

NOTAS SOBRE las notas

Axel Juárez

No basta con que el artista esté bien preparado para el público, también es preciso que el público esté preparado para lo que va a oír.

PIERRE BAILLOT

¿Cómo se logra adquirir cultura musical? ¿Cómo se cultiva un público? Escuchar música ha sido uno de los mayores placeres y entretenimientos humanos desde hace unos cuantos siglos. No obstante, la “historia de la escucha” no ha permanecido estática; los cambios culturales, tecnológicos y sociales han incidido en su configuración. La creación de grandes salas de concierto en la Europa de principios del siglo XIX determinó un tipo de acceso a la música creando públicos específicos. La invención del fonógrafo de Edison en 1877 dio lugar a la multimillonaria industria del disco que comenzó en 1902 con la edición del primer álbum de acetato, una grabación del cantante Enrico Caruso (1873-1921). Para que alguien se interese en el mundo de la música debe existir algún elemento de esta que atrape su atención, más allá de los pirotécnicos espectáculos actuales. Nos pueden emocionar y hacer vibrar ritmos que interiorizamos y bailamos, golpes persistentes o flexibles que marcan la pauta de variadísimas construcciones sonoras. O bien podemos ser sensibles a innumerables melodías que nos impregnan con un aroma recordado azarosamente mediante silbidos o canturreos; la conjunción de varias melodías entrelaza texturas sonoras que nuestro oído, en mayor o menor medida, puede saborear. En el caso de los oyentes experimentados, el flechazo sonoro puede venir de esas estructuras de sonidos, sobre las que se elaboran tantos juegos llamados armonías. Para el compositor neoyorquino Aaron Copland, todos escuchamos en tres planos distintos: un plano sensual, otro expresivo y uno puramente musical; en su libro *Cómo escuchar la música* (1939), encontramos respecto al primero que:

Si desvelar los arcanos de un oficio es necesario para su aprendizaje, lo es también para su apreciación, para poder deleitarnos con los juegos visuales en el caso de la pintura y la fotografía, juegos espaciales en la arquitectura, lingüísticos en la literatura, combinatorios en el ajedrez... sonoros en la música.

El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ese es el plano sensual. Es el plano en que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. Uno enciende la radio mientras está haciendo cualquier cosa y, distraídamente, se baña en el sonido. El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero.

El empeño didáctico del libro de Copland es encomiable: pretende que los lectores pasen de escuchar música en un plano meramente sensual a uno puramente musical; mejor dicho, que escuchemos en todos los planos, pero siendo más conscientes que antes de la existencia y reconocimiento de diferentes niveles de escucha:

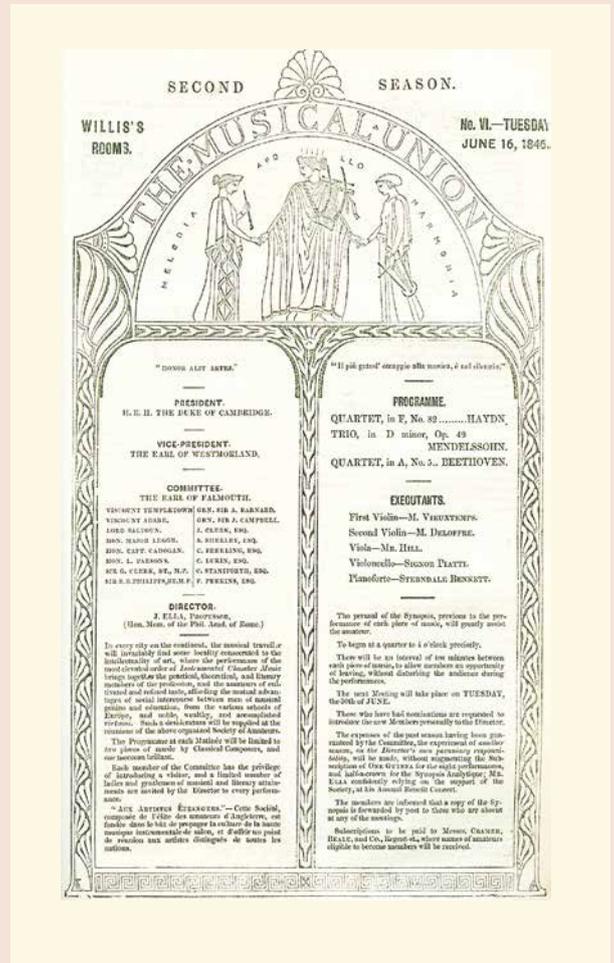
Cuando el hombre de la calle escucha “las notas” con un poco de atención, es casi seguro que ha de hacer alguna mención de la melodía. La melodía que él oye o es bonita o no lo es, y generalmente ahí deja la cosa. El ritmo será probablemente lo



Pierre Baillot (1833)

siguiente que le llame la atención, sobre todo si tiene un aire incitante. Pero la armonía y el timbre los dará por supuestos, eso si llega a pensar siquiera en ellos [...] El público inteligente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a esta le ocurre. Debe oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. [...] En realidad, nunca se escucha en este plano o en aquel otro. Lo que se hace es relacionarlos entre sí y escuchar de las tres maneras a la vez. Ello no exige ningún esfuerzo mental, ya que se hace instintivamente.

Antes de la existencia de libros didácticos, tan bien escritos como el de Copland, la divulgación musical se encontraba en algunas sesiones organizadas y curadas por sociedades musicales europeas, especialmente británicas, preocupadas no solo por brindar a sus suscriptores los mejores recitales y conciertos sino también por asegurarse de que su público comprendiera y asimilara las obras. Si desvelar los arcanos de un oficio es necesario para su aprendizaje, lo es también para su apreciación,



Programa de la Musical Union de John Ella (1846)

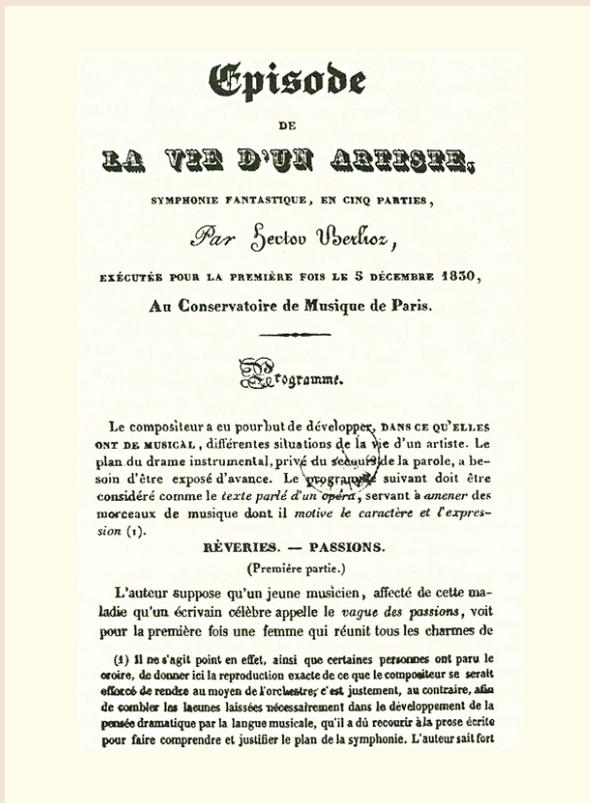
para poder deleitarnos con los juegos visuales en el caso de la pintura y la fotografía, juegos espaciales en la arquitectura, lingüísticos en la literatura, combinatorios en el ajedrez... sonoros en la música. En el Londres del siglo XIX hubo quien se empezó a preocupar por divulgar las reglas de los juegos sonoros, de hacerlas disponibles a un público para que disfrutara más y mejor. La actividad cultural, musical y el didactismo de la época victoriana lo exigía, y la respuesta vino de un músico inglés llamado John Ella (1802-1888), fundador de la sociedad The Musical Union (1844-1880).

El gran músico francés Hector Berlioz visitó Londres en 1851, dejándonos un importante testimonio del campo musical londinense: repertorios, crítica musical, descripciones de salas de concierto y de sociedades musicales que se preocupaban por la calidad de sus presentaciones sin escatimar recursos. En *Les soirées de l'orchestre* (1852) describe una de ellas y a su peculiar director:

The Musical Union no se limita al objetivo único de divulgar cuartetos, sino también todas las her-

mosas composiciones instrumentales de salón, a las que se une en ocasiones una o dos piezas de canto, pertenecientes casi siempre a las producciones de la escuela alemana. [...] El Sr. Ella no se limita a cuidar con esmero la interpretación de las obras maestras que figuran en sus conciertos; quiere además que el público las saboree y las comprenda. Por consiguiente, el programa de cada matinal, enviado con antelación a los abonados, contiene un análisis sinóptico de los tríos, los cuartetos y los quintetos que se van a escuchar, un análisis muy bien hecho, por lo general, y que habla a la vez a los ojos y a la mente, agregando al texto crítico ejemplos anotados en uno o en varios pentagramas que presentan ya sea el tema de cada pieza, ya sea la figura que desempeña un papel importante, ya sea las armonías o las modulaciones más destacables que estas contengan. No se puede ir más lejos en cuanto a atenciones y celo. El Sr. Ella ha adoptado como epígrafe de sus programas estas palabras francesas cuyo sentido común y verdad no apreciamos aquí, por desgracia, y que recogió de boca del sabio profesor Baillot: “No basta con que el artista esté bien preparado para el público, también es preciso que el público esté preparado para lo que va a oír”.

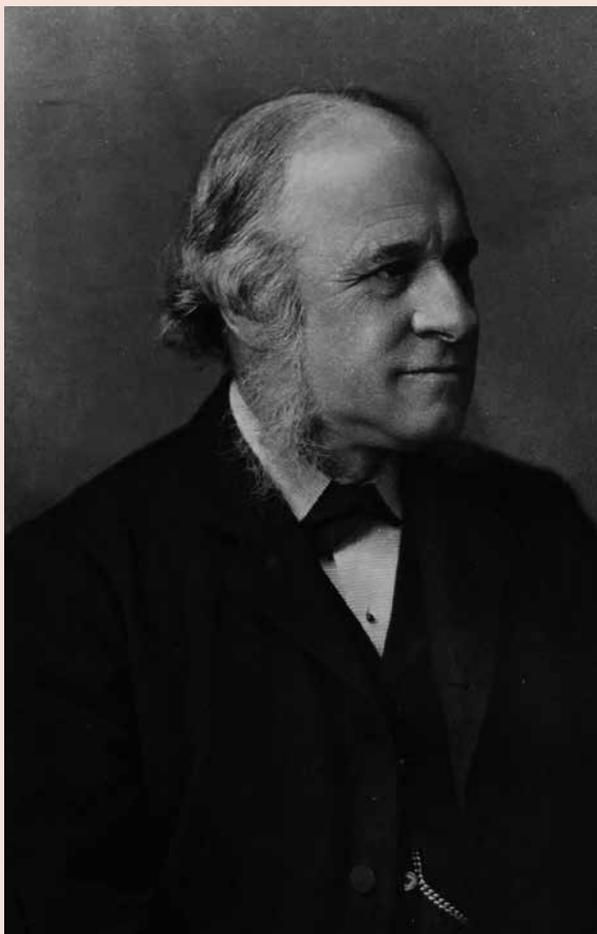
Programas matinales enviados con antelación al público abonado, análisis sinóptico de las obras que se escucharán, ejemplos impresos de fragmentos musicales importantes de cada obra... cada concierto, en cada programa una información de calidad, encabezada siempre por el certero epígrafe de Baillot, debió de haber sido una maravilla y una empresa de divulgación musical sin precedentes para la época. Habían nacido las notas al programa de la pluma de John Ella. La especialista Christina Bashford nos explica en su libro *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London* (2007) que la meta de John Ella era clarificar, iluminar, y su audiencia generalmente estaba deseosa de ser ilustrada por este crítico convencido de que a través del uso sensato de ejemplos musicales y de una invitación a la lectura atenta de las notas del programa el significado de los términos musicales se haría evidente. Si desafiaba la comprensión de algunos suscriptores, nadie objetaba, mucho menos lo consideraban enajenante –tal era la reverencia por una autoridad cultural y la aceptación del rol de aprendiz–, los asistentes asumían su responsabilidad en este pacto divulgativo. Veinte años antes que John Ella, el propio Berlioz había intentado un texto explicativo de su *Sinfonía fantástica* en el programa de mano del estreno, el 15 de diciembre de 1830, resultando en una descripción *programática*



Primera página del programa de la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz.

La especialista Christina Bashford nos explica en su libro [...] *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London* (2007) que la meta de John Ella era clarificar, iluminar, y su audiencia generalmente estaba deseosa de ser ilustrada por este crítico convencido.

del esquema que Berlioz usó para componer la obra. La música programática tiene como objetivo evocar ideas e imágenes en los oyentes, tratando de representar musicalmente estados de ánimo, escenas... Sin embargo, muchas veces se usa un apuntador: un folleto que describe lo que se tiene que oír e interpretar, un argumento sonoro que se les da a leer a los oyentes. Así, cuando la *Fantástica* de Berlioz empieza con “Sueños-pasiones”, el público tendría que leer:



Sir George Grove (1820-1900).

El famoso crítico musical austriaco Eduard Hanslick escribió, para la prensa vienesa de 1862, sobre la vida musical londinense, describiendo la conducta de lo que etiquetó como “el público inglés de concierto”, y tuvo la gran idea de repartir guías analíticas de la música para ser leídas antes o durante el concierto.

El autor imagina que un joven músico, afligido por la enfermedad del espíritu que un escritor famoso ha llamado la *vaguedad de las pasiones* (le va-

gue des passions), ve por primera vez a una mujer que reúne todos los encantos de la persona ideal con la que soñaba su imaginación, y se enamora perdidamente de ella. Por una extraña anomalía, la imagen amada nunca se presenta a la mente del artista sin estar asociada a una *idea musical*, en la que reconoce una cierta calidad de pasión, pero dotada de la nobleza y timidez que atribuye al objeto de su amor. Esta imagen melódica y su modelo lo persiguen incesantemente como una doble *idée fixe*. Esto explica la constante recurrencia, en todos los movimientos de la sinfonía, de la melodía que aparece en el primer *allegro*. La transición de este estado de melancolía de ensueño, interrumpido por brotes ocasionales de alegría sin rumbo, a la pasión delirante, con sus arrebatos de furia y celos, sus retornos de ternura, sus lágrimas, sus consuelos religiosos, todo esto es el tema del primer movimiento.

El famoso crítico musical austriaco Eduard Hanslick escribió, para la prensa vienesa de 1862, sobre la vida musical londinense, describiendo la conducta de lo que etiquetó como “el público inglés de concierto”, y tuvo la gran idea de repartir guías analíticas de la música para ser leídas antes o durante el concierto.

Echemos un vistazo al público inglés de concierto. La atención y tranquilidad de los oyentes es ejemplar. Se apoyan en la lectura de pequeños folletos que damas y caballeros revisan entusiasmados. Estas son las explicaciones críticas que se entregan cortés e infaliblemente a la audiencia. Estas guías musicales fueron, en mi opinión, introducidas por primera vez por John Ella con el título atroz de *Synopses Analytiques* y contienen, junto con biografías y notas históricas, un análisis con ejemplos musicales de las obras mayores que serán interpretadas [...] Hay una cita oportuna de Baillot, que encabeza todos los programas de John Ella: “Il ne suffit pas que l’artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu’on va lui faire entendre”. Las piezas que son difíciles de comprender y todavía no son propiedad común, como las obras posteriores de Beethoven, Bach y Schumann, pueden ser explicadas y aclaradas con ejemplos musicales y así se pueden memorizar rápidamente.

Hanslick se refiere a lo que hoy podríamos llamar divulgación musical, incluso formación de públicos. Pocas veces se encuentran proyectos tan encomiables. En esta tónica, y acorde a nuestra época, habría que mencionar algunas producciones audiovisuales: las



El Palacio de Cristal, en Hyde Park, para la Gran Exposición de 1851.

entrañables conferencias *Omnibus* de Leonard Bernstein, emitidas por la televisión norteamericana entre 1952 y 1961; los emotivos conciertos didácticos para jóvenes que el mismo Bernstein diseñaba y presentaba desde el Lincoln Center de Nueva York; la insólita y didáctica serie *Jazz entre amigos*, presentada semanalmente entre 1984 y 1991 en Radiotelevisión Española por el mítico Juan Claudio Cifuentes, *Cifu*, y los magníficos ciclos, con útiles notas al programa, de la Fundación Juan March de Madrid.

Algunos intentos ocasionales –como el de Berlioz y su *Symphonie fantastique* de 1830– de programas con notas los podemos rastrear en los conciertos públicos, que bajo el nombre de Concert Spirituel, organizó J. F. Reichardt en Berlín durante 1783, y en los conciertos organizados por John Thomson en Edimburgo entre 1838 y 1841. Sin embargo, la regularidad y estandarización de estos textos no llegó hasta la aparición de John Ella y la fundación de su sociedad especializada en música de cámara, The Musical Union. Hay que recordar que se trata de una época musicalmente fértil, donde la actividad concertística estaba en crecimiento, las audiencias se estaban consolidando y la cultura de la escucha en silencio comenzaba a nacer. Esta última norma social (guardar silencio en los conciertos), que

hoy en día nos parece tan natural, no lo era antes del siglo XIX. El erudito crítico musical del *New Yorker*, Alex Ross, relata en su libro *Escucha esto* (2012) que:

Hasta bien entrado el siglo XIX, los conciertos eran veladas eclécticas en las que arias de ópera colisionaban con fragmentos de sonatas y conciertos. Los organilleros hacían sonar las melodías clásicas más conocidas por las calles, donde se mezclaban con las canciones folclóricas. El público daba a conocer a menudo sus sentimientos aplaudiendo o gritando al tiempo que estaba interpretándose la música. Mozart, en su relato del estreno de su Sinfonía “París” en 1778, describió cómo sacó todo el jugo al público que la escuchaba: “[...] ya en mitad del Primer Allegro había un Pasaje que yo sabía muy bien que tenía que gustar, todos los oyentes se sintieron arrebatados –y se produjo un gran aplauso– pero como sabía, cuando lo compuse, el Efecto que eso provocaría, lo puse al final otra vez –y comenzó otra vez Da capo–”.

James Johnson, en su libro *Listening in Paris. A Cultural History* [*Escuchar en París. Una historia cultural*], evoca una noche en la Ópera de París en la misma época:

Aunque la mayoría se encontraban ya en sus asientos hacia el final del primer acto, el movimiento incesante y el leve barullo de las conversaciones no acababa realmente nunca. Los criados y los jóvenes solteros daban vueltas por la atestada y a menudo bulliciosa platea, el recinto al nivel del suelo al que solo se permitía el acceso a los hombres. Príncipes de sangre y duques se visitaban unos a otros en los muy visibles palcos de la primera fila. Abates mundanos conversaban felizmente con damas enjorjadas en el segundo piso, granjeándose ocasionalmente gritos indecentes llegados de la platea cuando su conversación se volvía demasiado cordial. Y los amantes buscaban las luces mortecinas de la tercera galería –el paraíso–, lejos de anteojos escrutadores.

Por aquella época, en el Londres de mediados del siglo XIX, se construía en el Hyde Park una enorme edificación de hierro fundido y cristal, The Crystal Palace, que albergaría la primera Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, también conocida como la Primera Gran Exposición Universal, concebida para mostrar todo tipo de progresos mundiales, desde complejas maquinarias hasta inauditas esculturas. Al concluir la Primera Gran Exposición, en octubre de 1851, se ordenó dismantelar el Palacio y reconstruirlo en un distrito del sur de Londres, donde hasta finales de 1936 sirvió como un centro de educación, artes y ocio, bajo la dirección del musicólogo George Grove (1820-1900) –el futuro editor del mítico *Grove Dictionary of Music and Musicians*–. Grove escribió innumerables notas al programa para los conciertos del Palacio de Cristal. Su emotivo estilo trataba de evitar cualquier tecnicismo, sin dejar de señalar diligentemente al escucha-lector lo que este debía tener en cuenta a la hora de la audición.

El espíritu educativo de la empresa musical que representaba The Crystal Palace se evidencia en el carácter y el alcance de sus notas al programa. Comenzaron con la conmemoración del nacimiento de Mozart, en 1856. Antes de esta fecha, al público solo se le proporcionaba los textos de obras vocales. Grove escribió las notas para el concierto conmemorativo de Mozart, y, posteriormente, no dejó de redactarlas semana tras semana. La vida y la obra de los compositores que se iban programando era analizada por Grove en sus notas, que gradualmente iban adquiriendo un enfoque biográfico que contextualizaba las obras. En 1880, Grove señaló: “Escribí sobre las *Sinfonías* porque deseaba explicar-melas y descubrir el secreto de las cosas que de ellas me fascinaron, luego de esto surgió el deseo de hacer que otros amateurs las vieran de la misma manera”. Las notas de programa de Grove llevaron a un nuevo pla-



John Ella, por Charles Bagniet, 1851.

no al incipiente género, a uno más narrativo y literario, donde junto a unos análisis musicales básicos (en comparación con los de John Ella) difundía los contextos de las obras y compositores. Entre 1860 y 1880, las notas al programa del Palacio comenzaron a incluir información adicional relacionada con los creadores, datos sobre su vida, listados de sus obras, extractos de biografías o de memorias. El gradual aumento del repertorio musical en el Palacio requirió la contratación de más escritores, especialistas en temas concretos. El conjunto de estas notas y las de Grove conformaron la base de la primera edición de los artículos del *Dictionary of Music and Musicians*.

Medio siglo después de aquellas notas de John Ella y George Grove, ya se había vuelto habitual el mercado discográfico; los primeros discos de acetato y posteriormente los discos compactos llegaron acompañados de sus propias notas, llamadas *sleeve notes* o *liner notes*, las cuales cumplían funciones parecidas a sus antecesoras inglesas. Estas nuevas notas se dirigían a introducir al oyente en el género o el estilo del álbum, lo guiaban e incluso le podían imponer una manera culturalmente correcta de percibir la música. Esto lo explica el musicólogo Nigel Simeone:

Notas similares en estilo a las notas de programa de conciertos fueron publicadas por sellos discográficos como HMV, durante los años treinta, para acompañar sets de obras orquestales y de cá-

mara. Estos textos se pegaban en el interior de la carpeta que contenía los discos, o en folletos por separado. A menudo las notas eran bastante extensas, como el folleto (*booklet*) publicado con la grabación del Pro Arte Quartet del *Quinteto en do mayor* de Schubert, que incluye dos páginas de antecedentes y comentarios biográficos seguidas de otras dos páginas de comentarios sobre la obra, con ejemplos musicales. Folletos más lujosos, también de HMV, se publicaron para sets como las grabaciones de las sonatas para piano de Beethoven, interpretadas por Schnabel.

La llegada del disco de larga duración, a principios de la década de los cincuenta vio la inevitable reducción de las notas en un solo lado del cartón, y los ejemplos musicales se volvieron una rareza. [...] Las grabaciones de compositores que interpretan su propia obra, como aquellas realizadas por la compañía American Columbia (hoy Sony Classical) en los años cincuenta y sesenta, vieron el lanzamiento de discos con notas importantes de Stravinski, Copland, Messiaen y Berio. Directores como Boult, Jochum y Mackerras ocasionalmente escribían notas para acompañar sus grabaciones. En los años setenta las notas de discos de importantes lanzamientos, especialmente de repertorio inusual, fueron encargadas a estudiosos de campos específicos. [...] Con los discos de acetato se llegaron a incluir hasta reproducciones de partituras, lo que dejó de suceder con los lanzamientos en CD [...] Con la llegada de los discos compactos, a principios de la década de los ochenta, se vio un cambio más en el formato y la presentación de las notas. Por lo general las notas de discos de lanzamientos de grandes compañías internacionales incluyen notas en tres o cuatro idiomas, con frecuencia de autores diferentes.

Actualmente, en algunos programas de mano de orquesta, apena ver la saturación de publicidad y el poco respeto a las notas del programa, incluso su inexistencia. En cuanto a los formatos actuales de transmisión y recepción de la música (archivos digitales comprimidos y *streaming*), en rara ocasión se incluye, ya no digamos un *booklet*, sino la información mínima para ubicar años de publicación, composición, solistas, arreglistas y demás profesionales, que sigue siendo de interés para los melómanos.

Reivindiquemos la presencia y calidad de notas a programas y notas de discos (físicos o no), puesto que son un importante espacio para la divulgación y la

Medio siglo después de aquellas notas de John Ella y George Grove, ya se había vuelto habitual el mercado discográfico; los primeros discos de acetato y posteriormente los discos compactos llegaron acompañados de sus propias notas, llamadas *sleeve notes* o *liner notes*, las cuales cumplían funciones parecidas a sus antecesoras inglesas.

crítica musical. Con la lectura de estas notas lograremos una formación como públicos musicales y, como anhelaba Pierre Baillot, estaremos preparados para lo que vamos a oír. **LPyH**

REFERENCIAS

- Bashford, Christina. 2007. *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*. Reino Unido: Boydell Press.
- . 2019. "Concert listening the British Way? Program notes and Victorian culture." 187-206. En *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, editado por Christian Thorau y Hansjakob Ziemer, Nueva York: Oxford University Press.
- Berlioz, Hector. [1852] 2012. *Las veladas de la orquesta*. Traducción por Cristina Ridruejo Ramos. Sevilla: El Olivo Azul.
- Copland, Aaron. 1939. *Cómo escuchar la música*. México: FCE.
- Musgrave, Michael. 1995. *The Musical Life of The Crystal Palace*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ravell, John. 1953. "John Ella 1802-1888". *Music & Letters* 34(2), 93-105.
- Ross, Alex. 2012. *Escucha esto*. Traducción de Luis Gago. Barcelona: Seix Barral.
- Simeone, Nigel. 2001. "Programme note", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie. Londres: Oxford University Press.

Axel Juárez es sociólogo e informático. Escribe sobre música. Es autor de *Elucubraciones sonoras. Encuentros y desencuentros en música y literatura* (Fonca, 2017).