

UN PRESENTE CON FUTURO PARA LA MÚSICA DEL PASADO (O LA ACTUALIZACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL)

A PRESENT WITH A FUTURE FOR THE MUSIC OF THE PAST (OR THE UPDATING OF MUSICAL HERITAGE)

SALVADOR MESTRE

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Resumen: Existe tradicionalmente una preocupación especial sobre el acto interpretativo, su alcance y significación, en lo relativo a la expresión y difusión de un patrimonio musical desfasado genéticamente con el presente que, sin embargo, parece poseer una riqueza cultural prácticamente inagotable. Esto problematiza la figura del intérprete y su función como mediador entre el compositor y el oyente, entre una época pretérita y la actualidad, lo cual conlleva un factor temporal e histórico que debe implicar, por tanto, una relación activa, reflexiva y consciente entre el pasado y el presente. ¿Cuánto de eterno hay en lo viejo, cómo enfocar el hecho interpretativo para rescatar óptimamente del patrimonio musical histórico aquello que, siendo quizá intemporal, sigue resultando culturalmente enriquecedor para

la espectacularizada sociedad globalizada actual? Sin embargo, ¿cómo escapar del peligro de convertirnos en meros “intérpretes de museo”? Es decir: ¿cómo salvar este abismo histórico y comunicar un mensaje del pasado de manera actual, valiosa e interesante sin traicionar la intención comunicativa de la composición original? El uso intenso y, sobre todo, analítico y reflexivo de los nuevos recursos tecnológicos aplicados al tratamiento del sonido podría ser una vía óptima para conseguir este objetivo sobre el fundamento de un enfoque hermenéutico actualista.

Palabras clave: patrimonio musical; interpretación; historicismo; actualismo; tecnología.



Abstract: There is traditionally a special concern about the interpretative act, its scope and significance, with regard to the expression and dissemination of a musical heritage that is genetically out of step with the present, which nevertheless seems to possess an almost inexhaustible cultural wealth. This problematises the figure of the performer and his function as mediator between the composer and the listener, between a past epoch and the present, which entails a temporal and historical factor that must therefore imply an active, reflexive and conscious relationship between the past and the present. How much of eternity there is in the old, how the interpretative fact should be approached in order to optimally rescue from the musical historic heritage that which, being perhaps

timeless, is still culturally enriching for today's spectacularised globalised society? But how can we escape the danger of becoming mere "museum interpreters"? In other words: how to bridge this historical gulf and communicate a message from the past in a contemporary, valuable and interesting way without betraying the communicative intent of the original composition? The intensive and, above all, analytical and reflexive use of new technological resources applied to the treatment of sound could be an optimal way to achieve this objective on the basis of an actualist hermeneutic approach.

Keywords: musical heritage; interpretation; historicism; actualism; technology.

1. La problemática sociológica

El patrimonio musical legado por las generaciones precedentes nunca ha gozado de tanta atención por parte de los músicos profesionales y del público como viene aconteciendo en las sociedades occidentales desde el siglo XIX y, más aún, a partir del siglo XX cuando la música contemporánea ya nunca ha vuelto a señorear la noción de "música de concierto" o "música de consumo".^{1,2} La música ligera copa

¹ "The works of Haydn, Mozart and Beethoven remained living music in the nineteenth century together with the music of its own time. For the first time in history, music of one period remained alive in the following century and preserved, as part of the new era's cultural tradition, its effect and stimulation" (Fellerer,1970: 216).

Traducción propia: "Las obras de Haydn, Mozart y Beethoven siguieron siendo música viva en el siglo XIX junto con la música de su propia época. Por primera vez en la historia, la música de una época permaneció viva en el siglo siguiente y conservó, como parte de la tradición cultural de la nueva era, su efecto y estímulo".

² "[...] in the twentieth century, especially after the First World War, the gap between the new music and the heritage in musical life becomes only bigger" (Fellerer,1970: 217).

Traducción propia: "[...] en el siglo XX, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, la brecha entre la nueva música y el patrimonio en la vida musical sólo se hace más grande".

mayoritariamente el consumo social de música y, por otro lado, es la música histórica culta la que se programa mayoritariamente en las salas de concierto y aquella a la cual los músicos profesionales de conservatorio dirigen la mayoría de sus esfuerzos y tiempo de formación técnica y musical (Harnoncourt, [1982]2009: 14-15). La demanda de música culta por parte de los auditorios interesados en ella se orienta claramente a la música del pasado,³ una música que carece de actualidad en términos genéticos (no ha sido compuesta en la contemporaneidad) pero que muestra una sorprendente persistencia en términos de satisfacción estética para una porción de la sociedad no mayoritaria, sin duda, pero lo bastante significativa como para mantener la presencia de circuitos comerciales e institucionales que permiten, al menos hasta el momento, su reproducción y una cierta vigencia sociológica.⁴

Este desfase temporal entre el momento de la composición y el posterior momento de la ejecución y audición no se cifra tan solo en términos de mera temporalidad, sino que contiene una problemática propiamente histórica. Podría hablarse de un desfase “trans-epocal”. El hecho de que la obra se compusiese en una época histórica anterior significa que la creación de dicha obra se produjo dentro de una compleja unidad cultural cuya vigencia o actualidad acabó irremisiblemente diluida en el mero fluir de la temporalidad; un devenir cuyo correlato, en términos sociológicos, implica cambios culturales más o menos profundos en todos los aspectos imaginables (estéticos, valorativos, axiológicos, filosóficos, económicos, científicos, tecnológicos, políticos, psicológicos, etc.).

Esta distancia histórica implica una brecha sociológica entre compositor y audiencia actual quizá imposible de cerrar,⁵ lo cual se constata con facilidad no solo al comparar cuantitativamente el grado de presencia de la música histórica culta en la sociedad de hoy en día frente a la preponderancia de la música ligera en la misma, sino al comparar también dicha presencia con el espacio social ocupado por esa misma música histórica cuando fue contemporánea en la época en que se

³ “But the needs of our time have found in old music a part of what we need and want. This is why the great movement of old music could expand our musical life as it has” (Fellerer, 1970: 218).

Traducción propia: “Pero las necesidades de nuestro tiempo han encontrado en la música antigua una parte de lo que necesitamos y queremos. Por eso, el gran movimiento de la música antigua ha podido ampliar nuestra vida musical como lo ha hecho”.

⁴ “Como vemos, la música histórica, en particular la del siglo XIX, es hoy la portadora de la vida musical. *Eso no había sucedido nunca desde que existe la polifonía.* De la misma manera, antes no había ninguna necesidad de una interpretación de la música histórica fiel a la obra, tal como se exige hoy en día” (Harnoncourt, [1982]2009: 14).

⁵ Esta brecha “histórica” o “epocal” se sumaría a la inherente brecha existente entre composición e interpretación, donde la interpretación es, por definición, incapaz de agotar la fuente de sentido que supone la obra.

gestó. Nikolaus Harnoncourt, habida cuenta de que hoy en día la música culta contemporánea no guía la vida musical (en los circuitos de la así llamada convencionalmente “música clásica”) y que es la música histórica culta la que ocupa ese lugar, expresa su temor en los siguientes términos:

Si no conseguimos restablecer una unidad entre nuestra escucha musical, necesidad de música y nuestra vida musical –ya sea porque la demanda y la oferta en la música contemporánea vuelvan a encontrar el equilibrio, o *descubramos una nueva forma de comprender la música clásica, la música antigua*–, el fin está a la vista. Entonces no seremos más que conservadores de un museo y no haremos más que mostrar lo que hubo en otros tiempos; no sé si habrá muchos músicos que estén interesados en ello. (Harnoncourt, [1982]2009: 25)⁶

Añadiríamos nosotros que la cuestión aún más crucial sería preguntarse no tanto “si habrá muchos músicos que estén interesados en ello” sino más bien si habrá mucha gente, o más bien poca, que esté interesada en ello como oyentes y consumidores de arte y cultura.

Harnoncourt teme que la vida musical culta de nuestra sociedad se fosilice porque la música contemporánea no logra la repercusión necesaria para vivificarla, al tiempo que constata que la música histórica culta tampoco consigue movilizar esa vida musical contemporánea tal como lo hizo en su tiempo original. Hoy en día, la música ligera cumple ese papel de forma indiscutible.⁷ Harnoncourt parece situar sus esperanzas de mejora en la prescripción de un cambio de actitud hacia la música, prescripción que parece desprender más un deseo frustrado basado en un lúcido diagnóstico que propuestas concretas hasta que, no obstante, establece una directriz clara a este respecto centrada en la cuestión interpretativa: la comprensión profunda de la música histórica tal como se concibió y se realizó en su origen sería la condición *sine qua non* para poder traerla al presente con

⁶ Las cursivas son nuestras.

⁷ “En la música ligera, en cambio, encontramos todavía vestigios de la vieja función de la música. Así, por ejemplo, resulta fácil de reconocer la influencia corporal sobre el oyente. Me parece que vale la pena reflexionar sobre por qué existe una música ligera actual que desempeña un papel del todo necesario en la vida cultural, mientras que no hay una “música seria” actual que desempeñe algún papel en esa vida cultural. [...] la música ligera es hoy un componente fundamental de la vida” (Harnoncourt, [1982]2009: 23).

pretensión de actualidad.^{8,9}

Según esto, su apuesta podría parecer típicamente historicista pero no podemos deducir que prescriba una fidelidad supuestamente objetiva al resultado sonoro original si atendemos estrictamente y con rigor a sus afirmaciones ya que, como hemos citado más arriba, rechaza la idea de la “función museística” de los intérpretes de la música histórica. El historicismo de Harnoncourt parece ligado más a un afán de comprensión rigurosa de la naturaleza de la música en su más amplio sentido (cuestiones técnicas, cuestiones expresivas, cuestiones estilísticas, cuestiones musicológicas de todo tipo, etc.) que a una pretensión de reproducir una supuesta objetividad sonora original.¹⁰

Si, por un lado, la realidad sociológica y los actuales valores estéticos, artísticos y culturales son distintos a los del pasado y si, por otro lado, la música culta contemporánea no consigue vivificar la vida musical de su tiempo (lo cual sería presumiblemente el motivo por el cual hay una atención especial al patrimonio histórico musical), entonces se revela quizás crucial no tanto el tratar de reproducir con pretensión de fidelidad objetiva un resultado sonoro original siempre fantasmal (intento que no deja de tener un gran interés musicológico y artístico) sino, más bien, el dilucidar cuánto de eterno hay en lo viejo y de qué modo habría de enfocarse el hecho interpretativo para rescatar aquello que, siendo quizá intemporal (al menos para nuestra civilización), sigue resultando culturalmente enriquecedor del patrimonio musical del pasado para la sociedad actual. Y es que, siguiendo a Harnoncourt en su temor: ¿cómo escapar del peligro de convertirnos en meros “intérpretes de museo”?¹¹ Es decir: ¿cómo salvar este abismo histórico, la

⁸ “Si no conseguimos volver a interesarnos por aquello que no conocemos –sea viejo o nuevo–, volver a encontrar *el sentido del efecto que ejerce la música –un efecto sobre nuestro espíritu y sobre nuestro cuerpo–*, entonces hacer música carecerá por completo de sentido. Entonces habrá sido también un esfuerzo vano el de los grandes compositores al llenar sus obras con mensajes que hoy no nos llegan, que no comprendemos en absoluto” (Harnoncourt, [1982]2009: 35). Las cursivas son nuestras.

⁹ “[...] *para que la música de épocas pasadas sea actual en un sentido profundo y amplio*, y pueda ofrecernos todo su mensaje – o al menos más de lo que suele ofrecernos hoy día –, tendremos que comprender esa música a partir de sus propias leyes. Tenemos que saber qué es lo que la música quiere decir, para saber qué es lo que nosotros queremos decir con ella. Por tanto, a lo puramente emocional, a la intuición, hay que añadir ahora también el saber. Sin ese saber histórico no se puede reproducir de manera adecuada la música histórica, la que llamamos nuestra ‘música seria’”. (Harnoncourt, [1982]2009: 29). Las cursivas son nuestras.

¹⁰ “Así surgen esas conocidas interpretaciones musicológicas que desde el punto de vista histórico son a menudo impecables, pero que carecen de vida. Ahí es preferible una ejecución musicalmente viva, aunque sea históricamente errónea” (Harnoncourt, [1982]2009: 16).

¹¹ “The tendency of the authenticity movement, inevitably (and no matter how its practitioners may protest), is to place older music in a museum. Museums [...] can provide only one

brecha “epocal”, y comunicar un mensaje del pasado de forma que resulte actual sin, por otro lado, traicionar la intención compositiva original?

Esta problemática debería abrir una profunda reflexión de cariz hermenéutico sobre la interpretación musical y, al mismo tiempo, sitúa el valor de nuestra propuesta en el preciso nivel sociológico en que lo plantea brillantemente Rattalino:

En la realidad de hoy, a pesar de y precisamente por la enorme labor que el historicismo ha producido y sigue produciendo, debemos preguntarnos con Busoni cómo puede el patrimonio cultural difundirse a nivel no especializado y puede no convertirse en “ars reservata” (Rattalino, 2005: 306).

Rattalino plantea una problemática de orden sociológico que consiste, básicamente, en cómo comunicar las obras del pasado de modo tal que su alcance vaya más allá de los círculos selectos del especialista y del melómano, es decir, que la reproducción de la música histórica culta no sea un ámbito “reservado”, minoritario, elitista. Rattalino parece plantearse, siguiendo a Busoni, cómo alcanzar potencialmente a toda la sociedad en su conjunto con un mensaje artístico proveniente del pasado. Su objetivo se sitúa claramente en el terreno de la difusión y sobre la premisa de que dicho patrimonio cultural (o al menos parte de él) tiene un valor intrínseco que trasciende las distintas épocas. Es una aproximación más a la cuestión de la actualidad del repertorio histórico. Y es evidente que, al plantearse esta cuestión citando a Busoni,¹² Rattalino sugiere, como Harnoncourt, contemplar la solución al problema desde el campo de la interpretación.

Así pues, sobre la cuestión de la actualidad del repertorio histórico de música culta, tanto Rattalino como Harnoncourt apuntan al campo de la interpretación como el ámbito donde debe fraguarse el enfoque, la propuesta o la praxis capaz de renovar el mensaje artístico del pasado a una audiencia mayoritaria que

dimension of a total artistic experience. We should learn to deal with the music of the past not only for what it once was but for what it can be today, in our own cultural context, however uncertain that is. Otherwise it will necessarily be confined to a marginal existence” (Morgan, 1988: 81-82).

Traducción propia: “La tendencia del movimiento por la autenticidad, inevitablemente (y por mucho que protesten sus practicantes), es la de colocar la música antigua en un museo. Los museos [...] pueden ofrecer solamente una dimensión de una experiencia artística total. Debemos aprender a tratar la música del pasado no sólo por lo que fue, sino por lo que puede ser hoy, en nuestro propio contexto cultural, por incierto que sea. De lo contrario, se limitará necesariamente a una existencia marginal”.

¹² Ferruccio Busoni fue uno de los más grandes pianistas de su tiempo, además de insigne compositor y un hombre de un gran talento muy polifacético.

pertenece a un presente que ya siempre es futuro.¹³ En ese sentido, la interpretación, esa “especie de traducción” de la que habla Harnoncourt¹⁴, sería el ineludible canal capaz de proyectar lo que de eterno hay en lo viejo hacia un perenne futuro que deviene eternamente en presente.¹⁵

Ahora bien, no es difícil constatar que la situación sociológica de la música no ha cambiado mucho desde que tanto Harnoncourt como Rattalino hayan expresado sus inquietudes. La música culta sigue dentro de sus limitados círculos habituales, tanto aquella contemporánea como la histórica, mientras que la música ligera o popular, por su parte, continúa ostentando una obvia preeminencia global. Pero ¿y si la labor de actualización de las grandes obras del pasado pudiera intensificarse mediante un enfoque interpretativo novedoso que permitiese comunicar más adecuadamente a la idiosincrasia sociológica actual el contenido expresivo y estético del repertorio histórico sin por ello renunciar a un rigor en la adecuación estilística ni abandonar el marco del respeto a la intención del compositor?

2. Una posible alternativa

Una opción para alcanzar este objetivo, que no ha estado a disposición de los intérpretes hasta hace relativamente poco tiempo, consistiría en realizar una inteligente y razonada aplicación de los recursos tecnológicos actualmente disponibles (sin excluir los avances tecnológicos de los instrumentos actuales con respecto a sus antepasados) gracias a los avances de la ciencia en sus aplicaciones tecnológicas, ensanchando de este modo el campo de la interpretación musical del repertorio histórico más allá de la concepción tradicional.

La pretensión es aquí la de ampliar decididamente el campo de la interpretación del repertorio histórico mediante una praxis que permita una expansión de lo concebible en la interpretación musical mediante la aplicación deliberada, amplia y sistemática de los adelantos tecnológicos en el tratamiento del sonido a la

¹³ “La idea de música culta agoniza en la praxis que la asume como valor absoluto y la transmite recalcitrantemente como privilegio de un complacido cónclave de muertos vivientes. Pero la música que en un tiempo pretendió esa idea, como nombre de su propio enigma, sigue estando allí, y sigue pretendiendo que todo tiempo vuelva sobre ella y libere su fuerza innovadora. [...] Nada menos es lo que debería pretender aquel que de verdad esté fascinado por la música culta. Nada menos que un tan pequeño, salvador apocalipsis. Es un apocalipsis que tiene un nombre: interpretación” (Baricco, [1998]2008: 14).

¹⁴ “La música del pasado se ha convertido en su totalidad en una lengua extranjera. [...] el mensaje como tal está ligado a la época y sólo se puede recuperar si se traslada a la época actual en una especie de traducción” (Harnoncourt, [1982]2009: 28).

¹⁵ “Toda gran composición musical tiene dos facetas: una relacionada con su tiempo y otra con la eternidad. Este segundo aspecto es el que despierta nuestro interés en la música que fue compuesta hace dos o tres siglos” (Barenboim, [1991]1992: 40).

interpretación del repertorio histórico de la música culta, siempre acorde a una noción de traducción sónica entre dos momentos socioculturales más o menos distantes (incidiremos en ello después). Entendemos, por supuesto, que esta aplicación debería siempre contar con el rigor de ser analítica y reflexivamente realizada.

No deja de ser cierto, al mismo tiempo, que podría entenderse esta ampliación que aquí proponemos como una intensificación de tendencias ya presentes a lo largo de la historia de la interpretación (normalmente basadas en la evolución tecnológica de los instrumentos tradicionales). Es por ello que, para introducirnos cabalmente en la cuestión y antes de proceder a esbozar el discurso teórico-musicológico con que fundamentar esta propuesta de praxis interpretativa, profundizaremos con un cierto nivel de detalle en la presencia innegable de una tendencia latente hacia esta práctica expansiva y de carácter claramente actualista a lo largo de la historia de la interpretación del repertorio histórico.

3. Antecedentes prácticos e ideológicos

A lo largo de la historia de la música, los compositores han creado a partir de la realidad sonora que les deparaban los instrumentos existentes. Y esto puede interpretarse como un límite. Ahora bien, aunque no sea este el lugar para realizar un análisis conceptual de esta cuestión bien es cierto que todo lo que limita también habilita al mismo tiempo. Por ejemplo, se sabe que, a partir de la sonata para piano opus 53, Beethoven tenía como referente material, tanto mecánico y técnico como sonoro, no ya su piano Walter sino un nuevo piano Erard,¹⁶ el cual le permitió concebir mundos técnico-sonoros novedosos. De esta nueva base tecnológica surgió también, además de la sonata opus 53, la sonata *Appassionata* opus 57. ¿Deberíamos, por tanto, asumir que estas sonatas no deberían interpretarse sino con un piano Erard de la época si queremos ser fieles a la intención artística de Beethoven? ¿Significa eso que Beethoven no se permitía tocar sus sonatas previas al opus 53 en el piano Erard y buscaba para el caso su viejo Walter?

Más bien, habría quizá que plantearse la cuestión de hasta qué punto el piano Erard permitió a Beethoven, al explotar los nuevos límites que el nuevo instrumento le ofrecía, imaginar mundos sonoros y posibilidades técnicas que no necesariamente exigirían limitarse en la interpretación al mismo instrumento que permitió imaginarlas en el momento de la composición.

Lo cierto es que no es difícil rastrear antecedentes ideológicos de una praxis tecnológicamente expansiva aplicada a la interpretación del repertorio histórico de la música culta (a partir de ahora, y a efectos de simplificación en este artículo, la denominaremos “práctica actualista”) en determinados actos, actitudes o

¹⁶ “[...] el opus 53 y las otras obras pianísticas, hasta 1809, fueron compuestas para la sonoridad del Erard, más potente que la sonoridad de los pianos vieneses, y para la mecánica del Erard, mecánica inglesa” (Rattalino, 2005: 66).

pensamientos de artistas consagrados, no solo porque reflexionen sobre el constante cambio tecnológico que el piano ha experimentado desde su invención hasta ya entrado el siglo XX, sino también porque hacen un uso peculiar y deliberado de dichos avances tecnológicos de tal modo que podrían entenderse precursores de la práctica actualista, esto es, del uso de los avances tecnológicos disponibles para ponerlo al servicio, de un modo u otro, de la interpretación actualizada del repertorio histórico entendida como traducción sónica entre dos momentos históricos distantes. En este sentido, atenderemos a las figuras de Alfred Brendel, Daniel Barenboim y Ferruccio Busoni.

3.1. Brendel

Y es que, tal como Alfred Brendel afirma, “oír interpretar a Beethoven en los instrumentos de hoy en día, es siempre escuchar una especie de transcripción”.¹⁷ ¿Acaso se comete algún tipo de sacrilegio al osar interpretar a Beethoven en instrumentos que se distancian tecnológicamente de forma muy significativa del instrumento sobre el cual fue concebida la obra? ¿Se ha renunciado con ello a algo original e insustituible, intrínsecamente necesario a la obra si ésta se quiere presentar en una interpretación fidedigna y auténtica? Nada más lejos de la realidad, según el criterio de Brendel.

El maestro austriaco se pronuncia sobre la distancia tecnológica que media entre el instrumento original a disposición del autor en el momento del acto compositivo y el instrumento con que se interpretan las obras en épocas posteriores (en concreto, actualmente, es decir, siglos XX y XXI),¹⁸ y lo hace en dos sentidos: en primer lugar, en lo relativo a la adecuación al gusto y sensibilidad de los oyentes actuales y, en segundo lugar, en lo relativo a la adecuación a la intención artística del compositor. Y, en ambos casos, su criterio considera favorablemente el instrumento actual en detrimento del original o antiguo. A juicio de Brendel, el piano permite, en su última realización tecnológica, no solo satisfacer mejor las exigencias de las salas de concierto y de los oyentes, sino que también permite un mejor servicio al contenido estético y expresivo de las sonatas para piano de Beethoven.¹⁹

¹⁷ El original dice así: “[...] entendre jouer Beethoven sur les instruments d'aujourd'hui, c'est toujours écouter une sorte de transcription” (Brendel, 1979: 15).

¹⁸ La evolución tecnológica del piano de concierto culmina a principios del siglo XX.

¹⁹ “Non seulement le piano de concert moderne – que j'ai bien entendu utilisé pour mes enregistrements – correspond par son volume sonore aux orchestres, aux salles et aux oreilles modernes, mais je suis persuadé qu'il sert mieux la majorité des oeuvres pour piano de Beethoven que le Hammerklavier: il a un son beaucoup plus riche en contrastes, plus coloré et plus orchestral” (Brendel, 1979: 15).

Traducción propia: “No solamente el piano de concierto moderno – que obviamente he

Por tanto, vemos cómo un maestro actual del concertismo de élite valora positivamente el avance tecnológico del piano actual respecto al *hammerklavier* de Beethoven, y lo hace tanto sociológicamente como artísticamente. Es decir, para Brendel, el piano actual le permite llegar mejor al público y también expresar mejor la obra. Ambas cosas.

3.2. Barenboim

Otro genio indiscutido de la interpretación pianística en la actualidad, Daniel Barenboim, nos regala una muestra de acto interpretativo que anticipa y apunta con toda claridad la práctica actualista porque, en el caso que vamos a presentar, explota posibilidades tecnológicas actuales del piano de concierto que eran inexistentes en el fortepiano contemporáneo de Beethoven. Y lo hace, sin lugar a dudas, con una intención artística precisa y deliberada cuyo sentido expresivo es inequívoco. Nos referimos al momento en que, en una grabación audiovisual del primer movimiento de la sonata opus 57 *Appassionata* de Beethoven, Barenboim toca una octava donde la partitura tan solo indica una sola nota, en el segundo 45 del minuto ⁹²⁰. Esta nota aparece en el primer tiempo del compás 231 (Beethoven, 1980: 144), y es un do₂. Barenboim toca (y, ciertamente, con no poca violencia) el acorde de dos notas do₁-do₂. Dicho de otro modo, añade una nota a la octava inferior de la nota original. Ahora bien, el piano de Beethoven carecía de esta nota ya que solamente alcanzaba, como nota más grave, el fa₁ (es decir, una cuarta justa por encima de la nota que Barenboim añade, o, lo que es lo mismo, una quinta justa inferior a la nota do₂ que aparece en la partitura), muy lejos todavía del do₁ que añade el maestro argentino-israelí.

¿Por qué se inventa Barenboim esta nota? No cabe algún tipo de justificación editorial, ya que ha quedado claro que el piano de Beethoven no contaba con esa nota y es inverosímil pensar que en alguna edición aparezca ese do₁. La explicación solo puede situarse a nivel artístico. Sin pretensión de profundizar aquí en aspectos analíticos del primer movimiento de la sonata *Appassionata* (cuyo lugar para ser desplegados sistemáticamente es otro), este do₂ está situado en el centro de un pasaje de carácter cadencial y virtuosístico que preludia la coda final *Più Allegro* y es, además, la dominante de la tonalidad base de todo el movimiento (fa menor). Puede que Barenboim entienda estos factores tan relevantes y estructuralmente significativos como para reforzar el efecto de este do₂ octavándolo al más grave do₁, lo cual le permite percutir la nota-acorde con una violencia y presencia sonora inalcanzable percutiendo solo el do₂.

utilizado para mis grabaciones – corresponde por su volumen sonoro a las orquestas, a las salas y a los oídos modernos, sino que además estoy convencido de que sirve mejor a la mayoría de las obras para piano de Beethoven que el Hammerklavier: tiene un sonido mucho más rico en contrastes, más colorido y más orquestal”.

²⁰ classicalvideos12: <http://www.youtube.com/watch?v=4C3Tlr2bBo0>.

Por tanto, sin duda que es alguna consideración de orden artístico y expresivo la que le lleva a tomar una decisión interpretativa alteradora del texto original, la cual es solamente posible gracias a un avance tecnológico del instrumento que es anacrónico al momento original de la composición. ¿Acaso Barenboim cree estar traicionando el espíritu beethoveniano y su intención artística? Cabría dudarlo, y mucho. ¿No será, más bien, que el maestro entiende que haciendo un uso inteligente de posibilidades tecnológicas actuales no disponibles para Beethoven se puede ser aún más fiel a la intención del compositor y a la carga expresiva de la obra de lo que el instrumento de la época permitía?²¹ Según esa misma lógica, ¿qué otros límites a la expresión del contenido artístico de las obras del pasado nos presentarían nuestros instrumentos actuales que, de la misma manera, pudiesen ser salvados mediante avances tecnológicos a nuestra disposición?

Y es que no estamos hablando aquí de casos como, entre otros, el del compás 77 del segundo movimiento de la sonata KV 333 de Mozart o el de los compases 465-474 del tercer movimiento de la sonata opus 53 del propio Beethoven. Las problemáticas estéticas, técnicas e interpretativas aquí implicadas por la cuestión tecnológica son diversas.

En el caso de Mozart, el compás 77 es una transposición de los compases 23 y 27. La lógica de la repetición implicaría un diseño melódico idéntico, como así ocurre en el compás 73 donde aparece el mismo diseño transportado a la quinta justa descendente. Pero esta lógica se rompe cuando, en el compás 77, se repite el compás 73 a la octava superior y, en lugar de imitar el diseño, la melodía se repliega hacia abajo (Mozart, 1981: 54-56). Esto es así, simplemente, porque el piano de Mozart carecía de estas notas superiores.

Ahora bien, el resultado es tan hermoso y, sin duda, tan profundamente artístico que al intérprete le asalta intensamente la duda de si respetar la bella solución de Mozart o actualizar el diseño gracias a las ampliadas posibilidades tecnológicas de los pianos posteriores. Aquí vemos ejemplificada con claridad la noción de que todo aquello que limita, al mismo tiempo habilita. El genio de Mozart, frente a un límite, es capaz de ofrecer una solución quizá mejor (o, al menos, de igual calidad) de la que hubiese resultado sin el poder condicionante de dicho límite²². De modo que la ambigüedad interpretativa en este caso quizá sea irresoluble. Por cierto, que Barenboim en este caso opta por no actualizar el diseño

²¹ Hammerklavier Lair: "Badura Skoda - Beethoven Sonata op.57 Apassionata 1/3". <http://www.youtube.com/watch?v=qZ6nxg56ztU>.

También el pianista y musicólogo Paul Badura-Skoda realiza este añadido, tal como se aprecia en el segundo 53 del minuto 7 de esta grabación.

²² Estamos bastante convencidos de que esta reflexión sobre este pasaje concreto de Mozart no debe ser original nuestra. Lamentablemente, nuestra memoria nos falla y nuestras pesquisas intentando encontrar la referencia no han sido exitosas hasta el momento.

melódico, despreciando la disponibilidad de más agudos en los pianos actuales.²³

La diferencia es clara con el caso del do₁ añadido sincrónicamente al do₂ en el primer movimiento de la sonata opus 57: en Mozart, se trata de un diseño melódico previo que se ve posteriormente truncado en su lógica de repetición y cuya solución alternativa posee una intencionalidad deliberada por parte del compositor, mientras que, en Beethoven, la ausencia de ese do₁ no está condicionado por ninguna circunstancia musical previa que lo someta a algún tipo de lógica como el de la repetición o imitación ni es resultante de una intención artística deliberada por parte del compositor para sortear o esquivar una limitación tecnológica; en el caso de Beethoven, se trata, sencillamente, de una carencia, de una imposibilidad tecnológica que convierte a dicho do₁ no solamente en simplemente irrealizable sino, quizá más aún, en sencillamente inconcebible en el momento de la composición.

En suma, en el caso de Mozart no está nada claro que actualizando el resultado según las posibilidades tecnológicas se mejore artísticamente el resultado final ni que se consiga con ello una mejor fidelidad a su intención expresiva (incluso se corre el riesgo de empeorarlo), mientras que en el caso de Beethoven todo apunta a que se estaría logrando mejorar el resultado.

El caso de los compases 465-474 del tercer movimiento de la sonata opus 53 de Beethoven contiene una problemática distinta, aunque también tenga como origen una diferencia tecnológica (Beethoven, 1980: 118). El piano de Beethoven era lo suficientemente ligero como para poder realizar octavas en *glissando* con relativa facilidad. En el piano actual, de tecla más pesada, eso se convierte en algo extremadamente difícil de conseguir con un resultado aceptable. Aún así, hay quien lo intenta asumiendo una disminución indisimulada del *tempo*.

Sin embargo, la solución que adoptan muchos pianistas es la de dividir la sucesión de octavas entre las dos manos y renunciar a tocar algunas de las notas de dicha sucesión de modo tal que sea posible realizar otras notas que se dan simultáneamente a la serie de octavas.²⁴ La problemática aquí es, en cierto modo, inversa, ya que el avance tecnológico que ha supuesto mejoras en muchas cuestiones ha conllevado un cambio en un aspecto concreto, como lo es el del mayor peso de las teclas, que complica la ejecución de ciertos pasajes tal como los concibió el compositor. Por lo tanto, el intérprete está obligado a lidiar con esa delicada situación buscando una solución de compromiso. La diferencia con el caso del do₂ del primer movimiento de la sonata opus 57 ya citado reside en que, aquí, el

²³ Wolfgang Amadeus Mozart: "Mozart Piano Sonata B flat major, k.333- Daniel Barenboim", <https://youtu.be/oTS1fohQNec>. Observar en el minuto 13, segundo 22.

²⁴ OndaCC: "Beethoven | Piano Sonata No. 21 in C major "Waldstein" | Daniel Barenboim". <https://www.youtube.com/watch?v=u6c1sYmxnMY>.

También Barenboim se decanta por esta opción, tal como se aprecia en el segundo 42 del minuto 25 de esta grabación.

cambio tecnológico conlleva una deficiencia interpretativa difícilmente salvable en lugar de posibilitar una mejor interpretación y/o mayor adecuación a la intención artística del compositor. Y es que, así como todo límite a un tiempo habilita, todo progreso implica ganancias y ventajas, pero también renunciaciones y pérdidas.²⁵

En definitiva, el sentido interpretativo que muestra Barenboim al octavar el do₂ al final del primer movimiento de la sonata *Appassionata*, si se despliega con coherencia racional, consciencia histórico-cultural y sistematicidad lógica, propicia una apertura prudente pero decidida a contemplar todos los recursos tecnológicos disponibles para el tratamiento del sonido como potencialmente subyugables a la expansión del poder expresivo en la interpretación instrumental del repertorio histórico, sin por ello renunciar ni al rigor en la adecuación estilística ni al principio de fidelidad a la intención del compositor.

Lo atractivo de esta expansión de los recursos es que implicaría tanto una complejización del acto interpretativo como una clarificación del mensaje artístico. Es más, nos planteamos hasta qué punto podría alcanzarse, mediante esta aplicación de recursos tecnológicos (con la consiguiente expansión de recursos interpretativos disponibles que permite y siempre en función de los casos), no solo una comunicación artística más eficaz para el oído medio del siglo XXI, perteneciente a esta sociedad tecnologizada del espectáculo, sino incluso una mayor fidelidad a la intención artística del autor que la que permitiría el mero empleo usual de los instrumentos tradicionales a día de hoy. A ello apuntamos con el enfoque hermenéutico actualista aplicado al campo de la interpretación musical del repertorio histórico que desplegaremos someramente más adelante como fundamentación teórica a la práctica actualista que estamos delineando.

3.3. La cualidad psicológica del timbre (Schiff)

La altura del sonido posee una cierta relación con el timbre; resulta obvio que, auditivamente, una nota muy aguda se diferencia muy sensiblemente de una nota muy grave aun siendo producida por una misma fuente sonora (o instrumento). El timbre, a su vez, posee un claro y definido poder de afección en la psicología auditiva del receptor. Es por ello que el maestro Andras Schiff, en su interpretación comentada del segundo movimiento de la sonata opus 57 *Appassionata* de Beethoven,²⁶ apunta dos cuestiones muy interesantes en este sentido: en

²⁵ “Generally speaking, then, period instruments are characterised by a greater colour range. Modern instruments iron out tonal inequalities and with them a potentially expressive element in performance” (Le Huray, 1990: 152).

Traducción propia: “En general, pues, los instrumentos de época se caracterizan por un mayor rango de colorido. Los instrumentos modernos liman las desigualdades sonoras y con ellas un elemento potencialmente expresivo en la interpretación”.

²⁶ helloitismetomato: “András Schiff - Sonata No.23 in F minor, Op.57 "Appassionata" - Beethoven

primer lugar, otorga una significación psicológica a la gestión sistemática de las alturas a lo largo del movimiento y, en segundo lugar, describe la consabida relación en Beethoven de determinados pasajes con instrumentos orquestales en función del registro empleado. Por su carácter ejemplificador, desplegaremos el magisterio de Schiff con cierta atención.

Con respecto a la significación psicológica en el empleo del registro: el segundo movimiento de la sonata *Appassionata* está construido en forma de tema y variaciones de modo tal que el registro del discurso musical parte desde el grave para migrar progresivamente hacia el registro agudo a lo largo de las variaciones. Tal como Schiff apunta, el registro grave denotaría oscuridad y el registro agudo, luminosidad. Así, este movimiento, globalmente contemplado, mostraría una evolución de tinte psicologista o anímico “desde la oscuridad hacia la luz...hasta la última variación” donde “es como si saliera el sol”.²⁷ De modo que Schiff muestra aquí cómo puede darse una relación entre registro y cualidad psicológica que entendemos potenciada, al menos en parte, por el aspecto tímbrico que posee el registro como correlato del contraste entre sus extremos.

Este es el tipo de análisis serio, riguroso y profundo capaz de fundamentar la aplicación sensata de tratamientos en tiempo real del sonido para mutar sensiblemente el sonido de manera tal que se potencie la carga psicológica ya presente en el ideal sonoro beethoveniano para que la traducción sónica al oyente medio del siglo XXI resulte más eficaz, más interesante y más significativa.²⁸

Con respecto a la relación entre registro y timbre, cabría decir que este aspecto tímbrico asociado indirectamente al registro lo avala también el maestro

Lecture-Recitals”, <https://www.youtube.com/watch?v=jEI4OFemtLc>.

²⁷ *Íbid.*, minuto 30, transcripción propia: “There are two tendencies we should observe here. One is the tendency from going from darkness into light, it's getting lighter and lighter until the last variation, it's seems like the sun is come out”.

Traducción propia: “Hay dos tendencias que podemos observar aquí. Una es la tendencia de ir desde la oscuridad hacia la luz; va siendo más y más luminoso hasta la última variación; es como si saliera el sol”.

²⁸ “Desde los tiempos de Beethoven han cambiado muchas cosas: la praxis de la ejecución, el contexto social, los términos de referencia cultural, el paisaje sonoro. El piano que usamos hoy es sólo un pariente lejano del fortepiano que se usaba entonces, diferentes son los lugares, los modos y las motivaciones sociales que condicionan la audición, diferente es el patrimonio auditivo con el que nos acercamos hoy a esa música: en el oído no tenemos sólo a Haydn y Mozart, sino también a Brahms, Mahler, Ravel (y Morricone, Madonna, las sintonías publicitarias, Philip Glass...). En los ojos se tiene el cine, en la mente consignas completamente distintas y en el salón un artilugio que al apretarle un botón escupe música cuantas veces se quiera y con una calidad de sonido que Beethoven, aun queriendo concederle un oído mejor de aquel que pudiera presumir, no se habría ni imaginado” (Baricco, [1999]2008: 17-18).

Brendel cuando describe cómo era el piano Erard de Beethoven: el registro bajo, el medio y el agudo se diferenciaban con mucha mayor claridad que en el Stenway actual, lo cual favorecía, por tanto, la posibilidad de articular polifónicamente el discurso musical.²⁹ En nuestro Stenway actual, esta diferenciación es menor precisamente porque se ha intentado conquistar al máximo la homogeneidad sonora, tímbrica y dinámicamente. En cualquier caso, en nuestro piano de gran cola de concierto actual los agudos poseen también una cualidad tímbrica distinta a los graves (y también a los medios) y ello conlleva auditivamente una cualidad psicológica diferenciada que era todavía más obvia en tiempos de Beethoven.

Así, el maestro Schiff trata de colorear su sonido con una explícita intencionalidad expresiva asociando en su imaginación sonora e interpretativa unos determinados pasajes con unos timbres específicos. Unos bajos pueden sugerirle trombones o violonchelos, mientras que en otros registros pueden aparecer vientos o maderas porque “en Beethoven [...] el piano casi nunca suena como un piano...debemos siempre imaginar otras sonoridades de instrumentos de cuerda, viento, metal...”.³⁰ Lo que sugiere con toda claridad el maestro húngaro es que Beethoven

²⁹ “Quand on essaie de jouer sur l'Erard de Beethoven [...], on réalise immédiatement que le son, la dynamique et le jeu ressemblent étonnamment peu à ceux des pianos actuels. Le son de chaque note a une attaque bien nette, il est, dans ses propres limites, plus vivant et plus souple, et il se transforme davantage pendant la période de résonance. La différence de registre dans la basse, le médium et l'aigu est importante (jeu polyphonique!). L'aigu est bref et ténu, il résiste à la dynamique et ne se prête pas à une cantilène qui voudrait s'élever au-dessus d'un tendre *piano*. Même dans les basses claires et transparentes, un peu ronflantes, l'éventail dynamique est beaucoup plus réduit que sur nos instruments” (Brendel, 1979: 14).

Traducción propia: “Cuando se prueba a tocar el Erard de Beethoven, se constata inmediatamente que el sonido, la dinámica y el toque se parecen sorprendentemente poco a los pianos actuales. El sonido de cada nota tiene un ataque definido, y es, dentro de sus propios límites, más vivo y más flexible, y se transforma más durante el tiempo de resonancia. La diferencia de registro en los bajos, los medios y los agudos es importante (toque polifónico!). Los agudos son breves y tenues, bastante inmunes a la dinámica y no se prestan a que una melodía se eleve por encima de un tierno *piano*. Incluso en los bajos claros y transparentes, un poco roncós, el rango dinámico es mucho más reducido que en nuestros instrumentos”.

³⁰helloitismetomato: “András Schiff - Sonata No.23 in F minor, Op.57 "Appassionata" - Beethoven Lecture-Recitals”. <https://www.youtube.com/watch?v=jE14OFemtLc>. Minutos 29 y 33, transcripción propia: “What we hear immediately here is a dark sonority...he's using the bottom of the keyboard so we hear like deep strings, *celli* and doublebasses. In my imagination i hear trombones... [...] And after the apotheosis of this [toca unos compases]... comes an epilogue where he's just using fragments of the theme putting them in different registers. It's always wonderful with Beethoven that the piano almost never sounds like a piano...we must always imagine other sonorities of strings, winds, brass instruments...”.

utilizaba de forma deliberada los diferentes registros cuando componía, lo cual implicaría una conciencia tímbrica explícita por parte del compositor.

De modo que el registro, y sus contrastes, contiene potenciales rasgos expresivos de orden psicológico que pueden ser usados de forma deliberada y sistemática en la composición musical y, por tanto, que son susceptibles de ser, asimismo, reflejados deliberada y sistemáticamente en la interpretación musical.

Así pues, aunque no pretendemos sugerir aquí que el maestro Schiff estuviese necesariamente de acuerdo con nuestra propuesta actualizadora, ¿por qué no plantearse potenciar o clarificar la diferenciación tímbrica mediante los recursos tecnológicos disponibles para tender de esta manera a una mejor traducción de la intención del compositor para los oídos actuales? Reflexionaremos sobre esto después más ampliamente.

Además, en lo relativo al uso deliberado y sistemático de los registros por parte de Beethoven, cabe señalar enfáticamente la cuestión tecnológica. El piano de Beethoven tenía unos límites de registro notoriamente inferiores a los instrumentos actuales, los cuales abarcan todo el registro auditivamente discernible de forma tonalmente discriminable. Los límites del piano actual no responden a cuestiones de orden tecnológico sino auditivo. Los diseños musicales prescritos por Beethoven en determinados pasajes pueden contener inercias e intenciones propias que, al chocar con dichos límites (ahora tecnológicamente obsoletos en el gran piano de cola actual), revelen la necesidad de alterar y/o ampliar dichos diseños musicales para permitir todo el despliegue y/o la expresión latente en ellos en la medida en que, de ese modo, se les haría responder a una expectativa basada en una inherente lógica auditiva en lugar de asumir resignadamente una obsoleta limitación tecnológica ajena a dicha lógica.

Y es que, siguiendo a Schiff en sus términos, si se buscase un registro agudo para transmitir luminosidad y el límite del registro obligase a usar una octava inferior del registro, a replegar hacia abajo o a adecuar una forma de aproximación artificialmente diseñada entonces sería legítimo, desde el enfoque actualista que proponemos en este artículo, recomponer el diseño de forma acorde a la propia lógica natural del pasaje explotando las nuevas posibilidades tecnológicas del instrumento actual (siempre que ninguna consideración de naturaleza estética pudiese desaconsejarlo, como en el controvertido ejemplo del compás 77 del segundo movimiento de la sonata KV 333 de Mozart antes citado). De esa forma, el contenido expresivo buscado por el autor podría encontrar mejor acomodo y

Traducción propia: “Lo que escuchamos inmediatamente aquí es una sonoridad oscura...está usando la parte inferior del teclado de modo que escuchamos como cuerdas profundas, violonchelos y contrabajos. En mi imaginación escucho trombones... [...] Después de la apoteosis de esto [toca unos compases]...viene un epílogo donde solo usa fragmentos del tema poniéndolos en diferentes registros. Es siempre maravilloso en Beethoven que el piano casi nunca suena como un piano...debemos siempre imaginar otras sonoridades de instrumentos de cuerda, viento, metal...”

realización en la medida en que la luminosidad o pesadumbre expresiva perseguida se plasmasen de forma mucho más efectiva, en términos estético-auditivos, con una ampliación del alcance de los registros en aquellos diseños musicales que chocasen de manera limitante, por la parte aguda o por la parte grave, con los límites del piano de Beethoven.

Así pues, ¿por qué no alterar el texto original si con ello podemos estar siendo más fieles a la lógica interna de la intención original del propio compositor? Sin duda que algo puede iluminarnos Ferruccio Busoni a este respecto.

3.4. Busoni

Un antecedente ideológico de la práctica actualista, extremadamente interesante, es Ferruccio Busoni. Fue un grandísimo concertista de élite y compositor de primer nivel, además de un hombre extraordinariamente culto y multitalentoso. Una figura artística prominente que, gracias a su profundo conocimiento musical a todos los niveles, era capaz de interpretar el repertorio histórico actualizándolo de una forma que solo empezó a considerarse escandalosa a medida que la industria del disco fue creciendo. Busoni se tomaba la libertad de realizar cambios en la partitura al tiempo que el crecimiento de la difusión grabada de las interpretaciones consolidó con relativa rapidez una actitud rígida en cuanto al respeto estricto al signo escrito publicado.³¹

Y es que Busoni no era el único que se tomaba ese tipo de libertades.³² Sin embargo, tal como Chiantore analiza brillantemente en su ensayo sobre Busoni, quizá nadie lo hacía (ni quizá era capaz de hacerlo) con una fundamentación y justificación artística tan profunda y sólida como la suya.³³ En los pocos documentos sonoros que nos dejó el maestro ítalo-germano, encontramos pasajes insertados, bajos inventados, recursos agógicos inusitados (no solo varios *rallentando* y *accelerando* sino también aumentación de valor en ciertas notas...), etc.³⁴ Los cambios

³¹ “Hasta entonces, se hablaba del acercamiento a la estética de cada época y de cada compositor, así como de la necesidad de encontrar una interpretación adecuada al estilo de la obra, pero esto no implicaba necesariamente el dogmático respeto del signo escrito. Las interpretaciones de los primeros grandes virtuosos inmortalizados por el fonógrafo nos ofrecen un sin fin de ejemplos de esta actitud creativa ante la partitura, que heredaba modelos barrocos y fue actualizándose durante el siglo XIX hasta alcanzar la época de los primeros sistemas de grabación” (Chiantore, 2004: 44).

³² “[...] una tradición improvisatoria de la que Cziffra fue el último gran representante. Esa tradición tenía orígenes antiguas [sic]” (Chiantore, 2004: 38).

³³ “[...] una forma de actuar que partía, en todo momento, de un análisis extremadamente pormenorizado de las características propias de cada obra y de cada autor” (Chiantore, 2004: 21).

³⁴ Chiantore analiza muestras del talante “recreador” de la interpretación busoniana del repertorio

o añadidos que Busoni realiza sobre la partitura encuentran fascinantes razones de ser y se revelan cargados de sentido por el hecho de responder a una comprensión radical de la música que el maestro recreaba para sus congéneres en su práctica interpretativa con un talante comunicativo plenamente consciente del tiempo histórico y cultural en que vivía.³⁵ Y en este talante, de claro enfoque traductor, sería plenamente precursor de la praxis actualista que aquí planteamos.

Bien cierto es que esta hazaña creativa de enorme calibre, que tan bien detalla y demuestra el pianista y musicólogo Chiantore en su ensayo sobre Busoni, no se sustenta en ningún tipo de aspecto tecnológico, sino lingüístico y psicossociológico. No es ningún tipo de cambio o avance tecnológico, aparentemente, el que motivaba en el maestro esta actitud interpretativa. La intencionalidad de Busoni al tratar la partitura de modo laxo (aunque cargado de criterio artístico) está marcadamente imbuida de perspectiva histórica (que no historicista) porque trata de lograr una transmisión óptima del contenido estético a los oídos de sus contemporáneos en un intento de salvar la separación, no solo temporal sino también sociológica, que éstos padecen irremisiblemente con respecto a la época primigenia de las grandes obras del repertorio pianístico. Y es que, tal como afirma Chiantore:

Las peculiares iniciativas de Busoni como intérprete, los compases añadidos y los otros cambios aportados a la partitura, no son más que intentos de mostrar al público la obra en toda su vitalidad, y no una simple decodificación del texto. No le interesaban tanto las formas en sí, sino aquello que se escondía detrás de ellas (Chiantore, 2004: 42).

Con su práctica interpretativa actualizadora del mensaje expresivo de la obra musical mediante la recreación ocasionalmente manipuladora del texto original, Busoni es, con toda claridad, un precursor de la praxis actualista en su aspecto no tecnológico pero sí textual. Busoni anticipa la práctica actualista ya que ésta se fundamenta en un enfoque hermenéutico que trata de emular dicho talante de actualización estética destinada a una mejor comprensión del contenido artístico de las obras del pasado a los oídos no especializados del presente.³⁶ Esto

histórico (Chiantore, 2004: 14-39).

³⁵ “La notación, la escritura de las composiciones, es ante todo un ingenioso expediente para capturar una inspiración al propósito de explotarla posteriormente. Pero la notación es a la inspiración lo que el retrato al modelo viviente. Queda para el intérprete la función de resolver la rigidez de los signos y volverla a la emoción primitiva. Pero los legisladores requieren que el intérprete reproduzca la rigidez de los signos, consideran que su reproducción está lo más cercana posible a la perfección cuanto más se atenga a los signos. Lo que la inspiración del compositor necesariamente pierde a través de la notación debe ser restaurado por el intérprete con base a su propia intuición” (Busoni, [1975]1982: 39).

³⁶ “Un año después de la muerte de un hombre como Debussy, el propio hecho de que un acorde de séptima pueda ser considerado una “disonancia” se estaba poniendo en entredicho.

se realizaría no solo mediante la eventual alteración del texto original sobre criterios tanto estéticos como de base tecnológica (el piano actual posee mayores recursos dinámicos y de amplitud de registro que sus antecesores) sino también mediante la aplicación de recursos tecnológicos para el tratamiento en tiempo real del sonido producido por el instrumento, de modo tal que éste quede convertido en un *hiperinstrumento* con ampliadas posibilidades sonoras (principalmente tímbricas pero, por qué no, también espaciales).³⁷ Y es que aunque Busoni rechazase hoy en día el uso de recursos tecnológicos al servicio de una labor de actualización interpretativa eficaz (si bien nosotros creemos que, lejos de rechazarlo, concordaría en su uso, siempre que estuviese hecho con criterio y calidad) seguiría siendo, no obstante, un claro precursor e inspirador de este enfoque.

Además, la práctica actualista debería nacer, obviamente, con la pretensión de emular el grado de rigor estilístico que demuestra Busoni en sus interpretaciones por el hecho de asumir que toda decisión de tratamiento sonoro que vaya más allá de las meras posibilidades del instrumento acústico debe reposar en un sólido análisis y comprensión de la partitura original en cuanto a su contenido musical y sentido expresivo.³⁸ Sin este rigor, sin esta profunda reflexividad analítica, tanto la alteración de la partitura original como cualquier tratamiento sonoro aplicado al instrumento acústico puede caer en la vacuidad de un mero efectismo decorativo o anecdótico.³⁹ Y ni fue nunca esa la intención de Busoni ni tampoco debería serlo en cualquier tipo de enfoque actualista.

No en las clases de armonía de los Conservatorios, por supuesto, pero sí en los oídos del público, y es al público a quien Busoni se dirige” (Chiantore, 2004: 34).

³⁷ “[...] con los nuevos medios tecnológicos el sonido del trombón podría ser captado, introducido en un ordenador, y podría ser alterado en tiempo real. Se podría hacer que cuanto más fuerte fuese el sonido del instrumento más se alterase su espectro, realzando algunas partes estratégicas y añadiendo nuevos sonidos, lo que cambia el espectro del sonido del trombón en otro espectro distinto. (...) En este ejemplo se puede ver que el trombón no es solamente el instrumento que está en el escenario. El trombón se convierte en un hiperinstrumento, cuyo sonido es la suma del instrumento físico más las transformaciones producidas por el ordenador” (Zampronha, 2009: 30).

³⁸ “La interpretación como el momento en que la obra musical revela su esencia: ésta es la posición clave de Busoni. En un momento decisivo en la historia de la música occidental, ante esa definitiva escisión de la figura del intérprete y la del compositor que se consuma a caballo de los dos siglos, el músico italiano reafirma con contundencia la trascendencia del gesto interpretativo” (Chiantore, 2004: 3).

³⁹ “[...] la originalidad de Busoni nacía de la obra misma, de sus exigencias y de la necesidad de que la idea original de la obra llegue intacta a un público que en su memoria auditiva tiene lo que no pudo tener el público al que las obras se dirigieron el día de su estreno” (Chiantore, 2004: 12).

4. Fundamentación teórica de la práctica actualista: una hermenéutica actualista

4.1. Una hermenéutica actualista

Esta reflexividad analítica exigiría un planteamiento teórico que despliegue una elaboración discursiva y conceptual, con pretensión de capacidad fundadora de prácticas interpretativas, con la cual justificar la praxis actualista y su necesidad sociológica. Se formalizaría así un discurso hermenéutico que permitiera legitimar esta novedosa propuesta interpretativa tanto filosófica como artísticamente. Este discurso teórico debería estar revestido, obviamente, de un claro y deliberado enfoque actualista dado que, a fin de cuentas, el objetivo último sería el de hacer presente, más comprensible, accesible y significativo el cometido de la intención original de las obras que forman parte del patrimonio histórico musical al público medio no especializado de las actuales sociedades de consumo espectacularizadas propias de un capitalismo postmoderno globalizado.

Este enfoque actualizador implica necesariamente el comprender la interpretación del repertorio musical histórico como, ante todo, una traducción (con una perspectiva conscientemente sociológica y trans-epocal) ya que respondería a la intención de transplantar fidedignamente, para su disfrute y comprensión actuales, un producto artístico fruto de una pretérita y puntual unidad compleja de elementos culturales, la cual lo generó y le dio sentido y significación, al seno de otra unidad de elementos culturales quizá más compleja aún y que jamás habría podido generar un producto artístico similar por su propia idiosincrasia.^{40,41} Cosa distinta sería la acción de un hábil imitador de estilos pasados, lo cual es una actividad compositiva análoga al talante museístico propio del historicismo que, típicamente, persigue la estricta reproducción del sonido original.⁴²

⁴⁰ “El traductor tiene que trasladar aquí el sentido que se trata de comprender al contexto en el que vive el otro interlocutor. Pero esto no quiere decir en modo alguno que le esté permitido falsear el sentido al que se refería el otro. Precisamente lo que tiene que mantenerse es el sentido, pero como tiene que comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma nueva. Toda traducción es por eso ya una interpretación, e incluso puede decirse que es la consumación de la interpretación que el traductor hace madurar en la palabra que se le ofrece” (Gadamer, [1975]1984: 462).

⁴¹ “No existe un original al que permanecer fiel. Es más, se hace justicia a las ambiciones de una obra precisamente al hacerla acontecer, una vez más, como material del presente, no retomándola como vestigio de algún pasado inmóvil” (Baricco, [1999]2008: 12).

⁴² “[...] the project of the historically authentic performance is akin to an archaeological project. It is an attempt to reconstruct, as accurately as historical knowledge allows, a musical artefact of the past, in essence a past musical performance” (Kivy, 2002: 136).

Traducción propia: “[...] el proyecto de la interpretación históricamente auténtica se asemeja a un proyecto arqueológico. Es un intento de reconstruir, con la mayor precisión que

Así pues, en lugar de perseguir la reproducción del sonido original, plantear la interpretación del repertorio musical histórico desde un punto de vista actualista como un acto traductor implicaría una interpretación genealógica, dado que esta visión actualista se basaría en la pretensión de comprender y reproducir el sentido y significado original de la génesis de la obra de arte por parte del compositor en términos de impacto psíquico (emotivo, sentimental, intelectual, corporal, etc.) en el oyente medio contemporáneo.^{43,44} Mediante la práctica actualista se trataría de actualizar ese sentido genético para generar una interpretación que integraría decididamente la perspectiva sociológica, más allá del mero intento de reproducción del sonido original con talante objetivista.⁴⁵ Por el contrario, plantear la interpretación del repertorio musical histórico desde un punto de vista típicamente historicista implica una interpretación arqueológica,⁴⁶ solidaria de una perspectiva museística, dado que pretende la mera reproducción de un objeto del pasado (sonoro, en este caso) tal como este pudo haber acontecido objetivamente con la

permite el conocimiento histórico, un artefacto musical del pasado, en esencia una actuación musical pretérita”.

⁴³ “[...] para que la música de épocas pasadas sea actual en un sentido profundo y amplio, y pueda ofrecernos todo su mensaje –o al menos más de lo que suele ofrecernos hoy día–, tendremos que comprender esa música a partir de sus propias leyes. Tenemos que saber qué es lo que la música quiere decir, para saber qué es lo que nosotros queremos decir con ella. Por tanto, a lo puramente emocional, a la intuición, hay que añadir ahora también el saber. Sin ese saber histórico no se puede reproducir de manera adecuada la música histórica, la que llamamos nuestra ‘música seria’” (Harnoncourt, [1982]2009: 29).

Ahora bien, desde el tipo de hermenéutica actualista que planteamos en este artículo, el comprender la música del pasado en una dimensión profundamente genealógica, obviamente, no implica necesariamente la aspiración de reproducir museísticamente un supuesto sonido original (como, sin duda, tampoco es el caso en Harnoncourt).

⁴⁴ “No performer would reject the proposal that one might get good ideas about how to perform a work by finding out how it was performed in the composer’s lifetime or what the composer’s performing intentions were” (Kivy, 2002: 141).

Traducción propia: “Ningún intérprete rechazaría la propuesta de que uno puede obtener buenas ideas sobre cómo interpretar una obra averiguando cómo se interpretaba en vida del compositor o cuáles eran las intenciones interpretativas del compositor”.

⁴⁵ “El horizonte histórico descrito en la reconstrucción no es un horizonte verdaderamente abarcante; está a su vez abarcado por el horizonte que nos abarca a nosotros, los que preguntamos y somos afectados por la palabra de la tradición. En este sentido es una necesidad hermenéutica estar siempre más allá de la mera reconstrucción” (Gadamer, [1975]1984: 452).

⁴⁶ “Durante muchos años, y aún vigente en muchos círculos, se creyó en la posibilidad de restaurar la música del pasado del mismo modo que desenterramos y clasificamos un resto arqueológico o analizamos y datamos un documento” (Villanueva, 2005: 24).

aspiración de ser así “auténticos”.⁴⁷ Parece bastante claro y establecido hoy en día, dentro de la musicología, que esto es una bella utopía.^{48,49}

Y es que, apuntando al núcleo teórico esencial, lo que propone este enfoque hermenéutico actualista es sustituir un referente objetivo y material, como lo es un sonido producido en un momento dado del pasado, por un referente subjetivo y psicológico como lo es la impresión psíquica producida en el oyente por un determinado sonido en un momento dado del pasado. Se fundamenta todo esto en una importantísima perspectiva sociológica, absolutamente crucial, que cabría reflexionar en profundidad.

No por nada, el relevante musicólogo Dadelsen sostiene la idea de que la reconstrucción sonora exacta, aun en el utópico caso de darse, seguiría sin lograr salvar el abismo de que “nosotros seguiremos siendo diferentes, escuchando diferente, y nuestros hábitos de escucha y expectativas serán diferentes de las de aquellos que vivieron en el periodo histórico en cuestión”.⁵⁰ Y esto sería así por un motivo que, aunque sea relativamente sencillo de entender, engloba una enorme complejidad; en palabras del también relevante musicólogo Fellerer:

El hombre de hoy vive bajo condiciones espirituales diferentes a las del hombre de los siglos XVI o XVIII. El tipo de sociedad para la que se escribió la música barroca era diferente de la que escucha música barroca hoy en día. La percepción musical, la audición de estructuras sonoras en la forma y pureza del período barroco, eran diferentes de las actuales, como es evidente en los escritos musicales,

⁴⁷ “La rehabilitación de un repertorio se llevaría a cabo apoyándonos en las disciplinas que son pilares básicos de las *Ciencias de la Música*: la paleografía, la teoría musical, la organología, la iconografía, la sociología, el análisis o la propia historia; así, podríamos llegar a recrear la música del pasado trayendo a escena las intenciones del compositor, el ambiente sonoro, las funciones litúrgicas, los instrumentos “auténticos” y el sonido del pasado, con las credenciales de ser fieles al documento que lo transmite. En suma, procurando ser *auténticos*” (Villanueva, 2005: 24).

⁴⁸ “Los músicos y estudiosos comprometidos con los asuntos interpretativos más complejos y la recreación de las condiciones históricas tienden a concebir a la autenticidad como utopía” (Fabian, 2001: 155).

⁴⁹ “The idea of objective, external verifiability, attractive as it is to some, is only one of the many false promises of positivism” (Taruskin, 1984: 12).

Traducción propia: “La idea de verificabilidad objetiva y externa, atractiva como lo es para algunos, es solo una de las muchas falsas promesas del positivismo”.

⁵⁰ “Dadelsen [...] alude a la idea de T.S. Elliot de “la antigüedad del presente y la presencia del pasado” cuando dice que, aún pudiendo reconstruir exactamente cada aspecto del pasado, nosotros seguiremos siendo diferentes, escuchando diferente, y nuestros hábitos de escucha y expectativas serán diferentes de las de aquellos que vivieron en el periodo histórico en cuestión” (Fabian, 2001: 165).

teóricos y estéticos de esa época. Esto es cierto para cada música del pasado que está viva en nuestro tiempo como herencia.⁵¹

Por lo tanto, visto desde el punto de vista del objetivismo historicista, en el enfoque actualista habría un viraje hacia un subjetivismo psicologista por el hecho de atender a la recepción interna de lo percibido por el oyente.^{52,53} Sin embargo, desde el punto de vista del enfoque actualista, el error hermenéutico del historicismo tradicional en su pretensión de autenticidad (típicamente enfocado a reproducir el supuesto sonido original)⁵⁴ sería confundir el medio con el fin por el hecho

⁵¹ Traducción propia. El original dice así: “Man of today lives under different spiritual conditions than man of the sixteenth or eighteenth centuries. The class of society for whom Baroque music was written was different from the one who hears Baroque music today. The musical perception, the hearing of sonic structures in the shape and purity of the Baroque period, were different from today, as is evident from the musical, theoretical and aesthetical writings of that epoch. This is true for every music of the past which is alive in our time as a heritage” (Fellerer, 1970: 220).

⁵² “To take the simplest of examples, a performing force that might have seemed massive for Bach’s audience seems intimate chamber music to our Wagnerian ears, which means that we might need twice or more the number of performers used, each to produce the same effect on us that his forces produced on his contemporaries” (Kivy, 2002: 134).

Traducción propia: “Por poner el ejemplo más sencillo, una fuerza interpretativa que podría haber parecido masiva para el público de Bach parece música de cámara íntima para nuestros oídos wagnerianos, lo que significa que podríamos necesitar el doble o más del número de intérpretes utilizados para producir el mismo efecto en nosotros que sus fuerzas producían en sus contemporáneos”.

⁵³ “Suppose an older piece was a fast one—say it was marked ‘presto’—but that fast playing then would strike us now as relatively sluggish. To perform this piece properly now we would have to play it faster than it would have been played in the past. Otherwise it would not now come across as fast. To concede this would be to admit that a chief condition now for an ‘authentic’ performance might be contrary to the very historical features of the piece we presume to re-create” (Godlovitch, 1988: 263).

Traducción propia: “Supongamos que una pieza antigua era rápida—por ejemplo, estaba marcada como ‘presto’—pero esa rapidez de entonces nos parecería ahora relativamente lenta. Para interpretar esta pieza correctamente ahora tendríamos que tocarla más rápido de lo que se habría tocado en el pasado. De lo contrario, no parecería tan rápida. Reconocer esto sería admitir que un actual requisito fundamental para una interpretación “auténtica” podría ser contrario a las propias características históricas de la pieza que pretendemos recrear”.

⁵⁴ “If we had recordings from the Baroque time, many questions about sonic reality which musical research tries to clarify would be solved; and an historical reconstruction corresponding

de focalizarse en el sonido,⁵⁵ que no sería sino síntoma, en lugar de atender a la experiencia del oyente primigenio frente al sonido original, que sería, a fin de cuentas, el objetivo último del compositor.⁵⁶ Si el enfoque museístico es legítimo, persiguiendo la fiel reproducción de un objeto sonoro del pasado (al modo en que un jarrón chino de la dinastía Ming luce en el museo), ¿por qué no va a serlo también un enfoque decididamente actualista, tratando de reproducir el impacto psíquico original? Ambos pueden (y, a nuestro juicio, deben) coexistir sin problemas. Y es que el enfoque museístico difícilmente puede sostener que de algún modo se equiparen las experiencias estéticas entre los oyentes primigenios y actuales mediante la producción de un mismo e hipotético sonido original aun siendo exitosamente alcanzado; pero, simétricamente, el enfoque actualista se ve obligado a mutar cuanto sea necesario el hipotético sonido original para tratar de equiparar dicha experiencia estética entre oyentes anacrónicos.⁵⁷

to the sonic conception of the old work would be clearly possible" (Fellerer, 1970: 220).

Traducción propia: "Si tuviéramos grabaciones de la época barroca, se resolverían muchas preguntas sobre la realidad sonora que la investigación musical trata de aclarar; y una reconstrucción histórica correspondiente a la concepción sonora de la antigua obra sería claramente posible".

⁵⁵ "La postura *historicista* ante la tarea de reconstruir el pasado cifra en las herramientas del musicólogo la garantía de su *legitimidad*. Su equipaje es fuertemente academicista y sus directrices podrían resumirse así: a) La búsqueda y transmisión sin tregua de la voluntad del compositor. b) El descubrimiento del *sonido auténtico*. c) La repetición ideal de aquel concierto celebrado hace siglos, con todas las circunstancias que lo acompañaban, tanto en el número de músicos, sus instrumentos y el contexto acústico, como en su técnica interpretativa" (Villanueva, 2005: 26).

⁵⁶ "Aquí tienen un fragmento de una carta que escribió [sic] el joven Mozart a su padre cuando tenía veintiún años [...] la carta cuenta cómo su nueva sinfonía había cautivado a los parisenses [...]: "En la mitad del primer allegro había una parte que sabía yo que iba a complacer. El público estaba transportado, y hubo una salva enorme de aplausos. Pero, como sabía al escribirlo que ése iba a ser el efecto, había introducido esa parte una segunda vez hacia el final –cuando hubo gritos de 'Da capo!'. El andante también encontró favor, pero especialmente el último allegro. Visto que me había dado cuenta de que aquí todos los primeros allegros, además de los últimos, empiezan con todos los instrumentos tocando al unísono, empecé yo con sólo dos violines para los ocho primeros compases, seguido directamente por un forte. El público, como había esperado, dijo 'chitón!' al principio blando, y cuando oyeron el forte empezaron a dar palmadas. Estaba tan alegre que en cuanto terminó la sinfonía fui al Palais Royal, donde tomé un helado grande, recé el rosario como había jurado, y volví a casa"" (Small, 1999).

⁵⁷ "[...] a 21st century listener's sensible experience of any given sonic phenomenon will be vastly dissimilar to that of an 18th century listener. This shows that sonic authenticity and sensible authenticity are mutually exclusive. For if one successfully reproduces in the present the objective, physical sounds of Bach's own performance of the St Matthew Passion, the

Sin duda que está pendiente, desde hace demasiado tiempo, la decidida y efectiva ampliación de lo convencionalmente aceptable como legítimo en las propuestas interpretativas del repertorio histórico (siempre, aquí, dentro del marco conceptual que demarca la búsqueda de la autenticidad en términos de respeto a la intención del compositor en el acto comunicativo que le involucró con sus oyentes primigenios)⁵⁸ porque la complementariedad estética entre ambos polos de esta dualidad es más que evidente.⁵⁹

subjective experience had by Bach's audience cannot also be reproduced in that present audience" (Luby, 2011: 11).

Traducción propia: "[...] la experiencia sensible de un oyente del siglo XXI de cualquier fenómeno sonoro dado será muy diferente a la de un oyente del siglo XVIII. Esto demuestra que la autenticidad sonora y la autenticidad sensible son mutuamente excluyentes. Porque si uno reproduce con éxito en el presente los sonidos objetivos y físicos de la propia interpretación de Bach de la Pasión según San Mateo, la experiencia subjetiva que tuvo el público de Bach no puede reproducirse también en ese público actual".

⁵⁸ "Almost every work has implications beyond what its composer can consciously have intended; and often other people determine much of what transforms a composer's text or idea into what we conceive of as a work. How then do we salvage the concept of the composer's intention as a guiding principle?" (Brett, 1988: 110).

Traducción propia: "Casi todas las obras tienen implicaciones que van más allá de lo que su compositor puede haber pretendido conscientemente; y a menudo otras personas determinan gran parte de lo que transforma el texto o la idea de un compositor en lo que concebimos como obra. ¿Cómo rescatar entonces el concepto de la intención del compositor como principio rector?".

No es este el lugar para profundizar filosóficamente en esta cuestión, pero es obvio que hay una diferencia entre la noción de significado de una obra y la noción de intención del compositor. Si bien lo primero ni se agota en, ni se define por, la intención consciente del compositor (que, además, consta de diversos planos analizables), también es cierto que el compositor no deja de tener una intención artística que, en última instancia (y por encima de todas las demás), se cifra en términos del intento de producción de un efecto en el oyente, de un impacto psíquico. Dicho impacto psíquico formaría parte, entre otros, del significado global de una obra junto al intento comunicativo del compositor. Tratar de reproducir, por tanto, dicho impacto psíquico (lo cual implica una profunda perspectiva de estudio y análisis sociológicos) en el oyente actual traduciendo trans-epocalmente el intento de producción de un efecto en el oyente primigenio por parte del compositor (tal como trataría de hacer la práctica actualista que en este artículo exponemos) respondería a un esfuerzo por acercarse al utópico objetivo de actualizar en el presente la generación del significado de una obra artística del pasado.

⁵⁹ "[...] efforts to achieve historical authenticity in musical performance are not only comprehensible but entirely defensible. But they must not acquire a monopoly on the performance of older repertoires. The so-called authentic way to perform early music is only one of many

Por otro lado, además, está claro que ambos persiguen un ideal estrictamente inalcanzable y ambos pueden tratar de legitimarse por igual con sus respectivos discursos hermenéuticos, no solo el historicismo del objetivismo sonoro. Ambos perseguirían un objetivo fantasmal que constituiría el posicionamiento estético-valorativo sobre el cual fundamentar todo un enfoque interpretativo con potencial de deparar, por igual, experiencias estéticas valiosas tanto en intérpretes como en oyentes.

Así pues, el enfoque actualista implica una apuesta decidida por asumir como valor estético fundamental de la interpretación musical el entender la experiencia psíquica del oyente primigenio como correlato de la intención del compositor (en lugar del sonido original)⁶⁰ y, por tanto, el situar el intento de reproducción de dicha experiencia como el objetivo a perseguir en la interpretación,⁶¹ aun a sabiendas de que la noción de “experiencia psíquica del oyente primigenio” no deja de ser un constructo siempre impreciso por inaprensible,⁶² científicamente

ways, any of which may be an equally authentic expression of present musical circumstances” (Morgan, 1988: 81).

Traducción propia: “[...] los esfuerzos por lograr la autenticidad histórica en la interpretación musical no sólo son comprensibles sino totalmente defendibles. Pero no deben adquirir el monopolio de la interpretación de los repertorios antiguos. La así llamada forma auténtica de interpretar la música antigua es sólo una de las muchas formas, cualquiera de las cuales puede ser una expresión igualmente auténtica de las circunstancias musicales actuales”.

⁶⁰ “If we obtain reasons for following a composer’s intentions, we should follow first and primarily his high-level intentions [the thoughts or emotions the composer wishes to cause in the experiencer]. To do otherwise is to follow the letter and not the spirit of his intentions” (Dipert, 1980: 208).

Traducción propia: “Si obtenemos razones para seguir las intenciones de un compositor, debemos seguir primero y principalmente sus intenciones más elevadas [los pensamientos o emociones que el compositor desea causar en el experimentador]. Hacer lo contrario es seguir la letra y no el espíritu de sus intenciones”.

Si, efectivamente, la intención más elevada del compositor no está en el sonido original, entonces este podría ser legítimamente alterado buscando producir, desde un enfoque actualista, esa intención superior del compositor.

⁶¹ “[...] the musicologist [must] to notice [...] the influence of the time-and-place context on the listener’s response to music; and the development of those mental processes that make up musical perception” (Lissa, 1965: 273).

Traducción propia: “[...] el musicólogo [debe] notar [...] la influencia del contexto de tiempo y lugar en la respuesta del oyente a la música; y el desarrollo de aquellos procesos mentales que conforman la percepción musical”.

⁶² “Las composiciones de Beethoven eran consideradas originalmente como osadas y

inaccesible (rigurosamente considerado este concepto aquí)⁶³ y sometido necesariamente a disparidad de concepciones.⁶⁴ En esto, la visión actualista compartiría consustancial indefinibilidad, una inconcreción descriptiva, con el objetivismo sonoro historicista en cuanto a su objeto de referencia (la experiencia psíquica del oyente primigenio para uno, el sonido original para el otro), pero estaría cargado, al igual que la pretensión paradigmáticamente historicista, con idéntica aspiración (aunque sea meramente heurística) a ser el planteamiento hermenéutico correcto capaz de generar prácticas interpretativas con pretensión (lúcidamente frustrada, eso sí) de verdadera fidelidad a la intención artística original del compositor.⁶⁵

4.2. Una práctica actualista: la tecnología al servicio del sonido en la interpretación del repertorio histórico

La propuesta actualista sería, pues, una praxis interpretativa que trataría de realizar de forma efectiva el enfoque hermenéutico actualista mediante la aplicación de las posibilidades tecnológicas actualmente disponibles a la interpretación del repertorio histórico. En el enfoque hermenéuticamente actualista, el acto actualizador se plantearía como una labor de transcripción no tanto del texto sino

extravagantes. Ahora resultan familiares. Hacer revivir la experiencia original [...] puede ser un reto quizá imposible” (Young, 2017: 42).

⁶³ “[...] the assumption of *complete* historical knowledge [...] is an ideal that never can be realized, anymore than can the ideal of complete scientific knowledge” (Kivy, 2002: 137).

Traducción propia: “[...] la suposición de un conocimiento histórico completo [...] es un ideal que nunca puede realizarse, como tampoco puede realizarse el ideal de un conocimiento científico completo”.

⁶⁴ “[...] there is a question of generalization: who exactly was the past listener whose cognitive style is the focus of attention? To what extent does he/she represent a norm? *Was* there a norm? If so, how can it be defined? What weight should be given to variables such as age, sex, social standing, education, profession, musicality and intelligence in determining a communal ‘period ear’? Obviously, merely circumscribing the past listener to a specific time and place is hardly sufficient” (Burstyn, 1997: 696).

Traducción propia: “[...] hay una cuestión de generalización: ¿quién era exactamente el oyente del pasado cuyo estilo cognitivo es el foco de atención? ¿Hasta qué punto representa una norma? ¿Había una norma? Si es así, ¿cómo se puede definir? ¿Qué peso se debe dar a variables como la edad, el sexo, la posición social, la educación, la profesión, la musicalidad y la inteligencia en la determinación de un "oído de época" comunitario? Obviamente, simplemente circunscribir al oyente pasado a un momento y lugar específicos no es suficiente”.

⁶⁵ “Pero la búsqueda de la autenticidad no es de ninguna manera estéril: es ella la que continuamente va brindando nuevas posibilidades de experimentación y selección” (Waisman, 2005: 267).

del sonido original a través del prisma sociológico,⁶⁶ ese que nos revela la brecha trans-epocal que media entre el momento de la composición y la escucha en un contexto histórico posterior.⁶⁷

La intención de la práctica actualista es, por tanto, la producción de lo que podría denominarse un sonido *trans-original*, es decir, un sonido que pretenda poder reproducir virtualmente en la psique del oyente actual el mismo impacto estético que aquel que el sonido original habría producido en el oyente primigenio.⁶⁸

Así pues, mediante el tratamiento en tiempo real del sonido producido por el instrumento prescrito por el compositor para ejecutar sus obras, así como la atención a la opción de alterar prudentemente el texto original, el enfoque actualista que aquí proponemos trataría de llevar a cabo esa traducción trans-epocal intentando reproducir la experiencia subjetiva del oyente tal como la habría perseguido originariamente el compositor (consciente o inconscientemente) mediante la prescripción compositiva del sonido original.⁶⁹ Así, el enfoque actualista

⁶⁶ “[...] the aesthetic and artistic attributes of a piece of music are partly a function of, and must be gauged with reference to, the total musico-historical context in which the composer is situated while composing his piece” (Levinson, 1980: 10).

Traducción propia: “[...] los atributos estéticos y artísticos de una pieza musical son en parte una función de, y deben medirse con referencia a, el contexto músico-histórico total en que el compositor se encuentra mientras compone su pieza”.

⁶⁷ “[L'interprète] sait que c'est à lui d'insuffler une nouvelle vie à l'oeuvre; il sait également que les sentiments et l'oreille, les instruments et l'acoustique ont changé. L'exécuteur testamentaire doit être capable non seulement de projeter dans le présent la musique du passé, mais aussi de nous faire remonter le cours du temps et de faire resurgir l'aspect de nouveauté qu'avait l'oeuvre à l'origine” (Brendel, 1979: 181).

Traducción propia: “[El intérprete] sabe que es su tarea insuflar nueva vida a la obra; sabe también que los sentimientos y el oído, los instrumentos y la acústica han cambiado. El ejecutante testamentario debe ser capaz no solamente de proyectar en el presente la música del pasado, sino también hacernos superar el curso del tiempo y hacer resurgir el aspecto de novedad que tenía la obra en su momento original”.

⁶⁸ “It is at least theoretically possible that – with our changes in culture and listening practice – we might have to change the original sound to achieve the original effect (though how could this theoretical possibility consistently be realised in practice, one might ask?” (Butt, 2002: 27).

Traducción propia: “Es al menos teóricamente posible que – con nuestros cambios en la cultura y en la práctica auditiva – tengamos que cambiar el sonido original para conseguir el efecto original (aunque cabe preguntarse cómo podría llevarse a cabo esta posibilidad teórica en la práctica”.

⁶⁹ “La interpretación de Busoni no sólo permitía compensar al [sic] bache temporal que separaba al oyente de la obra, devolviéndole la frescura y la impresión de constante sorpresa que

justificaría integrar en la praxis interpretativa el uso, al servicio de este objetivo, de las posibilidades tecnológicas aplicadas al tratamiento del sonido en tiempo real producido por el instrumental prescrito por los compositores e, igualmente, la alteración sensata y razonada del texto original, tanto cuando haya una justificación que se fundamente inequívocamente en una cuestión de orden tecnológico como cuando un criterio de profundo nivel artístico lo aconsejase en aras de una actualización estética efectiva de la obra musical (al modo en que Busoni lo hacía).⁷⁰ La alteración artística del texto original y el uso integrado de las nuevas posibilidades tecnológicas en la praxis interpretativa son perfectamente compatibles, incluso inherentes. De hecho, ambas cosas no serían para nada necesariamente cosas distintas por cuanto que esta alteración del texto original puede considerarse también, rigurosamente, una alteración del sonido original. Ambas prácticas responden perfectamente a un talante propio del discurso hermenéutico de enfoque actualista, el cual pretende preservar incólume el principio heurístico del respeto a la intención del compositor; de hecho, reivindicaría este valor pretendiendo potenciarlo mediante su concepción no como mera reproducción de un supuesto sonido original sino como recreación actual del impacto psíquico primigenio en los oyentes contemporáneos al compositor. De modo que, tanto en el caso en que dicha alteración se fundamentase en una cuestión de raigambre tecnológica como en una cuestión de orden puramente estético (y aun sin que estuviera necesariamente involucrada ninguna problemática acerca de los límites pasados y opciones actuales de la tecnología), podría considerársela una práctica integrada en la praxis interpretativa propia del enfoque hermenéutico actualista.⁷¹

pudo vivir el primer oyente de la obra, sino que es capaz de volver a favor del oyente moderno esa misma distancia temporal” (Chiantore, 2004: 39).

⁷⁰ “[Escribió Busoni:] Si cree que yo tengo la intención de “modernizar” las obras que toco, parte Ud. de una idea falsa. Es todo lo contrario: limpiándolas del polvo de la tradición, yo intento hacerlas “jóvenes”, tal y como le sonaron al público en el momento en que brotaron de la mente y de la pluma del autor” (Chiantore, 2004: 13).

⁷¹ “We have reached the conclusion that, contrary to the traditional view, authenticity is not de rigueur in all performances of works. Performers may opt to tamper with the works they are supposed to perform; and the decision to tamper may be the right decision, artistically. A reading or planned rendition that is incomplete or incorrect may in many ways be artistically preferable to the authentic alternative. It may be more coherent, more elegant, more imaginative, or have more relevance for a particular audience” (Thorn, 1993: 87).

Traducción propia: “Hemos llegado a la conclusión de que, en contra de la visión tradicional, la autenticidad no es de rigor en todas las interpretaciones de las obras. Los intérpretes pueden optar por alterar las obras que deben interpretar; y la decisión de alterar puede ser la decisión correcta, artísticamente. Una lectura o una interpretación planificada que sea incompleta o incorrecta puede ser artísticamente preferible en muchos sentidos a la alternativa auténtica [entendida aquí como persecución del sonido original]. Puede ser más coherente, más elegante, más imaginativa o tener más relevancia para un público

Por lo tanto, desde este planteamiento hermenéutico, estético e interpretativo, se impondría la necesidad del uso de las nuevas tecnologías (potencialmente a disposición efectiva de los intérpretes hoy en día) en la medida en que así se sintiese necesario y conveniente (según el análisis específico de cada caso concreto) para expandir los instrumentos acústicos tradicionales más allá de sus posibilidades usuales mediante la aplicación de la tecnología electrónica, digital e informática.⁷²

Y es que la alternativa interpretativa actualista, tal como hemos anticipado previamente, podría también formularse de la siguiente manera: utilizar tanto las posibilidades sonoras expandidas del instrumento actual como la posibilidad de expandirlas aún más mediante el apoyo de la tecnología digital para conseguir un *hiperinstrumento* orientado a la interpretación del repertorio histórico en lugar de orientado a la composición y generación de música nueva (tal como viene siendo habitual en el uso de *hiperinstrumentos*). Y, siendo que el concepto de *hiperinstrumento* refiere a la expansión en las posibilidades sonoras de los instrumentos tradicionales, se trataría, pues, de convertir los instrumentos acústicos tradicionales en *hiperinstrumentos* mediante la eventual aplicación de dispositivos de captación del sonido (micrófonos y similares) y generación de un resultado final fruto del tratamiento electrónico del sonido en tiempo real, con carácter de instantaneidad. De esta manera, se podría lograr una actualización del sonido original, es decir, una traducción sónica con perspectiva de adaptación a la sensibilidad actual, acorde a los nuevos tiempos desde el punto de vista cultural y sociológico.

La propia naturaleza de esta aplicación, ciñéndose al concepto de

concreto”.

Los corchetes son un añadido explicativo nuestro.

⁷² “The transmissibility of the past, as Hannah Arendt once remarked, ‘has been replaced by its citability’. [...] There are many ways of citing, some of which are arguably even more representative of the modern temper – for example, ways that incorporate distortion, stylization, and radical transformation. These too offer authentic modes of dealing with historical material, as their current ubiquity in other musical contexts makes clear” (Morgan, 1988: 81).

Traducción propia: “La transmisibilidad del pasado, como señaló una vez Hannah Arendt, “ha sido sustituida por su citabilidad”. [...] Hay muchas maneras de citar, algunas de las cuales son posiblemente más representativas del temperamento moderno, por ejemplo, las que incorporan la distorsión, la estilización y la transformación radical. Estas también ofrecen auténticos modos de tratar el material histórico, como pone de manifiesto su actual ubicuidad en otros contextos musicales”.

No parece que Morgan estuviera pensando en algo como la práctica actualista que aquí exponemos cuando escribió estas líneas (porque no queda claro el elemento de rigor en el intento heurístico de respeto a la intención del compositor), pero sin duda que muestra una amplitud de miras donde la práctica actualista tendría una indiscutible cabida.

“interpretación” de una obra del pasado, debería implicar unos requisitos de rigor estilístico que condicionasen las opciones de tratamiento del sonido disponibles para, así, cumplir con el objetivo de servir a una adecuación cuidadosa y fiel expresión del carácter de la composición original al tiempo que se realizaría la actualización estética acorde a consideraciones de orden sociológico.^{73,74}

5. Conclusión

En definitiva, este enfoque actualista es una propuesta de una hermenéutica musical que se basa en un valor estético fundante de propuestas interpretativas capaz de oponerse (y, por tanto, complementar) con solidez filosófica y artística a las prácticas museísticas del historicismo típicamente basado en una pretensión de objetivismo sonoro supuestamente respaldado por las disciplinas historiadoras:⁷⁵ y es que, frente a la asunción historicista del sonido original como objetivo último de la intención del autor-compositor,⁷⁶ el enfoque actualista asume como valor estético fundante de su praxis, por contra, que la intención original del compositor, en última instancia, no es otra cosa que la afección en el psiquismo del oyente en tanto que experiencia estética propiciada a través del sonido original en el contexto sociológico primigenio.⁷⁷ El sonido original sería tanto más incapaz de lograr

⁷³ “Es evidente que la reconstrucción de las condiciones bajo las cuales una obra transmitida cumplía su determinación original constituye desde luego una operación auxiliar verdaderamente esencial para la comprensión” (Gadamer, [1975]1984: 220).

⁷⁴ “Rechazo una alternativa que ve la autenticidad como la aspiración a recrear bajo condiciones modernas los efectos estéticos que, originalmente, intentaba lograr el compositor” (Davies, 2012: 81).

Evidentemente, hay quienes se oponen frontalmente a este enfoque desde un posicionamiento conservador netamente museístico.

⁷⁵ “Grout concluye diciendo que la ‘autenticidad histórica perfecta en la ejecución de música antigua es inasequible’” (Fabian, 2002: 158).

⁷⁶ “We tend to assume that if we can recreate all the external conditions that obtained in the original performance of a piece we will thus recreate the composer’s inner experience of the piece and thus allow him to speak for himself” (Taruskin, 1982: 341).

Traducción propia: “Tendemos a suponer que si podemos recrear todas las condiciones externas que se dieron en la interpretación original de una obra, recrearemos la propia experiencia interior del compositor y le permitiremos así hablar por sí mismo”.

Y es que, obviamente, el sonido original que aconteciese en los conciertos primigenios de cualquier obra se cuenta entre las “condiciones externas” de la interpretación.

⁷⁷ “La elección del material y la configuración de la materia elegida no son producto de la libre arbitrariedad del artista, ni pura y simple expresión de su interioridad. Por el contrario, el artista habla a ánimos ya preparados, y elige para ello lo que le parece prometer algún

ese cometido artístico cuanto mayor distancia cultural se diese entre compositor y oyente,⁷⁸ lo cual impondría la necesidad de una labor de actualización entendida como traducción trans-epocal: transplantar a la sensibilidad actual la experiencia psíquica y estética (y corporal, y emocional, etc.) que perseguía el compositor en su época. Esto cabría entenderlo como una mirada inter-cultural. Por ello, la praxis actualista consistiría en alterar el sonido original, basándose en un análisis riguroso con afán de fidelidad al compositor, para tratar de reproducir virtualmente en el oyente medio actual la experiencia estética original del oyente medio primigenio,⁷⁹ ya sea mediante aplicación de nuevas tecnologías al tratamiento en tiempo real del sonido instrumental, ya sea mediante la explotación sistemática de los recursos expandidos de los instrumentos actuales (incluyendo posibles cambios en la partitura original).⁸⁰

efecto. El [*sic.*] mismo se encuentra en el interior de las mismas tradiciones que el público al que se refiere y que se reúne en torno a él” (Gadamer, [1975]1984: 180).

⁷⁸ “[...] the aesthetic response of today’s listener is *his* response; it cannot be taken, and should not be mistaken, for the aesthetic response of past listeners. We can never experience music as they did, even if we listened to the very same performance, were this possible [...]. For the same reason, we cannot use our aesthetic response as evidence [...] of the musical perception of early listeners” (Burstyn, 1997: 694).

Traducción propia: “[...] la respuesta estética del oyente de hoy es su respuesta; no puede tomarse, ni debe confundirse, con la respuesta estética de los oyentes del pasado. Aunque escucháramos la misma interpretación, si esto fuera posible, nunca podremos experimentar la música como lo hicieron ellos [...]. Por la misma razón, no podemos utilizar nuestra respuesta estética como prueba [...] de la percepción musical de los oyentes del pasado”.

⁷⁹ “[...] with which type of sound can contemporary man experience the historical art work in the way the person of that time experienced it? Or: how can the historical art work be made to react on contemporaries in the same manner as it did then? This type of question throws open anthropological, psychological and sociological aspects” (Fellerer, 1970: 220).

Traducción propia: “[...] ¿con qué tipo de sonido un sujeto actual puede experimentar la obra de arte histórica de la misma forma que lo hacía un sujeto de aquel tiempo? O: ¿cómo puede la obra histórica ser realizada para que cause la misma reacción en sus oyentes que la que causaba en su época? Este tipo de pregunta abre aspectos antropológicos, psicológicos y sociológicos”.

⁸⁰ “My plea, therefore [...] is for a greater freedom of approach, for more wide-ranging experiments, and for the possibility of greater intensity of expression. There is no good reason to assume that ‘authentic’ is always to be equated with ‘classical’. On the contrary, performers have far more legitimate room for manoeuvre than the restricted world of recent fashion might lead us to believe. Fashion, after all, is by definition susceptible to change” (Leach-Wilkinson, 1984: 15).

Traducción propia: “Mi súplica, por lo tanto, [...], es por una mayor libertad de enfoque, por experimentos más amplios y por la posibilidad de una mayor intensidad de expresión.

Obviamente, el enfoque actualista que se abre al uso de las posibilidades tecnológicas aplicadas al tratamiento y generación del sonido permitiría una enorme expansión en el horizonte de lo posible de las propuestas interpretativas del repertorio musical histórico, ya que permitiría un renovador enfoque para la mirada intercultural en la medida en que trataría de unir comunicativamente épocas distintas de la evolución cultural mediante una praxis interpretativa fundada en un planteamiento hermenéutico provechoso y sensato para recuperar y generar un mayor impacto culturalmente enriquecedor del legado artístico de nuestro patrimonio musical en nuestra sociedad actual.⁸¹

6. Epílogo

Por todo lo dicho, quizá el acto actualizador de traducción sónica, respondiendo a un enfoque hermenéutico actualista en términos de reproducción de un impacto psíquico de la música en el oyente, lograría dar una respuesta a la cuestión que Harnoncourt plantea y que discutíamos más arriba:

[...] si no conseguimos restablecer una unidad entre nuestra escucha musical, nuestra necesidad de música y nuestra vida musical –ya sea porque la demanda y la oferta en la música contemporánea vuelvan a encontrar el equilibrio, o *porque descubramos una nueva forma de comprender la música clásica, la música antigua*–, el fin está a la vista. Entonces no seremos más que conservadores de un museo y no haremos más que mostrar lo que hubo en otros tiempos; no sé si habrá muchos músicos que estén interesados en ello. (Harnoncourt, [1982]2009: 25)⁸²

Es decir, que quizá la nueva forma de comprender la música clásica por la que clama Harnoncourt, y que permitiese revitalizar la música histórica para el bien de nuestra sociedad, pasaría por un enfoque hermenéutico decididamente actualista que podría dar lugar (entre otros) a una praxis interpretativa que

No hay ninguna razón para suponer que lo "auténtico" sea siempre equivalente a lo "clásico". Al contrario, los intérpretes tienen un margen de maniobra mucho más legítimo de lo que el restringido mundo de la moda reciente podría hacernos creer. Al fin y al cabo, la moda es, por definición, susceptible de cambio".

⁸¹ "The modernization and historical resuscitation of old music as a living heritage in present-day musical life therefore pose new problems, even in a consciously historical conception and execution" (Fellerer, 1970: 216).

Traducción propia: "La modernización y la reanimación histórica de la música antigua como patrimonio vivo en la vida musical actual plantean, por lo tanto, nuevos problemas, incluso en una concepción y ejecución conscientemente históricas".

⁸² Las cursivas son nuestras.

integrase el uso de los avances tecnológicos aplicados al tratamiento del sonido en tiempo real en los términos propios de la práctica actualista que aquí exponemos.⁸³ Quizá así la interpretación musical del repertorio histórico se liberaría más plenamente en los términos en que Baricco ([1998]2009, 20) describe:

La libertad de la interpretación está en el tener que inventar algo que no hay: ese texto en este tiempo. En definitiva, no es el intérprete el que es libre: es la obra la que, a través del acto de la interpretación, se hace libre. Libre de la identidad sobre la que la tradición la ha inmovilizado. Libre de reinventarse según la dinámica del tiempo nuevo que encuentra. El intérprete es el instrumento, no el sujeto, de esa libertad.

Y, por tanto, quizá con la práctica actualista podría vislumbrarse por fin alguno de los posibles caminos por los que clama Chiantore (2004: 50) cuando escribe:

Es inevitable preguntarse, más allá del diverso destino que ha aguardado a aquellas propuestas [de Busoni con respecto a la interpretación musical], si seríamos capaces de trazar con tanta lucidez caminos para el futuro. Se trataría, probablemente, de caminos muy distintos de aquellos que trazó en su día Busoni.

Para finalizar, no sería tan fácil encontrar un mejor broche que, en primer lugar, el siguiente párrafo de Chiantore, el cual sintetiza lo esencial de todo lo dicho hasta ahora por su aroma claramente actualista...:

Beethoven siempre quiso que los productos de su creatividad tomaran parte activa en la sociedad [...]. Un afán por comunicar que no oculta su componente estrictamente comercial. Beethoven quería gustar a sus oyentes y para eso su música debía resultar atractiva y comprensible.

El intérprete de hoy no tiene ante sí a aquel público, sino a otro; pero el reto sigue siendo el mismo. Por esto es tan importante comprender cómo Beethoven vivió su música: no para recordar aquellos sonidos o reconstruirlos tal como supuestamente se escucharon por primera vez, sino para captar las inquietudes y los anhelos que dieron forma a ese momento extraordinario de nuestra cultura musical. (Chiantore, 2010: 386)

⁸³ "Helmuth Rilling was asked what he thought about the vogue for authentic performance practice on original instruments. 'It's very interesting', he replied, 'but we have no original listeners'" (Schubert, 1994: 3).

Traducción propia: "A Helmuth Rilling se le preguntó qué pensaba sobre la moda de la práctica de interpretación auténtica en instrumentos originales. 'Es muy interesante', respondió, 'pero no tenemos oyentes originales'".

...y, en segundo lugar, esta cita de Leech-Wilkinson (que volvemos a destacar aquí) donde se expresa con claridad la apuesta por expandir el campo interpretativo más allá de los restringidos cánones que han venido rigiendo la interpretación del repertorio histórico musical en el último siglo:

Mi súplica, por lo tanto, [...], es por una mayor libertad de enfoque, por experimentos más amplios y por la posibilidad de una mayor intensidad de expresión. No hay ninguna razón para suponer que lo "auténtico" sea siempre equivalente a lo "clásico". Al contrario, los intérpretes tienen un margen de maniobra mucho más legítimo de lo que el restringido mundo de la moda reciente podría hacernos creer. Al fin y al cabo, la moda es, por definición, susceptible de cambio.⁸⁴

Y es que, la pretensión última de la práctica actualista sería, obviamente, que aquellos que ya amamos la música clásica podamos ampliar nuestro gozo y deleite de la misma mientras que aquellos que todavía no la aman puedan descubrir nuevos mundos de disfrute estético y enriquecimiento cultural en un patrimonio musical que, hasta el momento, no ha podido (o no ha sabido) hablarles de un modo que les resulte significativo e interesante. Esa posibilidad está ahí y merece la pena explorarla.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

- Barenboim, Daniel ([1991]1992): *Una vida para la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A.
- Baricco, Alessandro ([1999]2008): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (trad. Romana Baena Bradaschia). Madrid: Siruela.
- Beethoven, Ludwing van (1980): *Klaviersonaten, Band II*. Munich: G. Henle Verlag.
- Brendel, Alfred (1979): *Réflexions faites* (trad. Dominique Miermont y Brigitte Ver-gne-Cain). Paris: Buchet/Chastel.
- Brett, Philip (1988): "Text, context, and the early music editor". En Nicholas Kenyon(ed.), *Authenticity and early music* (pp. 83-114). Oxford: Oxford University Press.

⁸⁴ La traducción es propia. El original dice así: "My plea, therefore [...] is for a greater freedom of approach, for more wide-ranging experiments, and for the possibility of greater intensity of expression. There is no good reason to assume that 'authentic' is always to be equated with 'classical'. On the contrary, performers have far more legitimate room for manoeuvre than the restricted world of recent fashion might lead us to believe. Fashion, after all, is by definition susceptible to change" (Leech-Wilkinson, 1984: 15).

- Burstyn, Shai (1997): "In quest of the period ear". *Early Music*, 25, n.º 4, 692-701.
- Busoni, Ferruccio ([1975]1982): *Pensamiento musical* (trad. Jorge Velazco). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butt, John (2002): *Playing with history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chiantore, Luca (2004): *Ferruccio Busoni entre idealismo y positivismo: la interpretación como desafío cultural*. Consulta 28-5-22. <https://studylib.es/doc/7520949/ferruccio-busoni--entre-idealismo-y-positivismo>.
- Chiantore, Luca (2010): *Beethoven al piano*. Barcelona: Nortesur, 2010.
- Davies, Stephen (2012): "Authentic performances of musical works". *Teorema*, 31, n.º 3, 81-88.
- Dipert, Randall R. (1980): "The composer's intentions: an examination of their relevance for performance". *The Musical Quarterly*, 66, n.º 2, 205-218.
- Fabian, Dorottya (2001): "El significado de la Autenticidad, y el movimiento de música antigua: una revisión histórica" (trad. Fernando Martínez y Martín Eckmeyer). *Revista internacional de estética y sociología de la música* 32, n.º 2., 153-167.
- Fellerer, Karl Gustav (1970): "The problem of heritage in the musical life of the present". En H. C. Robbins Landon y Roger Chapman (eds.), *Studies in Eighteenth century music: A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday* (pp. 213-223). Londres: Allen & Unwin.
- Gadamer, Hans-Georg ([1975]1984): *Verdad y método* (trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca: Sígueme.
- Godlovitch, Stan (1988): "Authentic performance". *The Monist*, 71, n.º 2, 258-277.
- Harnoncourt, Nikolaus ([1982]2009): *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán Amat. Barcelona: Acantilado.
- Kivy, Peter (2002): "On the historically informed performance". *British Journal of Aesthetics*, 42, n.º 2, 128-144.
- Luby, Nicholas (2011): *Authenticity in Musical Performance. An Analytical Critique*. (tesina). Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University. Disponible en <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/ir-1252>. Consulta: 8-6-22
- Le Huray, Peter (1990): *Authenticity in performance. Eighteenth-century case studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel (1984): "What we are doing with early music is genuinely authentic to such small degree that the word loses most of its intended meaning". *Early Music*, 12, n.º 1, 13-16.

- Levinson, Jerrold (1980): "What a musical work is". *The Journal of Philosophy*, 77, n.º 1, 5-28.
- Lissa, Zofia (1965): "On the evolution of musical perception", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, n.º 2, pp. 273-286.
- Morgan, Robert P (1988): "Tradition, anxiety, and the musical scene". En Nicholas Kenyon (ed.), *Authenticity and early music* (pp. 57-82). Oxford: Oxford University Press.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1981): *Sonatas para piano, Vol. 2, Wiener URTEXT Edition*. Madrid: Real Musical.
- Rattalino, Piero (2005): *Historia del Piano*. Traducción de Juan Godó Costa. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Schubert, Peter (1994): "Authentic analysis", *The Journal of Musicology* 12, n.º 1, 3-18.
- Small, Christopher (1999): "El Musicar: Un ritual en el espacio social". *Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música* (4). Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Taruskin, Richard (1982): "On letting the music speak for itself: some reflections on musicology and performance". *The Journal of Musicology*, 1, n.º 3, 338-349.
- Thom, Paul (1993): *For an audience*. Philadelphia: Temple University Press.
- Villanueva, Carlos (2005): "Musicología e interpretación musical". *Revista de Musicología*, 28, n.º 1, 19-64.
- Waisman, Leonardo (2005): "Música antigua y autenticidad: ideología y práctica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, pp. 255-268.
- Young, James O. (2017): *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*. Traducción de Daniel Martín Sáez. Logroño: Calanda Ediciones Musicales.
- Zamprónha, Edson (2009): *El lenguaje musical en los nuevos medios tecnológicos*. Apud: Felipe G. Barrio, "Las TIC al servicio de la educación musical". *Icono14*, Madrid: Actas Icono14, nº A1: 25-35. Consulta: 1-6-22. <http://es.scribd.com/doc/14589839/Actas-I-SIC-Imagen-y-cultura-en-los-medios-de-comunicacion>.

Vídeos

classicalvideos12: “Daniel Barenboim Beethoven Appassionata (complete)”.
Youtube. Duración: 24:13. Sin fecha.
<http://www.youtube.com/watch?v=4C3Tlr2bBo0>.

Hammerklavier Lair: “Badura Skoda - Beethoven Sonata op.57 Apassionata 1/3”.
Youtube. Duración: 9:05. Sin fecha.
<http://www.youtube.com/watch?v=qZ6nxg56ztU>.

helloitismetomato: “*András Schiff - Sonata No.23 in F minor, Op.57 "Appassionata" - Beethoven Lecture-Recitals*”. Youtube. Duración: 46:19. Sin fecha.
<https://www.youtube.com/watch?v=jEI4OFemtLc>.

OndaCC: “Beethoven | Piano Sonata No. 21 in C major Waldstein | Daniel Barenboim”.
Youtube. Duración: 27:06. Sin fecha.
<https://www.youtube.com/watch?v=u6c1sYmxnMY>.

Mozart. Wolfgang Amadeus: “Mozart Piano Sonata B flat major, k.333- Daniel Barenboim”.
Youtube. Duración: 20:21. Sin fecha.
<https://youtu.be/oTS1fohQNec>.