



Nieves Pascual León: *La interpretación musical en torno a 1750: estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la Violinschule de Leopold Mozart*, Ediciones Universidad Salamanca, 2016.

En los últimos quince años se ha producido un notable auge de los llamados *performance studies* (literalmente, estudios sobre la interpretación musical), que parten de la premisa de que la música no es un texto (la partitura), sino más bien un evento, todo lo que sucede en el momento en que dicho texto se convierte en sonido. Este giro conceptual está teniendo un enorme impacto en la musicología, vinculando de manera más directa a musicólogos e intérpretes. Las publicaciones sobre la historia de la interpretación, el análisis de grabaciones sonoras o los criterios de ejecución para diferentes periodos e instrumentos, entre otras muchas cuestiones, están a la orden del día. Este auge se ha sentido sobre todo en el mundo anglosajón, con autores como John Rink y Nicholas Cook¹. En el entorno hispano, estudiosos como Luca Chiantore ya detectaron la necesidad de aplicar estas perspectivas hace tiempo², pero aún queda mucho camino por recorrer para integrarlas en el debate musicológico. La división del sistema español de educación musical en conservatorios y universidades, con orientaciones académicas demasiado diferentes, no facilita tal integración, que sin embargo es posible. Un ejemplo son los recientes congresos sobre *performance studies* promovidos por el grupo de investigación Música en España: composición, recepción, interpretación (MECRI), que han dado lugar a varias publicaciones³.

En este contexto, la traducción al español del conocido tratado de violín de Leopold Mozart realizada por Nieves Pascual (Arpegio, 2013) ha sido sin duda pertinente y necesaria. La misma autora analiza en un reciente libro los contenidos del tratado en comparación con otros textos

¹ Algunas referencias básicas son J. Rink: *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; N. Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

² Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la "Ur-Technik"*, Madrid, Alianza, 2001; id.: *Beethoven al piano: Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*, Nortesur, 2010.

³ Parte de las comunicaciones del congreso *Performing 18th-century Iberian Music* (ESMUC, Barcelona, 14-16 de julio de 2014) fueron publicadas en la *Revista de Musicología*, XXXIX, 1, 2016, con aportaciones de Hermann Danuser, Josep Martínez Reinoso, María Cáceres y Sonia Gonzalo. El Congreso Internacional *Musicología aplicada al concierto: los estudios sobre performance en acción* (Universidad Internacional de Andalucía, Baeza, 1-3 de diciembre de 2016), con cuarenta comunicaciones y cuatro ponencias, tuvo una notable participación internacional.

contemporáneos. Esta publicación lleva un título ambicioso, *La interpretación musical en torno a 1750*, seguido de un subtítulo poco sintético: “Estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la *Violinschule* de Leopold Mozart”. El libro es prácticamente idéntico a la tesis doctoral de la misma autora, “La *Escuela de violín* de Leopold Mozart: análisis y estudio crítico” (Universitat Politècnica de Valencia, 2015, disponible *online*). Más que “partir” de la tesis, como afirma la autora (p. 20), se basa íntegramente en ella, replicándola casi palabra por palabra y, lo que es más importante, repitiendo algunos errores que comentaré más adelante. Pero quizá lo más llamativo de ambos textos es que los títulos anuncian un ejercicio “crítico” que el lector no percibe.

La única diferencia notable entre las dos versiones radica en los preliminares: donde en la tesis aparecían los capítulos “Justificación”, “Metodología”, “Objetivos” y “Estado de la cuestión”, en el libro aparecen dos prólogos breves firmados respectivamente por Fabio Biondi y Antonio Ezquerro (codirector de la tesis doctoral junto a Rolf Bäcker), seguidos por un “Estudio crítico” de la autora (pp. 15–20). Este apartado, de título incongruente, es en realidad el “Estado de la cuestión” de la tesis (pp. 14–18), seguido de tres párrafos donde se resumen los objetivos y la estructura del estudio (libro, pp. 20–21). El estado de la cuestión no es en absoluto crítico, sino que se limita a enumerar de forma descriptiva las diferentes ediciones de la *Violinschule* (que habría sido más eficaz presentar en una tabla) y los distintos estudios realizados sobre esta obra. La autora emplea fórmulas como “cabe destacar los estudios de W. Egk, K. Gerhartz, J. Hofmiller, A. Rosenthal o U. Pesic” o “W. Lidke realiza una interesante comparación” (p. 19) sin argumentar por qué destacan o son interesantes esos estudios.

Los tres párrafos finales de este “Estudio crítico” son lo más parecido a una introducción que aparece en el libro. De hecho, el capítulo titulado “Introducción” no es una introducción al estudio, sino un comentario al capítulo homónimo de *Violinschule* de Leopold Mozart. Del mismo modo, los capítulos 1 a 8 son comentarios a los capítulos homónimos de Mozart, el 9 comenta conjuntamente sus capítulos 9 a 11 y el 10 comenta su capítulo 12. Según Pascual (p. 20), estos comentarios pretenden ofrecer un “análisis comparativo de los contenidos desarrollados en la *Violinschule* en relación con otros textos sobre pedagogía instrumental de la misma época” de las áreas italiana (G. Tartini, ca. 1750; F. Geminiani, 1751; F. Galeazzi, 1791 y 1796), germánica (C. P. E. Bach, 1753; J. Quantz, 1752; F. Marpurg, 1755; D. G. Turk, 1789) y española (Herrando, 1756; *recte* 1757). El objetivo final de dichos comentarios es, para la autora, “darle la máxima utilidad a mi trabajo, desde el punto de vista práctico, y aun didáctico para la actualidad” (p. 21). En definitiva, se hace una comparación de tratados

instrumentales de la segunda mitad del siglo XVIII con el fin de que resulte práctica para los músicos actuales. Queda implícito que se dirige especialmente a aquellos interesados en la interpretación con criterios históricos y, sobre todo, a los violinistas.

Quizá la carencia principal de todos estos capítulos es que no se plantea ningún problema de investigación, es decir, no hay una pregunta específica a la que se quiera responder para alcanzar algún tipo de comprensión: Pascual se limita a citar o parafrasear las respuestas aportadas por Mozart y otros músicos del XVIII a preguntas concretas de ejecución sin profundizar en los porqués, esto es, sin hacer un verdadero estudio crítico. Encontramos un ejemplo ilustrativo en el capítulo 5, “Papel del arco en la producción del sonido”. No cabe duda del intenso trabajo de la autora para seleccionar y yuxtaponer citas, definiciones y ejemplos de un elevado número de autores, pero estos fragmentos aparecen desordenados cronológicamente (Francesco Geminiani antes de Jean-Jacques Rousseau, por ejemplo) y sin considerar los diferentes contextos formativos de cada autor o el repertorio que interpretaban. Desgraciadamente, estas páginas no resultan demasiado útiles para el lector actual interesado en la interpretación del llamado “violín barroco”, más allá de sugerir una lista de lecturas, necesidad que ya estaba cubierta por las bibliografías existentes sobre el instrumento⁴.

Los comentarios finales “A modo de conclusión” tampoco resultan muy esclarecedores. Se hace en ellos “un repaso de las enseñanzas que transmite el tratado de L. Mozart y de las principales conclusiones a las que conduce su estudio” (p. 404). Básicamente, se trata de un resumen descriptivo de los distintos capítulos que ensalza como cualidades singulares hechos esperables y habituales en los textos de pedagogía musical del siglo XVIII, como que el alumno vaya “progresando paulatinamente” (p. 404) o que el autor trate de “acotar la casuística” de modo exhaustivo (p. 406). La autora se detiene excesivamente en obviedades sobre la técnica del violín, como que “la digitación [esto es, el aspecto mecánico] estaba al servicio del timbre” o que el arco “es el responsable de la articulación y de la estructuración del discurso melódico” (p. 405). Pero, sobre todo, insiste repetidamente en la “universalidad de los principios expuestos por L. Mozart”, basándose en argumentos tan débiles como que sus criterios interpretativos son “compatibles con repertorios de otros contextos musicales” (p. 406). Sin duda, Mozart tenía claros sus criterios, y sus normas son lo bastante unívocas para que no tengamos dudas de qué digitaciones y arqueos habría recomendado

⁴ Véase la lista de tratados violinísticos de Robin Stowell (ed.): *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1992; y la bibliografía sugerida en M. Katz: *The violin: a Research and Information Guide*, Nueva York, Routledge, 2006.

para interpretar los dúos de José Herrando (1760) y las sonatas de Nicolás Ximénez (1772) que se ponen como ejemplo práctico en el capítulo 7. Pero el hecho de que las normas de Mozart se puedan aplicar a esos dos compositores (¿elegidos por ser valencianos? –podrían haberse tomado como ejemplo sonatas más cercanas cronológicamente a Mozart, como las de Francisco Manalt publicadas en 1757–), como también se podrían aplicar a composiciones de cualquier época, no significa que sean los criterios más “universales”, sino simplemente un sistema coherente que responde a la visión de un músico concreto.

Como se ha señalado, el libro repite errores relevantes que ya aparecían en la tesis. Por ejemplo, da 1831 como fecha de fundación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (p. 18), en lugar de 1830. Igualmente notable es el dato erróneo sobre la publicación del tratado violinístico de José Herrando en París en 1756 (pp. 20 y 68), cuando Lothar Siemens demostró con argumentos sólidos que fue publicado en Madrid en 1757⁵. Da la sensación de que la autora no ha revisado a fondo la literatura sobre el violín en España durante el siglo XVIII, pues apenas cita publicaciones relevantes sobre el tema, y cuando lo hace no establece ningún tipo de diálogo con los demás autores. Destaca la ausencia de comentarios sobre la adaptación al español del tratado de Mozart conservada en el Conservatorio de Madrid, que Pascual no entra a comentar por considerarla “una fuente poco fiable” (p. 18). Además, el estudio de esta fuente publicado por Elsa Fonseca es citado de manera incompleta, sin indicar el nombre de su autora⁶. De modo similar, el artículo de Emilio Moreno sobre los aspectos técnicos del tratado de Herrando no es comentado en las secciones donde se trata este asunto (pp. 90–95, entre otras), sino que solo es mencionado de pasada como referencia para el listado de obras del compositor (p. 168), cuando en realidad sobre esto último es más completa y actualizada la voz de Craig Russell en el diccionario *New Grove*⁷. Otros estudios notablemente ausentes del libro de Pascual, que no aparecen ni siquiera en la bibliografía final, son el monográfico sobre digitación publicado en *Quodlibet* en 1998⁸, la comparativa de tres tratados para violín publicados en España en el siglo XVIII realizada por Juan Bautista Llorens (cuyo planteamiento de recopilación descriptiva es muy similar al de este libro)⁹ o el artículo de Josep Martínez Reinoso sobre la interpretación de

⁵ Lothar Siemens: “Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII”, *Revista de musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-766.

⁶ Elsa María Fonseca Sánchez-Jara: “El método de violín de Leopold Mozart en la Biblioteca del RCSMM: una copia inédita”, *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 12, 2005, pp. 95-116.

⁷ Craig H. Russell: “Herrando, José”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>, (consulta: acceso 7-7-2017).

cadencias en las sonatas de Gaetano Brunetti¹⁰. En cuanto a literatura internacional básica sobre “La interpretación musical en torno a 1750”, destaca la poca presencia de autores como Frederick Neumann y la ausencia de otros como Clive Brown.¹¹

Asimismo, se percibe cierta falta de reflexión sobre términos fundamentales en relación a *Violinschule*, como “escuela”, en sus acepciones de “tratado teórico” y “conjunto de intérpretes educados en un estilo de ejecución similar”. Por ejemplo, se afirma que *Violinschule* evidencia la “fuerte influencia recíproca que ejercían entre sí las diferentes escuelas o autores” (p. 404) sin cuestionar si “escuela” es aplicable a los contextos temporales y geográficos comentados. Del mismo modo, la autora emplea descuidadamente etiquetas como “barroco” y “clásico” sin especificar un sentido preciso para cada una, de modo que no interactúa con la literatura reciente sobre los estilos musicales y la periodización del siglo XVIII. Por ejemplo, habla de “la interpretación de obras barrocas y clásicas” en relación a “la escritura violinística de estas épocas” y las “circunstancias organológicas del período” (p. 405), sin aclarar a qué periodo u época se refiere y por qué. En pasajes como este, se están obviando los debates internacionales que desde hace más de treinta años han cuestionado la tradicional división estilística del siglo en 1750¹². Igualmente, se obvia la existencia del estilo galante, clave en vida de Leopold Mozart y de cronología flexible según el área geográfica¹³. Otros términos que se emplean irreflexivamente y que ya han sido debatidos por extenso son el “mensaje original del compositor” (pp. 405 y 408) o “los grandes violinistas del siglo XX” (p. 405)¹⁴.

⁸ Revista *Quodlibet* (Aula de Música de la Universidad de Alcalá), 1998, Monográfico “Temas de digitación: La evolución de la técnica del violín en relación con los problemas interpretativos de nuestro tiempo”.

⁹ Juan Bautista Llorens Gómez: *Aspectos técnicos e interpretación en las fuentes históricas del violín en la España del siglo XVIII*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2011.

¹⁰ Josep Martínez Reinoso: “Cómo cadenciar según Gaetano Brunetti (1744-1798). Un análisis de las cadencias escritas en sus adagios glosados”, *Revista de musicología*, XXXIX, n.º 1, 2016, pp. 17-45.

¹¹ Algunos textos básicos que no aparecen ni en la discusión ni en la bibliografía final son Frederick Neumann, Jane R. Stevens: *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*, Nueva York, Schirmer Books, 1993; F. Neumann: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With special emphasis on J. S. Bach*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983; *id.*: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, Princeton University Press, 1986; Howard Mayer Brown, Stanley Sadie (eds.): *Performance Practice*, 2 vols., Londres, Macmillan, 1989; Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Londres, Oxford University Press, 1999.

¹² Carl Dahlhaus: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber Verlag, 1985. Más recientemente, el tema es discutido en James Webster: “The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?”, *Eighteenth-Century Music*, 1, 1, 1994, pp. 47-60.

¹³ Daniel Heartz: *Music in European Capitals: the galant style, 1720-1780*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 2003; Robert O. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

¹⁴ Stanley Boorman: “The Musical Text”, *Rethinking Music*, Nicholas Cook, Mark Everist (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 403-423; *id.*: “Composition-Copying-Performance-Re-Creation: The Matrix of Stemmatic Problems for Early Music”, *Ledizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Renato

El estilo de redacción no contribuye a facilitar la lectura: es repetitivo y está lleno de imperfecciones. Por ejemplo, se repiten al inicio de párrafos consecutivos fórmulas como “Por otra parte” (dos párrafos seguidos, pp. 404–405), “Mención especial merece” y “Especialmente interesante” (*id.*, pp. 406–407) o “Por último” (*id.*, p. 408). El propio título del libro, que ocupa ocho líneas en la portada, podría haberse abreviado fácilmente omitiendo fórmulas como “a partir de los contenidos expuestos en”. Los errores de puntuación, como las comas colocadas fuera de sitio, también merecerían una revisión¹⁵.

En resumen, en este libro prima la descripción sobre la reflexión, no se establece diálogo con la literatura musicológica reciente (ni nacional ni internacional) y no se cumple el objetivo de ofrecer una publicación práctica para los músicos actuales. Desgraciadamente, no supone una aportación útil ni para la interpretación historicista ni para la musicología.

Ana Lombardía

Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Borghi, Pietro Zappalà (eds.), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 45-55; Peter Kivy: *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.

¹⁵ Por ejemplo, “Esta primera edición obtuvo gran éxito, extendiendo la fama de Mozart en el plano europeo de tal modo, que diez años más tarde se editó la traducción del tratado al holandés”, p. 15.