

COMENTARIO Y ANÁLISIS DE TEXTO:

“Cuando los compositores empezaron a exigir que se siguiesen al pie de la letra sus instrucciones notacionales para la interpretación de su música, estaban afirmando su nueva autoridad del modo más fuerte que conocían. Lo que de hecho estaban exigiendo era la traducción del ideal de inmodificabilidad en términos concretos. Si una obra era inmodificable, entonces salvo circunstancias atenuantes obvias también lo era su representación en forma notacional por parte del compositor. La forma notacional en la que los compositores habían dado sus obras a sus editores, o a cualquier otro, era la forma en la que sus obras habían de permanecer.

Haydn solicitó a Artaria and Company que no “dejen a nadie copiar, o en modo alguno alterar estos *Lieder* antes de la publicación, porque cuando estén listos, yo mismo los cantaré en las casas importantes. Por su presencia, y mediante la ejecución apropiada, el maestro debe mantener sus derechos [...]”.

Beethoven también escribió a sus editores solicitando aún más severamente que no alterasen sus obras. “¿Por qué no imprimen la fecha, el año, el mes y el día tal como lo escribí en mi partitura?”, preguntaba: “Me darán una garantía por escrito de que en el futuro conservarán los encabezamientos tal como los escribí”. En 1805 un crítico de *Sun* se sintió obligado a recoger su protesta “contra tales alteraciones en las obras [de Händel y Mozart] que han logrado la aprobación del tiempo y de los mejores jueces musicales”.

La notación hubo de experimentar cambios importantes en función y forma antes de que los compositores pudiesen exigir que sus partituras no fuesen manipuladas. Cada vez más, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, se permitió a los compositores producir partituras acabadas para reflejar la mejor versión de su música, concebida independientemente de cualquier interpretación particular. [...]

Beethoven exigía lecturas diligentes de sus partituras. Influyente en el reemplazo de tiempos vagos tales como “andante” y “adagio”, por un marcado preciso del metrónomo, estaba impaciente porque este reemplazo se hiciese popular. [...]

La idea de mantener el tempo era un rasgo tanto de la práctica interpretativa antigua como de la moderna. No ocurrió ningún cambio significativo al respecto, excepto que, a las orquestas, a medida que se iban “profesionalizando” a fines del siglo XVIII, se les exigía que interpretasen con mayor habilidad, cuidado y precisión de lo que nunca se les había exigido.

El cambio significativo de alrededor de 1800 consistió en el grado en el que las marcas del metrónomo expresaban un nuevo interés por dar lugar a partituras que contuviesen tan pocas marcas ambiguas como fuera posible. Tradicionalmente, las marcas ambiguas habían confundido a los intérpretes, y los habían animado a improvisar y a no tocar todavía de una manera devotamente ajustada a las instrucciones de un compositor [...]. A medida que los compositores empezaron a proporcionar partituras completas de sus obras de modo rutinario, también comenzaron a especificar la clase precisa de instrumento [...].

Así, a principios del siglo XIX, compositores como Czerny o Berlioz elaboraron manuales de instrumentación meticulosamente preparados, escritos desde una posición en la que podían considerar las complejidades de la instrumentación abstrayéndose de las exigencias y dificultades prácticas de la interpretación real. La misma clase de distancia se reveló también en los tratados de instrumentación. Según Elliot Galkin, Luigi Cherubini fue el primer compositor “que indicó los niveles dinámicos exactos y distintos para cada instrumento o grupo de instrumentos de un conjunto; en otras palabras, que consideró el equilibrio de sonido en la orquesta precisamente en términos de sus componentes instrumentales individuales” (Goehr, 1992/2023, pp. 295-299).

Goehr, L. (2023). *El museo imaginario de las obras musicales* (S. J. Castro Rodríguez, Trad.). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1992).