

**teorema**

Vol. XXXVIII/1, 2019, pp. 41-56

ISSN 0210-1602

[BIBLID 0210-1602 (2019) 38:1; pp. 41-56]

## La autenticidad en la música

Nicolás Camacho Corchado

### ABSTRACT

The main purpose of this paper is to establish an appropriate notion of ‘authenticity’ for all performances and reproductions of musical works’. Authenticity is a characteristic of performances/reproductions related to the conditions of individuation musical work’s. Repeatability explains how to obtain well-formed sound events according to a normative model, and *normative authenticity* explains how a subset of such events will be authentic by having new sound properties, recognized as valuable by a audience. Consequently, the normative model changes without the work losing its identity.

KEYWORDS: *Musical Work, Repeatability, Identity, Variability.*

### RESUMEN

El cometido principal de este trabajo es establecer una noción de ‘autenticidad’ apropiada para todas las ejecuciones y reproducciones de las obras musicales. La autenticidad es una característica de las ejecuciones/reproducciones relacionada con las condiciones de individuación de una obra. La repetibilidad explica cómo obtener eventos sonoros bien formados a partir de un modelo normativo, y la *autenticidad normativa* explica cómo un subconjunto de tales eventos será auténtico por tener nuevas propiedades sonoras, reconocidas como valiosas por un público. En consecuencia, el modelo normativo cambia sin que la obra pierda su identidad.

PALABRAS CLAVE: *obra musical, repetibilidad, identidad, variabilidad.*

### I. LA REPETIBILIDAD DE LAS OBRAS MUSICALES

En primer lugar, es conveniente aclarar qué presupuestos asumimos en este artículo sobre la naturaleza y relación que mantienen las obras musicales y las reproducciones y ejecuciones. Por una parte, las ejecuciones/reproducciones musicales son eventos sonoros espaciotemporalmente localizados, cuya estructura revela una serie de propiedades estéticas genuinas mediante las cuales podemos conocerlas. Por otra, las obras musicales son categorías conceptuales abstractas que sirven a nues-

tros propósitos de relacionar una serie de ejecuciones/reproducciones concretas, de manera que cierto grupo de estas se adecuen a la misma obra musical. Un conjunto de ejecuciones/reproducciones se adecua a la misma obra cuando estas comparten la mayor parte de sus propiedades estructurales. Aunque esta explicación mínima responde a la cuestión categorial<sup>1</sup>, no es este el asunto central del artículo. Principalmente, la cuestión que se aborda tiene relación con la *individuación de las obras musicales*. Esta tiene que ver con los criterios que definen la identidad de una obra, en otras palabras, las condiciones que tienen que cumplirse para que dos eventos sonoros pertenezcan a la misma obra. Un recurso muy extendido a la hora de explicar la relación entre obra y sus ejecuciones/reproducciones es el modelo de instanciación. Este modelo establece una distinción entre universales y particulares, de modo que se agrupan bajo un mismo universal (la obra) diversos particulares espaciotemporalmente localizados que comparten ciertas propiedades (las ejecuciones/reproducciones). Hablar de instanciación conlleva contraer ciertos compromisos ontológicos acerca de la relación entre universales y particulares que consideramos que no son convenientes adoptar si no hay necesidad de ello.

La repetibilidad de las obras es uno de los rasgos fundamentales de estas y hay una variedad de sentidos en los que podemos entenderla. Decimos que las obras musicales son repetibles en un sentido distinto que cuando decimos que una obra pictórica es repetible. La oposición entre obras de arte *autográficas* y *alográficas* da cuenta de ello [Goodman (1968), pp. 113-122]. Las obras pictóricas son repetibles debido a que pueden realizarse copias de la obra original. No obstante, las copias o falsificaciones fruto de la reproducción se consideran obras distintas de la original y por tanto no interfieren con la identidad de esta. En este caso, el término ‘repetibilidad’ se entiende como:

REPETIBILIDAD (1): es un rasgo de las obras artísticas que consiste en la posibilidad de ser reproducibles mediante copias que no interfieren con la identidad de la obra.

Este tipo de obras, como las pictóricas, son autográficas. La falsificación para Nelson Goodman tiene que ver con la intención de hacer que un objeto tenga falsamente la historia de producción de un objeto artístico original. No obstante, hay otro tipo de obras basadas en un criterio para determinar si un determinado objeto reúne las propiedades estructurales propias de la obra, sin necesidad de aludir al autor o modo de producción de este. Las obras musicales pertenecen a este último tipo y para

Goodman la partitura representa el criterio para saber si dos ejecuciones reúnen las propiedades relevantes. Las obras musicales no pueden tener falsificaciones porque no hay una historia de producción con la que deban cumplir. Si una ejecución comparte las propiedades estéticas estructurales con otra ejecución, ambas serán ejecuciones de la misma obra. Obras de este tipo, como las musicales, se denominan ‘alográficas’. Por tanto, otro sentido de ‘repetibilidad’ es:

REPETIBILIDAD (2): es un rasgo de las obras musicales que consiste en la posibilidad que tienen estas de ser ejecutadas y/o reproducidas en múltiples lugares y momentos.

Una consideración cercana es la oposición entre obra de arte múltiple y singular que propone David Davies [Davies (2010), p. 411]. Desde esta perspectiva, la obra musical al admitir diversas instancias estrictas<sup>2</sup> se considera un tipo de arte múltiple, diferenciándose de artes singulares como la pintura en que esta última tendría únicamente una instancia estricta. La multiplicidad de instancias bien formadas o auténticas de una obra musical que no sean idénticas entre ellas introduce el problema de la variabilidad. Determinar los requisitos para saber qué ejecuciones/reproducciones se han formado de manera apropiada es un punto central en la repetibilidad, es la cuestión por la individuación. La variabilidad de las ejecuciones/reproducciones de una misma obra es compatible con una concepción donde la identidad de la obra se mantiene. No hay dos ejecuciones/reproducciones idénticas, luego la variabilidad de estas es un rasgo característico de las obras:

VARIABILIDAD: es un rasgo de las ejecuciones/reproducciones musicales mediante el cual estas difieren en sus propiedades estéticas (combinación de sonidos y silencio, ritmo, tono, timbre, tempo, etc.) o no estéticas (localización espaciotemporal), sin por ello dejar de ser ejecuciones bien formadas de la misma obra.

Que la identidad de una obra se mantenga a pesar de que varíen las propiedades sonoras de sus ejecuciones/reproducciones, quiere decir que seguimos identificando la obra como la misma. La cuestión crucial consiste en el tipo de variaciones de las ejecuciones/reproducciones que estamos dispuestos a aceptar. El tipo de autenticidad que defendemos es la *autenticidad normativa*, la cual implica cambios mínimamente significativos en las propiedades sonoras de las ejecuciones/reproducciones de una

obra, sin que esto dé lugar a que consideremos que son dos obras distintas. Estos cambios no tienen un límite preciso que permita saber cuándo son aceptables para afirmar que la obra mantiene su identidad. La autenticidad normativa supone una variabilidad significativa, distinta de la variabilidad natural de las ejecuciones/reproducciones.

La tradición de las obras compuestas para ejecución otorga a las ejecuciones un papel principal, de modo que solo estas tienen la posibilidad de ser instancias formadas adecuadamente [Kania (2009), p. 24]. Por su parte, las obras musicales compuestas para la reproducción han sido consideradas como un tipo de obras que pertenecen a la tradición moderna, basada en la grabación. Dentro del paradigma clásico, la repetibilidad (2) se establece como relación apropiada para las obras y sus ejecuciones, es decir, serían obras alográficas. Sin embargo, una grabación de una obra compuesta para ejecución se considera una copia de la obra que no interfiere con la identidad de esta. De modo que, desde este punto de vista, la repetibilidad (1) sería la adecuada para explicar la relación entre obra y reproducciones. Cada tradición musical establecería si son las ejecuciones o las reproducciones aquellos eventos formados adecuadamente. Autores como Andrew Kania, piensan que las instancias bien formadas en el rock solo pueden darse mediante reproducciones de grabaciones de estudio, nunca mediante ejecuciones en vivo [Kania (2006), pp. 401-414]. Sucedería lo contrario en la música clásica; aquí la instancia adecuada serían las ejecuciones en vivo y no las reproducciones.

Esta perspectiva entra en conflicto con ciertas intuiciones que se dan en la comunidad musical. Ante una ejecución en vivo de rock o de rap, que se distinga de sus reproducciones en ciertas propiedades no estructurales, cualquier persona informada sobre la naturaleza de estos géneros afirmaría que tal ejecución es una ejecución de la obra  $A$  del mismo modo que lo es una reproducción de  $A$ . Igualmente, una reproducción bien formada de *El Lago De Los Cisnes* de Chaikovski es un modo apropiado de conocer la obra, al igual que lo es una ejecución en vivo. Ciertamente la apreciación de una ejecución en vivo bien formada es más rica y revela de un modo más apropiado sus propiedades sonoras, pero esto no hace que la reproducción sea un modo inapropiado. Por tanto, nuestro enfoque rechaza aquella explicación en la que cada género musical pertenece a una tradición que señala a las ejecuciones o a las reproducciones como el único medio apropiado para conocer las propiedades sonoras de los eventos musicales bien formados. En su lugar, una obra musical  $A$  puede ser conocida mediante ejecuciones o mediante reproducciones siempre que estas estén formadas adecuadamente. Las

obras musicales son repetibles (2), lo que supone que una obra tiene múltiples ejecuciones y/o reproducciones, ahora bien, esta explicación resulta insuficiente. La repetibilidad (2) no especifica el modo de obtener ejecuciones/reproducciones formadas adecuadamente por lo que desde la repetibilidad (2) podríamos desarrollar interpretaciones radicalmente distintas. En nuestro caso, consideramos que las ejecuciones/reproducciones deben cumplir con las prescripciones de un *modelo normativo*, y si esto se cumple, se considerarán eventos sonoros formados adecuadamente sin que ninguno de ellos se identifique con la obra musical. El modelo normativo contiene información que especifica, mediante un tipo de notación concreta, las acciones que deben realizarse para lograr el resultado deseado. Además, permite que conozcamos la estructura sonora que tiene que aparecer en la reproducción o ejecución para que esta cuente como evento sonoro bien formado. Existen dos razones principales para mantener que algo es un modelo normativo. Puede argumentarse que (I) algo es un modelo normativo porque recoge una serie de instrucciones que alguien debe seguir para obtener un resultado apropiado: *modelo normativo realizativo*. La otra manera de entenderlo consiste en que (II) algo es un modelo normativo porque establece una referencia que sirve para contrastar los distintos resultados obtenidos, y comprobar así si estos se adecuan o no a dicha referencia: *modelo normativo correctivo*. En (II) el modelo normativo nos permite saber hasta qué punto nos hemos acercado o desviado de la referencia. La partitura ha sido el modelo normativo tradicional por excelencia, pero nosotros entendemos que este es solo uno de ellos<sup>3</sup>. La partitura es un modelo normativo ya que a través de esta alguien que sepa leer la notación musical específica y ejecutar cierto instrumento, aunque no conozca la obra, puede dar a conocerla mediante ejecuciones. En este sentido la partitura es un modelo normativo de realización. Igualmente, las grabaciones de audio también son medios usados para conocer las obras mediante reproductores. Sin embargo, la grabación prescinde del intérprete, por lo que cuando reproducimos la grabación esta revela automáticamente el contenido de la obra. Esto conduce a que no haya necesidad de apelar al modelo normativo realizativo, debido a que no hay nada que interpretar. La grabación no es un modelo normativo de realización, en su lugar, es un modelo normativo correctivo. En definitiva, la noción de ‘repetibilidad’ para todas las obras musicales que mantenemos en este artículo se caracteriza del siguiente modo:

REPETIBILIDAD (3): es un rasgo de las obras musicales que muestra una relación de adecuación que se da entre el modelo o modelos

normativos de una obra musical y las distintas ejecuciones y/o reproducciones de esta.

El tipo de relación de *adecuación* apunta a que una ejecución/reproducción tiene que adaptarse a ciertas condiciones para pertenecer a cierta obra. En el caso de la música, las condiciones no son más que los requisitos sonoros demandados para que una ejecución/reproducción pertenezca a una obra específica. Así, tiene sentido preguntarse si una ejecución/reproducción, una partitura, una grabación o el conocimiento musical que tenemos se adecuan a una obra determinada. La idiosincrasia de la música hace que dado que no hay dos ejecuciones/reproducciones idénticas, no pueda haber unos requisitos tan estrictos que solo permitan un tipo de ejecución/reproducción bien formada. Es decir, que se exija un evento espacio-temporal que posea exactamente las mismas propiedades que demanda el modelo normativo. Ni tan siquiera las reproducciones de una misma grabación cumplirían con tal grado de exigencia. Por tanto, la adecuación permite que eventos sonoros variables, distintos entre ellos en aspectos no estructurales, pertenezcan a la misma obra.

## II. LA AUTENTICIDAD DE LAS EJECUCIONES Y REPRODUCCIONES

La autenticidad ha sido estudiada predominantemente teniendo presente solo las obras musicales compuestas para ejecución. Se encuentran muchos elementos que podemos señalar como candidatos a jugar un papel importante en la determinación de la autenticidad de las ejecuciones. Tendremos que enumerar y evaluar la validez de cada una de las definiciones que se han aportado sobre el asunto en cuestión. Desarrollaremos la tesis sobre la autenticidad normativa de las ejecuciones y reproducciones a partir de la repetibilidad (3). Defenderemos que la autenticidad normativa es un rasgo de las ejecuciones y reproducciones que alteran el modelo normativo mediante la introducción de nuevas propiedades, manteniéndose la identidad de la obra. La potestad del autor sobre su obra se limitaría a las restricciones que este explicita en el modelo normativo inicial, sin poder evitar el futuro cambio de propiedades sonoras de la misma. La definición más neutral de autenticidad que se puede dar es la siguiente [Dodd (2012), p. 488]:

AUTENTICIDAD: es un rasgo de las ejecuciones que son fieles a una obra musical de una manera u otra.

Hay autores, como James Young, que establecen una división entre dos tipos de autenticidad: la autenticidad histórica y la autenticidad personal. En cuanto a la autenticidad personal, se encuentran distintas definiciones que pueden aunarse. Por ejemplo, Young la entiende como un modo de fidelidad al intérprete original, un intento de interpretarlo [Young (2001), pp. 383-394]. Por su parte, Peter Kivy se refiere al estilo del nuevo intérprete que imprime su personalidad en la ejecución, lo que se correspondería con la originalidad del intérprete [Kivy (2007), pp. 91-110]. Ambas definiciones son muy cercanas en el siguiente sentido: El hecho de hacer una interpretación personal de aquello que supuestamente se corresponde con la intención del compositor es un modo de ser creativo. Puesto que en ese caso no se siguen unas pautas establecidas por un modelo normativo estrictamente, se pretende dar una visión particular muy cercana a dicho modelo mediante una ejecución.

**AUTENTICIDAD PERSONAL:** es un rasgo de las ejecuciones que son fieles al autor original de manera creativa, mediante una interpretación propia de un nuevo intérprete.

Julian Dodd defiende la autenticidad interpretativa, una definición cercana a la autenticidad personal: “Una ejecución de *W* es interpretativamente auténtica en la medida en que ofrece una interpretación de *W* que muestra una comprensión penetrante o profunda de *W*”<sup>4</sup> [Dodd (2012), pp. 488-489].

**AUTENTICIDAD INTERPRETATIVA:** es un rasgo de las ejecuciones que manifiestan una comprensión profunda y aguda de una obra musical.

Dodd reconoce que el cumplimiento del modelo normativo es el primer paso, pero ni mucho menos eso es suficiente para que una ejecución se considere auténtica respecto de una obra. Por tanto, acepta que el modelo normativo estipule el modo adecuado de generar instancias correctas, pero reconoce que las instancias auténticas formarán un subconjunto dentro de estas instancias bien formadas que sean capaces de mostrar nuevas propiedades de la obra. En caso de conflicto entre la autenticidad relativa al cumplimiento de la partitura y la autenticidad interpretativa, apuesta por sacrificar la obligación de seguir la partitura para lograr una mejor ejecución. Añade que, aquello que el buen intérprete es capaz de evidenciar del contenido de la obra solo puede ser apreciado por alguien

competente dentro del ámbito musical. Esta capacidad creativa del nuevo intérprete, capaz de revelar nuevas propiedades de la obra, es integrada y adaptada en la definición de la ‘autenticidad normativa’.

Autores como Stephen Davies o Peter Kivy, apuestan por alguno de los sentidos de la autenticidad histórica. Por su parte, James Young entiende la autenticidad histórica como aquella que exige fidelidad a un periodo histórico-musical determinado. Tanto este último autor como Kivy, reconocen que ambos tipos de autenticidad son incompatibles si la autenticidad histórica se entiende como una exigencia de completa fidelidad al pasado. Esto se debe a que la autenticidad personal pretende ser original y la autenticidad histórica busca reproducir la obra lo más fielmente posible conforme a factores históricos. Es posible que la partitura demande que el intérprete improvise, en tal caso la autenticidad histórica requerirá de la originalidad interpretativa. Por ejemplo, la música barroca dejaba a cargo del intérprete la elección de la dinámica, decoración, instrumentación... de la obra en cuestión. También hay obras que especifican la instrumentación a utilizar y otras no lo hacen. De modo que, la ejecución puede ser personal e históricamente auténtica. La cantidad de requisitos que la obra exige puede ser mayor o menor, en esto se basa la distinción entre obras *thin* y *thick*. Por una parte, las obras *thin* o delgadas se componen de elementos básicos como la línea melódica, progresión de acordes y letras que conforman un modelo normativo no muy exigente. Por otra, las obras *thick* o gruesas son mucho más ricas en matices y el modelo normativo será mucho más exigente y exhaustivo. Esta exigencia de requisitos que las ejecuciones/reproducciones deben cumplir para pertenecer a la obra, depende de cada tradición musical y de cada género. Por ejemplo, en el jazz (en su forma estándar) los autores toman una melodía y cada vez que la interpretan modifican sus acordes. Esto hace que la improvisación predomine en sus ejecuciones y que el seguimiento de un modelo normativo no sea estricto [Kania (2011), p. 392].

Cualquier obra *thin* que posibilite que el intérprete sea creativo, aumenta el riesgo de desviación de las prescripciones del modelo normativo. Cada tradición tiene sus características propias y estas pueden tener modelos normativos muy delgados, como sucede en el jazz, o tener modelos normativos gruesos como muchas obras del romanticismo clásico. La tesis que se propone en este trabajo apuesta por un modelo normativo que regule las ejecuciones/reproducciones formadas adecuadamente y las distinga de aquellas defectuosas. En segundo lugar, un subconjunto de estos eventos bien formados serán ejecuciones/reproducciones normativamente auténticas si repercuten sobre su modelo normativo, pro-

duciendo un cambio en este que se verá reflejado en las nuevas ejecuciones/reproducciones bien formadas. Este subconjunto se atiene al modelo normativo de la obra hasta cierto punto. Las ejecuciones/reproducciones normativamente auténticas introducen nuevas propiedades sonoras no presentes en la obra. Tales propiedades, son reconocidas por el público como acertadas y en consecuencia la obra adapta su modelo normativo a tales variaciones. En este sentido, la identidad de la obra se mantiene al considerar que, a pesar de los cambios, sigue siendo la misma obra X. Una vez que el cambio se produce y se normaliza dejan de ser consideradas ejecuciones/reproducciones normativamente auténticas. Alessandro Bertinotto, ofrece una explicación acerca de la ontología musical basada en un modelo dinámico que es muy afín a la tesis que proponemos. Según Bertinotto, la obra musical es una construcción cultural no determinada. Más allá de la creación del autor original, la obra sería una entidad que se transforma mediante la contribución de sus interpretaciones [Bertinotto (2016), posición en Kindle 4767-4773, 4949-4951]. Igualmente, reconoce que el público es partícipe de la configuración del modelo normativo, sin embargo, mantiene que la identidad de la obra se redefine y por tanto cambia en este proceso de continua transformación. Coincidimos en que las nuevas interpretaciones modifican el modelo normativo de la obra, pero tras estas modificaciones seguimos pensando que la obra es la misma. En este sentido afirmamos que la identidad de la obra se mantiene, a pesar de que cambien tanto su modelo normativo como sus propiedades sonoras.

Desde otra perspectiva, encontramos distintos factores que expresan las maneras en las que una ejecución puede ser auténtica. Así pues, la autenticidad histórica presenta estos sentidos:

AUTENTICIDAD HISTÓRICA (1): es un rasgo de las ejecuciones que reproducen la experiencia que tuvieron las audiencias del pasado.

AUTENTICIDAD HISTÓRICA (2): es un rasgo de las ejecuciones que son fieles a los sonidos producidos en el pasado mediante la ejecución de la obra musical.

AUTENTICIDAD HISTÓRICA (3): es un rasgo de las ejecuciones que son fieles a las intenciones del compositor.

AUTENTICIDAD HISTÓRICA (4): es un rasgo de las ejecuciones que son fieles a la partitura de la obra y a las prácticas interpretativas de un momento histórico-musical particular.

Uno de los problemas de (1) se evidencia en el caso de aquellas obras, como las de Beethoven, que fueron algo innovador y rompedor para la audiencia de la época. Tales fenómenos no son algo que podamos experimentar ahora mediante las mismas ejecuciones de la obra [Davies (2012), p. 85]. Así pues, la obra tendría que experimentar cambios sustanciales, incluso de sus propiedades estructurales, si pretende ser innovadora y rompedora. Además, tendríamos que argumentar por qué la experiencia de la audiencia del pasado juega un papel más relevante que la experiencia de las audiencias actuales. También, está la dificultad de averiguar qué supuso exactamente la obra para la audiencia, teniendo en cuenta que las distintas audiencias responden de distinta manera.

La autenticidad histórica (2) da cabida a las propuestas de los *sonicistas puros* y a la de los *sonicistas tímbricos*. Los sonicistas puros piensan que la autenticidad precisa de la producción de una serie de tonos concretos en un orden establecido. Por su parte, los sonicistas tímbricos consideran que las propiedades que la obra exige a sus ejecuciones son igualmente de carácter sonoro, pero el tono debe cumplir con el timbre específico del instrumento especificado por el compositor. Si cada tradición musical considera que solo las ejecuciones o solo las reproducciones pueden ser instancias bien formadas o auténticas, entonces cumplir con los requisitos de tono o de timbre no basta. Si la tradición de las obras compuestas para grabación solo considera las reproducciones como aquellos eventos sonoros susceptibles de estar bien formados y/o ser auténticos, entonces, aunque una ejecución cumpla con el tono y timbre requerido no podrá ser un evento bien formado ni auténtico. Lo mismo sucedería con las obras compuestas para ejecutarse. Por otra parte, (2) no tiene en cuenta ni la evolución de las prácticas interpretativas ni la evolución de los instrumentos. Al contrario de lo que sucede con (1), la autenticidad histórica (2) protege a ultranza las propiedades sonoras de la obra, tanto es así, que tales propiedades se fijan en un momento fundacional. Esta característica la comparte con (4), pero no con (3), debido a que el autor puede desear que su obra cambie las propiedades sonoras de acuerdo con la práctica musical de la época en la que se ejecute. La característica que sí comparten (2), (3) y (4) consiste en otorgar al autor el poder absoluto sobre su obra. Será el autor quien decida qué estructura sonora manifestará las propiedades de su obra en (2). En (3) será este quien decida cualquier aspecto de la obra incluso a pesar de que desee que sus propiedades estructurales cambien, pues es suya la decisión. Respecto a (4), será el autor quien diseñe la partitura y recoja en ella todas las instrucciones que considere oportunas.

Peter Kivy defiende que los intérpretes están bajo una obligación moral respecto a las intenciones del compositor [Kivy (1993), pp. 95-116]. Por tanto, ese deber moral obliga a los intérpretes a seguir tales intenciones recogidas en un modelo normativo, aunque la ejecución/reproducción resultante de seguir tal modelo posea peores propiedades estéticas. Stephen Davies considera que no seguir las directrices del compositor original supone la pérdida de muchas características contextuales de las que depende la identidad de la obra [Davies (2001), p. 250]. Estas ideas asumen que la autoridad que el compositor tiene sobre su obra pesa más que las posibles interpretaciones de los posteriores intérpretes. Consideramos que la autenticidad histórica (3) no caracteriza adecuadamente la autenticidad, porque sería discutible pensar que la intención del autor es más importante que la posibilidad de crear variaciones de la obra. De hecho, la tradición musical está de acuerdo con la desviación, aunque las prescripciones del autor sean claras, así sucede incluso en obras consagradas como las de Beethoven. Este tipo de obras pertenecen a un periodo histórico en el que la determinación de las instrucciones de la obra era especialmente *thick*. En la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, los intérpretes actuales se alejan de las prescripciones de la partitura en cuanto a la instrumentación. En tiempos de Beethoven las trompas sin válvulas no podían tocar las notas requeridas para interpretar ciertas partes y por tanto recurría a los fagots. Pero los fagots no tienen el timbre necesario para ejecutar la fanfarria, así pues, la actual sustitución de los fagots por las trompas con válvulas está justificada, aunque incumpla ciertos requisitos de la partitura original [Dodd (2012), pp. 485-508]. Estos cambios en la partitura afectan a las definiciones (2), (3) y (4).

Los sentidos de autenticidad histórica (2) y (3) pueden integrarse en (4). Esto es así porque en (4) tanto la fidelidad a una partitura como las prácticas interpretativas específicas son compatibles con (2), la fidelidad a los sonidos pasados, y con (3), las intenciones del autor. Esta es la razón por la que el sentido de ‘autenticidad histórica’ que tiene mayor poder explicativo es (4). En (4), el que una ejecución sea auténtica depende de cierta práctica o técnica que debe adecuarse a las exigencias dictaminadas por la partitura (instrumentos, fuerza con la que se ejecuta, estilo del periodo). Aunque las restricciones de las partituras sean numerosas y se cumplan, es inevitable aceptar la variabilidad, al menos mínimamente, entre dos ejecuciones bien formadas de la misma obra. Esto se debe a que las ejecuciones se producen necesariamente en condiciones físicas y espaciotemporalmente diferentes. La falta de fidelidad absoluta a la partitura, el hecho de que la práctica del intérprete se aleje de los parámetros

históricos, se denomina ‘ejecución históricamente informada’. Esta se diferencia de la ‘ejecución históricamente auténtica’, porque la primera permite realizar ciertos cambios en la obra puntualmente, haciendo que las propiedades sonoras de la obra dependan de esta variabilidad controlada [Young (2001), p. 392]. Esta distinción logra diferenciar dos posturas cercanas pero diferentes, como las que mantienen Nelson Goodman y Stephen Davies. Goodman acepta que mediante una partitura nunca se consiga prescribir y normativizar cada uno de los aspectos de la obra, y en ese sentido admite la variabilidad. Ahora bien, lo importante para él es: “La completa conformidad con la partitura es el único requisito para una instancia genuina de la obra”<sup>5</sup> [Goodman (1968), p. 186]. Por su parte, Davies mantiene que deben seguirse un buen número de instrucciones para que la obra sea reconocible, pero admite que hay más valores en la ejecución que el seguimiento de la partitura. Este autor acepta que, en algunos casos, la desviación de la partitura juegue a favor de una ejecución que revele una comprensión profunda de la obra, sin que la ejecución deje de ser una instancia genuina de la misma [Davies (2013), p. 71]<sup>6</sup>.

Desde nuestra perspectiva, defendemos que el acto fundacional que representa la creación de una partitura o grabación no es algo irrevocable. Se trata más bien de un acto que crea un precedente, un modelo normativo susceptible de ser alterado. Cuando un modelo normativo se altera, aunque sea mínimamente, cambian las propiedades sonoras que las ejecuciones/reproducciones deben tener. Las ejecuciones/reproducciones que, ateniéndose al modelo normativo y cumpliendo con la mayoría de los requisitos, muestran propiedades sonoras que el modelo no recoge y que el público reconoce como valiosas, son las que llamamos ejecuciones/reproducciones normativamente auténticas. Así pues, la noción unitaria de ‘autenticidad’ que se aplica a todas las obras musicales, independientemente del género y tradición musical a la que pertenezcan, e independientemente de si la obra es compuesta para ejecución o grabación, se define como:

AUTENTICIDAD NORMATIVA: es un rasgo de aquellas ejecuciones y reproducciones bien formadas de una obra que, aun cumpliendo con la mayor parte de las prescripciones de su modelo normativo, presentan nuevas propiedades sonoras valoradas positivamente por el público y que son incluidas en dicho modelo.

Esta idea se confronta con la que asumen (2) y (4), debido al empeño por preservar las propiedades sonoras de la obra de los posibles cambios. La

práctica musical occidental evidencia que los nuevos intérpretes son muy dados a realizar nuevas versiones de obras ya existentes. Estos añaden, quitan, mezclan y en definitiva cambian las propiedades de las obras. Algunos cambios alteran la estructura sonora de las obras de origen (A), de modo que inauguran una nueva obra (B) influenciada por la anterior. Esto es lo que sucede con los remixes, por ejemplo, a partir de la obra *I'm Free* de los Rolling Stones, autores como Fatboy Slim, Moby, The Postal Service y Hot Chip crean cada uno un remix de la obra<sup>7</sup>. Otros cambios son más sutiles y buscan mejorar o añadir matices a la obra ya existente (A), en lugar de crear una distinta (B). Este es el caso de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y la introducción de las trompas con válvulas, es decir, su identidad se mantiene a pesar de los cambios. En tal circunstancia, ni el autor tiene autoridad para evitar el cambio ni la partitura se toma como un valor fundacional inalterable. Además, el compositor no puede prever todas las variaciones que permite el modelo normativo inicial de cualquiera de sus obras. La explicación aquí presentada acepta un tipo de variabilidad significativa y apreciable, pero mínima, de las propiedades sonoras de las ejecuciones/reproducciones sin que dejen de ser de la misma obra. Esto se aplica a toda obra, con independencia de la diferenciación de tradiciones entre música compuesta para ejecutarse y música compuesta para reproducirse.

Los distintos modelos normativos limitan la variabilidad posible de las ejecuciones/reproducciones que pretenden adecuarse a estos. El autor debe considerar cuáles son los límites de partida del modelo normativo de la obra si quiere contribuir a la misma. Si las nuevas ejecuciones/reproducciones, formadas adecuadamente, logran revelar nuevas propiedades que la comunidad musical estima como apropiadas para la obra, a pesar de que para ello se deban modificar las futuras ejecuciones/reproducciones, estas serán normativamente auténticas. El reconocimiento de esta autenticidad no solo depende de una comunidad musical entendida, por el contrario, una ejecución/reproducción puede ser reconocida como normativamente auténtica por tener una difusión mucho mayor que el resto de las ejecuciones/reproducciones de la misma obra. No siempre hay un comité de expertos que evalúa la capacidad reveladora de cada ejecución/reproducción. Los motivos por los que estas pueden considerarse normativamente auténticas pueden ser ajenos a tal capacidad reveladora. Según el criterio de algunos, las reproducciones/ejecuciones de *Knockin' on Heaven's Door* interpretadas por Guns N' Roses<sup>8</sup> alteraron su modelo normativo, según el criterio de otros se trata de dos obras distintas. Hay casos en los que es difícil que haya unanimidad a la hora de aceptar una ejecución/repro-

ducción como normativamente auténtica, y no es nuestra intención establecer un criterio universal, sino que pensamos que es cuestión de evaluar cada caso particular.

La tesis aquí defendida sobre la identidad de la obra musical, parte de la repetibilidad (3), en la que el compositor crea un modelo normativo que es usado como medio regulador para lograr unas determinadas ejecuciones/reproducciones formadas adecuadamente. De tal manera, se crean unos límites iniciales que pueden modificarse a la luz de las nuevas ejecuciones/reproducciones bien formadas que se consideren normativamente auténticas. No siempre se consiguen eventos bien formados, sino que también se producen ejecuciones/reproducciones defectuosas debido a errores interpretativos, fallos en los medios de reproducción, condiciones no apropiadas para la escucha, etc. Dentro del conjunto de los eventos bien formados hay un subconjunto de estos que no repercuten sobre el modelo normativo de la obra y otros que sí lo hacen. Podemos pensar, aunque sea discutible, que las reproducciones y ejecuciones de *All Along the Watchtower* interpretada por Jimi Hendrix alteraron el modelo normativo de la obra de origen compuesta por Bob Dylan<sup>9</sup>. Dylan reconoce que la versión de Hendrix es brillante y que él mismo decidió tocar en sus conciertos la versión de Hendrix en lugar de la suya [Dolen (1995), pp. 1-2].

No todos están de acuerdo, por ejemplo, Bertinetto piensa que la versión de Hendrix y la de Dylan son dos obras distintas [Bertinetto, 2016, posición en Kindle 4944-4947]. Concebir que sean la misma obra dependerá de qué propiedades sonoras determinemos que deben tener sus reproducciones/ejecuciones. Si consideramos que son la misma obra, entonces la versión de *All Along the Watchtower* de Hendrix sería un ejemplo de interpretación normativamente auténtica. Una ejecución/reproducción es normativamente auténtica en un momento determinado. Es decir, las ejecuciones y reproducciones de la versión de *All Along the Watchtower* de Hendrix fueron normativamente auténticas en 1968. Un caso peculiar es el de *Take on Me* del grupo A-ha, quienes grabaron dos versiones en 1984, una larga y una corta, además de otra versión grabada en 1985<sup>10</sup>. Las reproducciones de estas tres grabaciones comparten la mayor parte de las propiedades sonoras necesarias para conocer la obra. Sucedió que *Take on Me* alcanzó el éxito en su tercera versión [Buskin (2011)]. Según la tesis aquí defendida, las reproducciones/ejecuciones de la tercera versión fueron normativamente auténticas, cambiando así el modelo normativo y las propiedades sonoras de *Take on Me*. Otro ejemplo, susceptible de ser normativamente auténtico, es el *cover* de Nirvana<sup>11</sup> *Where did you sleep last*

*night?* respecto de la versión de Leadbelly<sup>12</sup>. Esta obra tiene 160 versiones diferentes, y muchas de ellas no comparten sus propiedades sonoras, luego se considerarían obras distintas [Weisbard, (1994)]. Sin embargo, las versiones de Leadbelly y Nirvana son muy similares. El ejemplo, antes citado, de la sustitución de los fagots por las trompas con válvulas, es un caso ejemplar de la autenticidad normativa. Esto se debe a que las nuevas ejecuciones de la obra provocaron el cambio en las futuras ejecuciones y reproducciones de la *Quinta Sinfonía*. Las ejecuciones fueron capaces de producir el cambio porque además de seguir el modelo normativo revelaron propiedades nuevas que tuvieron la aceptación de la comunidad musical. Esto repercutió sobre el modelo normativo, en el que se incorporaron tales modificaciones.

E-mail:micamacor@gmail.com

#### NOTAS

<sup>1</sup> A través de la cuestión categorial nos planteamos el tipo de entidades que son las obras musicales, las ejecuciones y las reproducciones.

<sup>2</sup> David Davies habla de ‘instancia estricta’ cuando la ejecución/reproducción posee la capacidad de mostrar, en un tiempo *t*, todas las propiedades estéticas necesarias que posibilitan la apreciación de una obra.

<sup>3</sup> Tanto la partitura como la grabación, las ejecuciones, las reproducciones, la información contenida en la memoria del intérprete y su capacidad de utilizarla son todos modelos normativos prescriptivos y/o correctivos.

<sup>4</sup> La traducción es nuestra.

<sup>5</sup> La traducción es nuestra.

<sup>6</sup> Stephen Davies cambió de parecer, ya que anteriormente mantuvo que la fidelidad a la partitura no es un valor negociable [Davies (2001), p. 241].

<sup>7</sup> La obra *I'm Free* aparece en 1965 en el álbum de los Rolling Stones, *Out of Our Heads*. Posteriormente, en 2007, se publica *The Rolling Stones – I'm Free Remixes*, donde aparecen todos estos *remixes*.

<sup>8</sup> *Knockin' on Heaven's Door* es una canción original de Bob Dylan, publicada en la banda sonora de la película *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973). La versión de Guns N'Roses aparece en su álbum *Use Your Illusion II*, publicado en 1991 por la discográfica Geffen Records.

<sup>9</sup> *All Along the Watchtower* pertenece originariamente al álbum de Bob Dylan, *John Wesley Harding* (1967). La versión de Jimi Hendrix aparece en su álbum *Electric Ladyland* (1968).

<sup>10</sup> En su tercera versión, *Take on Me* aparece en el álbum *Hunting High and Low*, publicado en 1985 por Warner Bros.

<sup>11</sup> El *cover* de Nirvana aparece en el álbum de grabaciones en vivo *MTV Unplugged in New York*, publicado en 1994 por Geffen Records.

<sup>12</sup> La obra de Leadbelly aparece en varios álbumes, entre ellos el CD1 de *The Smithsonian Folkways Collection*, publicado en 2015.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTINETTO, A. (2016), *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il Glifo e-Books.
- BUSKIN, R. (Marzo de 2011), "A-ha "Take On Me"", *Sound on Sound*, Recuperado de <<http://www.soundonsound.com/people/ha-take-me>>. Consultado el 30 de marzo de 2018.
- DAVIES, D. (2010), "Multiple Instances and Multiple 'Instances'", *British Journal of Aesthetics*, vol. 50(4), pp. 411-426.
- DAVIES, S. (2001), *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, New York, Oxford University Press.
- (2012), "Authentic Performances of Musical Works", *Teorema*, vol. 31(3), pp. 81-88.
- (2013), "Performing Musical Works Authentically: A Response to Dodd", *British Journal of Aesthetics*, vol. 53(1), pp. 71-75.
- DODD, J. (2012), "Performing Works of Music Authentically", *European Journal of Philosophy*, vol. 23(3), pp. 485-508.
- DOLEN, J. (28 de septiembre de 1995), A Midnight Chat With Dylan, *Sun Sentinel*, Recuperado de: <[http://articles.sun-sentinel.com/1995-09-28/lifestyle/9509270260\\_1\\_songs-sunrise-musical-theatre-tour/2](http://articles.sun-sentinel.com/1995-09-28/lifestyle/9509270260_1_songs-sunrise-musical-theatre-tour/2)>, Consultado el 18 de enero de 2018.
- GOODMAN, N. (1968), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Hobbs-Merrill Company.
- KANIA, A. (2006), "Making Tracks: The Ontology of Rock Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64(4), pp. 401-414.
- (2009), "Musical Recordings", *Philosophy Compass*, vol. 4(1), pp. 22-38.
- (2011), "All Play and No Work: An Ontology of Jazz", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69(4), pp. 391-403.
- KIVY, P. (1993), *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, New York, Cambridge University Press.
- (2007), *Music, Language, and Cognition*, New York, Oxford University Press.
- WEISBARD, E. (13 de noviembre 1994), POP MUSIC; A Simple Song That Lives Beyond Time, *New York Times*, Recuperado de <<https://www.nytimes.com/1994/11/13/arts/pop-music-a-simple-song-that-lives-beyond-time.html?pagewanted=1>>. Consultado el 31 de marzo de 2018.
- YOUNG, J. (2001), "Authenticity in Performance"; en Gaut, B. and Lopes, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London and New York, Taylor & Francis Group, pp. 383-394.