dar sentido a la enorme cantidad de estilos existentes en el siglo XX, tratando de poner algún tipo de orden entre ellos y estableciendo vínculos entre la mejor música del pasado y la mejor

música del presente. Me gustaría creer que hice alguna contribución en ese sentido.

Ciertamente, su Serenade (Serenata para flauta y cuerdas) es una obra extraordinaria.

Le agradezco. Es una obra que fue “encargada” pero el Contemporary Music Ensemble nunca la volvió a tocar, ¿se da cuenta?

¡Otros conjuntos también deberían tocarla! Debería hacérsela conocer a todos los conjuntos que participan en el Chamber Music America [Encuentro de Música de Cámara Estadounidense].

¿Cómo terminar?

En sus escritos sobre forma musical usted habla del comienzo y del final de las obras. ¿Cómo se da cuenta cómo empezar o terminar algo? Es el problema más elusivo.

Como compositor, pienso que es fácil saber cuándo algo empieza. Creo que nunca tuve una idea sintiendo que debería estar en el medio de otra cosa. Siempre he pensado bastante consecutivamente; cuando se me ocurre una idea musical, esa idea es el comienzo de algo. Cómo terminar es más difícil saberlo; podemos descubrir lo difícil que es escuchando la música de Dvorak. ¿Se ha dado cuenta de lo difícil que le resultaba a Dvorak llegar al final de una obra? Uno cree que ya terminó y viene otra coda, pegada a la coda. Entonces uno se dice “ahora sí es el final”, pero todavía falta algo más. Parece que el pobre Dvorak no

era capaz de llegar a un final. Todos tenemos ese problema pero en algún momento hay que detenerse y decir “ya está, ya dije lo que tenía que decir; se terminó”. No sé cómo se hace pero hay que saberlo. Eso es lo que probablemente convierte en eficaz a una forma: dónde termina.

... precisamente ahí, sobre esa nota. Gracias.

Práctica, no teoría

ISBN 978-950-34-1468-2



9 789503 414682

6arte
y opinión

Colección Breviarios
Director Daniel Belinche



Secretaría de Publicaciones y Posgrado
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata