

# Una expansión hermenéuticamente actualista para la interpretación del repertorio histórico musical

Salvador Mestre Zaragoza. Universitat Politècnica de València (España)

Recibido 04/05/2023

## Resumen

Mediante la discusión de un artículo del musicólogo Carlos Villanueva, tomado como paradigma de un determinado tipo de discurso, problematizamos la noción de interpretación histórica para confrontar al historicismo sonoro no una lúcida crítica presentista sino un enfoque actualista capaz de contraponerse con solidez filosófica y artística a las prácticas museísticas del historicismo musicológico típicamente basado en una pretensión de objetivismo sonoro supuestamente respaldada por las disciplinas historiográficas. Esta expansión hermenéuticamente actualista, tanto de la noción de autenticidad como de fidelidad a la intención del compositor, fundamentaría prácticas interpretativas que acercasen mejor el repertorio histórico al oyente actual sin el lastre del canon estético típicamente imperante en las salas de concierto. Porque, ¿y si mediante un enfoque actualizador novedoso la labor interpretativa del repertorio histórico musical lograse comunicar mejor a la idiosincrasia social actual las grandes obras del pasado sin renunciar a un rigor de adecuación estilística ni traicionar, o incluso preservando mejor aún, la intención del compositor?

**Palabras clave:** interpretación, hermenéutica, historicismo, presentismo, actualismo.

## Abstract

### A hermeneutically actualist expansion for the interpretation of the historical musical repertory

By discussing an article by the musicologist Carlos Villanueva, taken as a paradigm of a certain type of discourse, we problematise the notion of historical interpretation in order to confront sound historicism not with a lucid presentist critique but with an actualist approach capable of opposing with philosophical and artistic solidity the museum practices of musicological historicism typically based on a pretension of sound objectivism supposedly supported by historiographical disciplines. This hermeneutically actualist expansion of both the notion of authenticity and fidelity to the composer's intention would underpin performance practices that would bring the historical repertoire closer to today's listener without the ballast of the aesthetic canon typically prevailing in concert halls. For what if, by means of a novel updating approach, the interpretative work of the historical musical repertoire could better communicate the great works of the past to today's social idiosyncrasies without renouncing the rigour of stylistic adequacy or betraying, or even preserving much better, the composer's intention?

**Key words:** Interpretation, Hermeneutics, Historicism, Presentism, Actualism.



# Una expansión hermenéuticamente actualista para la interpretación del repertorio histórico musical

Salvador Mestre Zaragoza. Universitat Politècnica de València (España)

Recibido 04/05/2023

## § 1. Introducción: una polaridad hermenéutica

Existe desde hace ya mucho tiempo una preocupación especial sobre el acto interpretativo, su alcance y significación, en cuanto a la expresión y difusión de un patrimonio musical con un contenido artístico desfasado genéticamente con el presente que, sin embargo, parece poseer una riqueza cultural inagotable<sup>1</sup>. Esto problematiza la figura del intérprete y su función como mediador entre el compositor y el oyente, 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<sup>2</sup>.

Para esta reflexión<sup>3</sup> (y como ejemplo estereotípico de un talante fundamentalmente historicista), partiremos de la polaridad entre *historicismo* y *presentismo* que planteó el musicólogo Carlos Villanueva en uno de sus artículos (2005). En él, nos presenta dicha polaridad como presuntamente descriptiva de la diversidad de enfoques interpretativos del repertorio musical histórico. A continuación, mostraremos la problematización del historicismo que plantea el hermeneuta Gadamer y, posteriormente, pondremos la polaridad de Villanueva en perspectiva filosófica confrontándola a la oposición teórica ya clásica entre Schleiermacher y Hegel para

---

<sup>1</sup> Harnoncourt (1982: 14): «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».

<sup>2</sup> Villanueva (2005: 19-64): «[...] los intérpretes actuales [...] han de “realizar” una partitura del pasado para escuchas del presente tomando en cuenta su acto como una mediación entre el pasado histórico y la estética presente».

<sup>3</sup> Fellerer (1970: 218): «El patrimonio de la música ha entrado en el sentido más amplio en la vida musical de nuestro tiempo y ha abierto una gran cantidad de problemas que conciernen, en primer lugar, a la posición fundamental de la música antigua en la vida musical y, en segundo lugar, a su realización sonora». Salvo indicación en contrario, todas las traducciones son del autor.

refutar dicho historicismo. Y es que es en la profunda comprensión del planteamiento hegeliano donde un enfoque actualista musical encuentra un claro y sólido estímulo precursor (y punto de apoyo en la historia del pensamiento filosófico) para constituirse como un verdadero polo opuesto al historicismo objetivista sonoro en su pretensión de contar con una sólida fundamentación teórico-estético-valorativa para perseguir la autenticidad en tanto que fidelidad a la intención del compositor. Con este enfoque actualista, el horizonte de lo hermenéuticamente posible en el ámbito de la interpretación del repertorio histórico es susceptible de ser enormemente ampliado.

## § 2. Villanueva: historicismo contra presentismo

La relación interpretativa con una obra musical del pasado puede adoptar distintos enfoques o posicionamientos estéticos y valorativos (considerando aquí que siempre estén articulados alrededor de la noción de «reconstrucción del pasado» como garantía de «autenticidad»<sup>4</sup>) pero siempre oscilarán, según el musicólogo Villanueva, en el campo de juego delimitado por dos extremos supuestamente contrapuestos: el historicismo y el presentismo. Seguiremos a Villanueva, por el momento, en esta sencilla y útil clasificación terminológica y conceptual aunque, a la postre, matizaremos un tanto su comprensión tanto del historicismo como del presentismo hasta el punto de que propondremos una redefinición conceptual profunda de esta contraposición esquemática de opciones interpretativas del repertorio histórico.

Y haremos esta redefinición conceptual porque entendemos que la noción de presentismo que refleja Villanueva es insuficiente y limitada por carecer de la profundidad necesaria para entender el verdadero alcance de la crítica presentista y, por consiguiente, es incapaz de producir, desde un plano hermenéutico, una adecuada concepción de opciones interpretativas que no necesariamente asuman (de una manera o de otra, por activa o por pasiva) los principios historicistas tal como él plantea el historicismo (recogiendo, efectivamente, al menos gran parte de la tradición musicológica al respecto). Y es que no concordamos en pensar que tan sólo el tradicional historicismo objetivista sonoro, tal como se refleja en Villanueva, sea el

<sup>4</sup> Villanueva (2005: 24): «El concepto “autenticidad” es la etiqueta que nos va a servir de punto de partida para plantear el riquísimo tema de la interpretación de la música antigua».

único planteamiento hermenéuticamente serio en la interpretación del repertorio histórico musical dentro del marco teórico de la fidelidad a la intención del compositor. Y, en consecuencia, descartando el pseudo-presentismo que se refleja en Villanueva, plantearemos un polo estético realmente contrapuesto a dicha caracterización del historicismo con pretensión de contar con, al menos, igual (sino mayor) solidez teórica.

## 2. 1. *Historicismo*

El historicismo que Villanueva nos muestra persigue, ávidamente y con cierta fe, la posibilidad de reconstruir tanto las condiciones de producción original de la obra como su resultado sonoro primigenio valiéndose de las diversas disciplinas propias de la ciencia musicológica<sup>5</sup>. La pretensión de alcanzar este objetivo se entiende, prácticamente, como una labor arqueológica<sup>6</sup>. Se trataría de una «reconstrucción como una especie de *restauración arquitectónica*» (Villanueva, 2005: 24). El afán de autenticidad<sup>7</sup>, entendido de este modo historicista, llevaría al intérprete a confiar en la posibilidad de rescatar el sonido original que el compositor (o los intérpretes profesionales y autorizados contemporáneos del compositor en cuestión) extraía de su instrumento. De esto se deduce fácilmente que el mayor deseo profesional del intérprete, cuya satisfacción permitiría supuestamente colmar todas sus aspiraciones, sería poder viajar en el tiempo para grabar audiovisualmente las interpretaciones originales y/o contemporáneas de la obra original a cargo de su compositor o intérpretes más autorizados realizando con ello una labor arqueológica de ciencia-

---

<sup>5</sup> Stevens (1972: 159): «Para que las interpretaciones musicales tengan sentido, es esencial que reflejen, en la medida de lo posible, las intenciones del compositor. Cuáles eran esas intenciones y la forma correcta de interpretarlas son competencia del musicólogo profesional así como la colocación del micrófono y la edición de cintas son competencia del ingeniero de sonido profesional».

<sup>6</sup> Villanueva (2005: 24): «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».

<sup>7</sup> Edidin (2008: 7), citando a Stephen Davies: «Dado que está esencialmente implicado en la interpretación de una obra, la autenticidad es un requisito ontológico, no una opción interpretativa... Si uno se compromete a tocar una pieza dada, entonces, igualmente, debe comprometerse a tocarla auténticamente».

ficción que le permitiese tener una o más muestras documentales claras con que poder fundamentar, por fin, la objetivación de la práctica interpretativa<sup>8</sup>.

Este intérprete historicista persigue la objetividad material del sonido que hipotéticamente se haya producido en el tiempo original de creación de la obra musical<sup>9</sup>. Y ese objetivo se constituye como ideal que guía la labor musicológica correspondiente con que se espera poder fundamentar decisiones interpretativas de todo tipo (elección de *tempo*, criterios dinámicos, agógicos, elección de instrumentos, realización de trinos y adornos, acústica de la sala, etc.)<sup>10</sup>. ¿Por qué ese objetivo se constituye como ideal?

Hay que recalcar esto. La respuesta a esta pregunta es clave para desplegar adecuadamente la problemática que nos atañe. Y es que, de hecho, este historicismo espera, confía y pretende que, mediante esa búsqueda, podrá por fin sentenciar y atestiguar cuál es la auténtica voluntad del compositor<sup>11</sup>. Aquí es donde se cifra, en última instancia, la pretensión de legitimidad del historicista: pretende establecer con precisión y sin ambigüedad la voluntad exacta del compositor al componer la obra asimilando un hipotético resultado sonoro objetivo y original con la intención real del compositor. Este es el valor estético clave que define al historicista: la voluntad del compositor quedaría plasmada (con suficiente fidelidad como para asumirlo como referente interpretativo establecido) en la realización material sonora de sus obras

<sup>8</sup> Fellerer (1970: 220): «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».

<sup>9</sup> Villanueva (2005: 26): «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».

<sup>10</sup> Kivy (2002: 138): «El ideal de la interpretación históricamente auténtica [...] es [...] tener una actuación totalmente determinada por cualquier parámetro histórico que se considere relevante, ya sean los de la intención, el sonido o la práctica o alguna mezcla de todos ellos».

<sup>11</sup> Villanueva (2005: 26): «La autenticidad así entendida, es una categoría reciente, una manera especial de aproximarse interpretativamente al pasado: con los presupuestos rigurosos del historiador y la tradición musical de nuestro siglo. Implica autoridad y en definitiva un autor».

idealmente a cargo del compositor (o supervisado por él)<sup>12</sup><sup>13</sup>, o a cargo de intérpretes autorizados contemporáneos en ejecuciones típicas (en sala de concierto pública, privada o semi-privada, hogareña, aristocrática o litúrgica, etc.)<sup>14</sup>. Así pues, establecer en qué consista esa objetividad sonora quedaría, indefectiblemente, en manos de la ciencia musicológica<sup>15</sup>.

Ahora bien, la pregunta crítica es obvia: ¿es realmente legítimo realizar esa asimilación entre resultado objetivo matérico-sonoro original y la voluntad del compositor? Esta pregunta abre todo un espacio de reflexión filosófico-estética donde pretendemos insertar la justificación discursiva de un enfoque hermenéutico actualista.

Y es que un historicista no ingenuo podría alegar que el intento de restablecer la objetividad sonora original, aun siendo un ideal imposible de alcanzar y realizar plenamente, sería el único camino aceptable en pos de la búsqueda de una interpretación correcta<sup>16</sup>. Así, la noción «objetividad sonora original» quedaría redefinida en tanto que idea regulativa, es decir, un objetivo inalcanzable por definición pero que tendría el cometido de guiar el intento interpretativo más

<sup>12</sup> Badura-Skoda (1998: 54): «Incluso aquellos compositores que gozaban del mayor reconocimiento y dedicación seguían tocando o dirigiendo sus propias obras, en la creencia de que la notación musical no era por sí sola garantía de una interpretación correcta, y que sólo su propia interpretación podía expresar la intención artística de la música. En el caso de las óperas y oratorios, la presencia del compositor era especialmente indispensable».

<sup>13</sup> Young (1988: 232). Ni siquiera la autoridad del propio compositor en contexto interpretativo está consensuadamente dada por supuesta y sin problematización: «No hay ninguna garantía de que incluso la propia interpretación de un compositor haya realizado sus intenciones. Ni siquiera los informes del propio compositor serían una prueba decisiva».

<sup>14</sup> Davies (1987: 45). He aquí una matizada definición de esta noción de autenticidad típicamente historicista: «[...] una interpretación será más y no menos auténtica si consigue (re)crear el sonido de una interpretación de la obra en cuestión como la que podrían hacer buenos músicos tocando buenos instrumentos en buenas condiciones (de tiempo de ensayo, etc.), donde “bueno” se relativiza a lo mejor de lo que el compositor sabía que estaba disponible en ese momento, independientemente de que esos recursos estuvieran disponibles para el compositor».

<sup>15</sup> Villanueva (2005: 24): «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*».

<sup>16</sup> Fellerer (1970: 216): «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».

«correcto» posible<sup>17</sup>. Aquí «corrección», pues, se entendería en términos no absolutos de manera que sería tanto más correcto aquello que más tendiese a una hipotética objetividad sonora original<sup>18</sup>, la cual siempre quedaría definitivamente velada (como todos podemos entender fácilmente) por las limitaciones de la ciencia musicológica y la infranqueable irreversibilidad, al menos hasta el momento, del continuo espacio-tiempo<sup>19</sup>.

Grabar conciertos de un pasado remoto será imposible hasta el día en que la ciencia-ficción irrumpa en la realidad y se pueda viajar al pasado mediante algún tipo de artilugio, de técnica o de sortilegio. Pero aunque el historicista no ingenuo asuma la posición realista de que la noción de «sonido original» es una quimera, no tendría por qué dejar de mantener el implícito valorativo que sería radicalmente definitorio del historicismo: entender que la objetividad material sonora original se asimila con la voluntad estética e intención artística del compositor en el grado que sea y del modo que sea, con lo cual se deduciría que persiguiendo lo primero se conseguiría un acercamiento certero a lo segundo<sup>20 21</sup>.

Como ya hemos dicho, el intento de establecer esa proyección fantasmal del sonido original quedaría, indefectiblemente, en manos de una ciencia musicológica que se sabe y se reconoce, ya hoy en día, congénitamente limitada e incapaz de conquistar victoriosamente el objetivo de autenticidad sonora que la animó en su momento (y con no poco entusiasmo). Que eso sea, en pleno rigor, un intento condenado al fracaso quizá siempre se supo y no le quita, realmente, méritos al empeño<sup>22</sup>. Que el intento historicista haya dado paso a diversas modas sucesivas con resultados muy diversos

<sup>17</sup> Kuijken (2013: 10): «Sólo podemos operar dentro de un campo de probabilidades con límites fluctuantes».

<sup>18</sup> Fabian (2001: 155): «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».

<sup>19</sup> Villanueva (2005: 28): «[...] todo ello acentuado por las propias limitaciones, contradicciones e inseguridades en las que la corriente historicista ha de moverse y que los propios protagonistas no eluden: contradicciones entre los planteamientos académicos y la realidad diaria del intérprete».

<sup>20</sup> Kuijken (2013: 1): «Su interpretación "correcta" [de composiciones de música antigua] no puede documentarse a través del trato personal con el compositor o de sus intérpretes contemporáneos, ni estudiando grabaciones sonoras originales».

<sup>21</sup> Godlovitch (1988: 271): «En la medida en que una pieza se concibe con un sonido y una ejecución determinados, las desviaciones de éstos producirán resultados diferentes del original».

<sup>22</sup> Villanueva (2005: 29): «La belleza de aquella música restaurada se percibe, pues, como un fuerte ejercicio de intelecto (información y comprensión) y de imaginación (reconstrucción del ambiente)».

es prueba de ese fracaso en términos absolutos pero también es un resultado enriquecedor y siempre estimulante<sup>23</sup>.

No le negaremos ni valor ni valía a esta pretensión historicista aunque sea un intento frustrado por naturaleza (si consideramos dicho intento con un carácter absoluto). También lo es la reconstrucción histórica de eventos políticos y sociales y, no obstante, se revela vital ya que se considera fundamental para poder interpretar comprensiva y críticamente el mundo en que vivimos. La recomendación de Harnoncourt de que hay que profundizar en el conocimiento histórico para una correcta comprensión de la obra no se anula por la evidencia de que no es alcanzable una objetividad total ni un conocimiento perfecto e indubitable de ese pasado histórico que pudiese arrojar directrices definitivas sobre la totalidad del acto interpretativo primigenio de un repertorio histórico que muchos de nosotros seguimos amando<sup>24</sup>. Lo que es innegable es que, haciendo camino en pos de ese objetivo, los frutos son múltiples, variados y extremadamente valiosos. Ahora bien, este reconocimiento al intento historicista de su sentido y relativa valía no resuelve la duda crítica sobre el implícito estético-valorativo sobre el que se asienta la pretensión historicista que Villanueva nos transmite: ¿el «sonido original» revelaría de forma definitiva la voluntad del compositor?<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibidem*: «[...] ningún cambio ha sido tan profundo como el que se ha producido en el terreno del movimiento interpretativo desde hace tres décadas [...]». Y más adelante (*ib.*: 30): «[...] buena parte de la evolución del estilo interpretativo procede, precisamente, de la necesidad de novedad que tiene nuestra sociedad de consumo, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX. La idea de la interpretación “bien informada históricamente” no se habría dado sin ese abundante consumo (como las revistas de música antigua, como la discografía especializada o como los propios recitales de música antigua). Sólo de este modo se explican los movimientos cambiantes de la moda. [...] Es claro que los intérpretes, las nuevas corrientes y el propio mercado son los que marcan las líneas interpretativas».

<sup>24</sup> Harnoncourt (1982: 29): «[...] 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”».

<sup>25</sup> Como ya hemos apuntado previamente, el discurso de Villanueva nos sirve de ejemplo paradigmático. Y es que, como ejemplo ilustrativo, uno de los más prestigiosos intérpretes actuales de música antigua, como es el flautista Barthold Kuijken, comparte claramente este mismo marco estético tal y como puede apreciarse en la siguiente cita que, además, y aunque pudiera resultar aparentemente simple, sintetiza perfectamente todo el discurso que Villanueva despliega y que aquí discutimos ampliamente. Kuijken (2013: 2): «Sin embargo, quedará claro de inmediato que nunca sabremos, por

Veamos cómo entiende el presentismo Villanueva, qué crítica puede hacerse y cómo estableceríamos claramente una polaridad hermenéutica con verdadero poder de abarcar los posibles enfoques interpretativos del repertorio histórico que pretendan contar con una sólida fundamentación teórica en su intento de autenticidad (autenticidad en tanto que fidelidad a la intención del compositor).

## 2. 2. Presentismo

Tal como nos lo muestra Villanueva, el presentismo<sup>26</sup> asume la derrota de la pretensión de objetivismo propia del historicismo<sup>27</sup> pero, en cierto modo, parece no escapar del historicismo en la medida en que se muestra como un mero relativismo resignado frente a esa derrota de la pretensión de objetivismo típicamente historicista<sup>28</sup>. Sería por ello que el presentismo, supuestamente, asumiría el factor «contextual» como cosa intrínseca a la interpretación y, presumiblemente, como fatal causa de la imposibilidad de la aspiración historicista<sup>29</sup>. Es decir, a nuestro juicio, el presentismo que nos presenta Villanueva mantendría en realidad, de alguna manera, la nostalgia y el ansia del sonido original por mucho que asuma no sólo su inaccesibilidad sino también, concomitantemente, la inevitabilidad del condicionamiento por parte de factores de orden sociológico como serían el contexto

---

ejemplo, exactamente cómo tocaba J. S. Bach (¿en qué día?). Todo lo que podemos aspirar a hacer es caer razonablemente bien dentro de los límites de la probabilidad y el buen gusto».

<sup>26</sup> Barona (1994: 52): «En la medida en que los datos que maneja el historiador siempre son indirectos y, salvo raras excepciones, inaccesibles a cualquier forma de observación directa, la historia no podría jamás acercarse a la objetividad contrastada de las ciencias naturales. Así considerados, los hechos históricos no constituyen hechos reales del pasado, al margen de que sean o no valorados como tales, sino que están mediatizados por la visión que sobre ellos proyecta el historiador y por la manipulación de que pueden ser objeto. Esta corriente escéptica se manifestó de forma particular en el movimiento llamado *presentismo*».

<sup>27</sup> Taruskin (1984: 12): «La idea de verificabilidad objetiva y externa, atractiva como lo es para algunos, es solo una de las muchas falsas promesas del positivismo».

<sup>28</sup> Villanueva (2005: 25): «Los intentos de circular por el pasado, nos dice G. Le Vot, no serán objeto de polémica si el intérprete (a partir de buenas hipótesis, buenas transcripciones, mejores instrumentos, intérpretes muy preparados, etc.) asume su condición de *viajero en el tiempo* y acepta la inevitable situación de “instalarse sin equívocos en el presente; el acto de interpretar —nunca mejor usado el término— una vez se han introducido los correspondientes datos [lo que llamamos ‘detalles históricos’], ya es algo que pertenece al presente, un gesto único que se sitúa en el terreno de lo relativo”».

<sup>29</sup> *Ibidem*, 29: «Remover las cosas desde su contexto, sin sumergirlas en un nuevo contexto, resulta totalmente artificial».

cultural y la personalidad del intérprete (factores que se considerarían «contaminantes»<sup>30</sup>).

Si tales factores se conceptualizan como «contaminantes» entonces, en definitiva, se revela que existe, en el trasfondo, un ansia de «pureza» frustrado. Y así parece confirmarlo Villanueva cuando escribe:

[...] el encuentro de estas dos corrientes —*historicista* y *presentista*— irreconciliables en apariencia, se nos presentan en realidad como las dos caras de una misma moneda: *texto* y *acto* de toda reconstrucción del pasado. [Villanueva, 2005: 31]

Es decir, mientras que la primera perseguiría un ideal, la segunda aportaría, supuestamente, sobriedad y pragmatismo en la realización concreta del intento de conquista del ideal.

Sin embargo, parece una contraposición bastante irreal o artificial y, por ello, no resulta extraño que Villanueva acabe concluyendo que ambas corrientes son dos caras de la misma moneda (e «irreconciliables solo en apariencia»). En efecto, ambas se focalizan en un objetivo arqueológico («reconstrucción del pasado») que una asume con un cariz absoluto y la otra con un cariz relativista pero siempre dentro del mismo marco a fin de cuentas historicista que, por activa o por pasiva, parece mantener implícitamente la noción estético-valorativa de que el sonido original revelaría la forma correcta y definitiva de interpretar el repertorio histórico. El objeto de deseo arqueológico sería el sonido original. Y es que, indudablemente, la posición presentista, tal como la muestra Villanueva, caería rendida ante la hipotética aportación de documentos sonoros y/o audiovisuales de interpretaciones históricas previas al siglo XX, tomándolas por referente absoluto y objetivo de toda interpretación auténtica y legítima. Es decir, este presentismo de Villanueva asumiría la explicación de por qué el objetivo del historicismo no es fácticamente posible (la reconstrucción del sonido original sería una utopía) pero ni mucho menos dice que, en caso de ser posible, no fuera deseable (desde luego que, cuanto menos, no lo dice explícitamente, cosa que nos legitima en nuestra deducción).

<sup>30</sup> *Ib.*, 30: «En música el *arte-objeto* no existe como tal sin la fase de interpretación: así, es inevitable que se contamine la percepción con la propia sensibilidad actual del escucha [*sic*] y con la experiencia presente del inmediato transmisor, intérprete».

Entendemos que Villanueva plantea una falsa polaridad hermenéutica si asumimos que dicha polaridad debiese abarcar todo el abanico posible de enfoques interpretativos de la música del pasado, sólida y críticamente fundamentados, orientados a satisfacer la noción de fidelidad al compositor<sup>31</sup>. Y es que Villanueva ni siquiera parece contemplar la posibilidad de teorizar y fundamentar un posicionamiento interpretativo que asumiese un valor estético distinto o contrapuesto al de tomar el sonido original como referente ideal del intento de objetividad. El presentismo que muestra Villanueva asume la relatividad de factores personales y contextuales (culturales, sociológicos) en base a la lucidez aportada por la experiencia frustrada en el derrotado intento de tratar de fijar con claridad y distinción un sonido original pero no parece discutir ni poner en cuestión, a fin de cuentas, la supuesta autoridad superior del ideal del «sonido original» como máximo criterio interpretativo ya que, a fin de cuentas, asume que sería inigualablemente válido en caso de ser realizable.

Dicho de otro modo: este presentismo no parece contraponerse realmente al historicismo porque no opone a su pretensión de «objetivismo sonoro» ni otro tipo de pretensión de objetivismo cualitativamente diferente ni tampoco algún tipo de claro subjetivismo sino tan sólo un relativismo endeble que no hace sino certificar la derrota del «objetivismo sonoro absoluto» como objetivo realista y razonable pero revelándose, al mismo tiempo, nostálgico del mismo ya que no parece descartarlo en tanto que criterio ideal de validez interpretativa. Lo cierto es que el presentismo de Villanueva no parece capaz de aportar un enfoque interpretativo alternativo con pretensión de igual solidez en la fundamentación discursivo-teórica que el que ha sido (o pueda seguir siendo) propio de un historicismo sonoro de pretensión objetivista.

Dicho aún de otro modo y de forma más sintética: en realidad, mientras que el historicismo objetivista se pretende prescriptivo, el presentismo de Villanueva parece, no obstante, mostrarse principalmente crítico-descriptivo de las razones del fracaso historicista. Este presentismo, en tanto que discurso hermenéutico, no opone a la

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, 30-31: «Para un *presentista*, en cada momento, el intérprete recrea el pasado siguiendo su propio camino y bajo el dictado de su propio sentimiento; el pasado sólo es visto en términos de presente porque cada época impone su propio acercamiento al pasado. Por el contrario, para los *historicistas*, el pasado es tangible; es perfectamente posible para ellos reavivar —mediante la investigación— los sonidos del pasado».

prescripción historicista de objetivismo sonoro una prescripción interpretativa definida; de hecho, parece asumir esta, resignada e implícitamente, como horizonte de posibilidad deseable pero desgraciadamente inalcanzable.

Por lo tanto, si ambas posturas no se oponen, porque sus núcleos conceptuales residen en planos distintos (prescripción y descripción), eso significa que, en realidad, no conforman una verdadera polaridad prescriptiva de enfoques hermenéuticos posibles del acto interpretativo (en tanto que, ambos, prescriptivos y no meramente descriptivos o analíticos). Por contra, tan sólo conformarían, de hecho, una complementación teórica alrededor de la pretensión (fallida) de objetivismo propia del historicismo típico. Y esta clarificación conceptual que aquí acometemos reduce drásticamente el posible alcance de la polaridad hermenéutica que plantea Villanueva: de polaridad confrontada a mera complementariedad, como él mismo, a fin de cuentas, expone<sup>32</sup>.

Así pues, esta contraposición en Villanueva señala una complementación teórica en lugar de una prescripción de prácticas interpretativas diferenciadas. Y es que podría darse el caso de que una misma interpretación fuese defendida tanto por un presentista, que asume que no puede pretender «verdad históricamente objetiva» en su resultado sonoro (pero que ha tratado de ceñirse al «estilo» adecuado acorde a las prácticas interpretativas heredadas asimiladas y siempre potencialmente reformulables y evolucionables), como por un historicista que reivindica certidumbre histórica y precisión científica en el sonido por él emitido. Y es que si para un mismo resultado de ejecución sonora caben potencialmente dos discursos hermenéuticos supuestamente confrontados entonces la supuesta oposición no sería nada más que una hueca pretensión teórica, discursiva.

Ahora bien, ¿podría formularse una polaridad hermenéutica con discursos legitimadores opuestos que sí conllevaran necesariamente una divergencia clara, una oposición, en el aspecto práctico-interpretativo (en clave prescriptiva) y no sólo en un plano teórico (en clave descriptiva)? Si así fuera, el rango de lo hermenéuticamente

<sup>32</sup> *Ibidem*, 31: «[...] el encuentro de esas dos corrientes —historicista y presentista— irreconciliables en apariencia, se nos presentan en realidad como las dos caras de una misma moneda: texto y acto de toda reconstrucción del pasado». Obviamente, para Villanueva, la «reconstrucción del pasado» se limita al aspecto meramente sonoro y contextual.

posible (¿o deberíamos decir, estéticamente aceptable?) en el campo de la interpretación del patrimonio musical se expandiría muy significativamente.

Consideramos que es legítima la pretensión de establecer teóricamente esa polaridad como base fundamentadora de prácticas interpretativas que sí generasen resultados sonoros radicalmente inasumibles por eventuales posicionamientos teóricos contrapuestos (cosa que, según lo visto, no sucede entre el historicismo y el presentismo que Villanueva muestra). Esta pretensión teórica conllevaría, pues, la posibilidad de establecer una polaridad hermenéutica que, efectivamente, abarcase todo el rango de posibles enfoques interpretativos del repertorio histórico siempre dentro de la premisa de mantener, como valor estético irrenunciable, una fundamental actitud de fidelidad a la intención del compositor así como una noción de rigor en el acercamiento a la partitura. Y es que no debemos aquí olvidar nuestro planteamiento crítico fundamental al discurso de Villanueva: ¿es realmente el intento de reproducción fidedigna del sonido original la manera de ser auténticamente fiel a la voluntad del compositor? Entendemos que no y desplegaremos esta respuesta más adelante.

Así pues, el presentismo tal como nos lo muestra Villanueva, en aquello en que es crítico-descriptivo, desactiva la pretensión de objetivismo del historicismo (y, por tanto, desactiva igualmente la pretensión de «verdad artística absoluta» referida a sus producciones sonoras). Sin embargo, al carecer de un plano prescriptivo con un objetivo sonoro claramente definible en términos estéticos, parece nostálgicamente persistir, aunque sea veladamente, en la estela del sonido original propia del historicismo, una nostalgia reconvertida en resignación dada la constatada (y contrastada) frustración acerca de la posibilidad de establecer criterios claros e indubitables para una interpretación que garantizase dicha reproducción del sonido original. Por ello, asume Villanueva (2005: 41) que:

El mundo académico de la interpretación es un amplio territorio, creíble en la medida que los resultados sonoros se complementan con un bagaje sólido de «detalles históricos» que hemos de incorporar a tradiciones interpretativas existentes. Hoy nadie espera de una incursión en el pasado un imposible eco a través del túnel del tiempo, pero sin duda, de los argumentos que uno pueda aportar, de la reconstrucción del contexto histórico y de la calidad de las interpretaciones, uno reafirma su credibilidad.

En suma, en el artículo de Villanueva nunca se ha dejado de asumir implícitamente la posición valorativa de que el sonido original es la utopía anhelada del intérprete musical del repertorio histórico en la medida en que este sonido original se consideraría fuente de revelación de la voluntad del compositor. Esta noción, de la que Villanueva no es el único exponente (recordemos que tomamos su artículo como paradigma de un determinado discurso) nos resulta absolutamente clave tenerla clara ya que confrontaremos teóricamente ese valor estético con un planteamiento discursivo con pretensión de constituirse como fundamento igualmente sólido, si no más, de prácticas rigurosas en la interpretación del repertorio musical histórico<sup>33</sup>. Lo veremos más adelante.

### § 3. Gadamer: la hermenéutica filosófica. Problematicación de la cuestión

H. G. Gadamer es el gran filósofo que refundó la hermenéutica a partir de la analítica existencial heideggeriana desbordando el tradicional sentido que se le daba previamente a esta disciplina en tanto que interpretación de textos<sup>34</sup>. Dicho sucintamente, para Gadamer (siguiendo a Heidegger) el ser humano sería un comprender, el propio acto de comprensión concebido este en un amplio y radical sentido<sup>35</sup>; de ello se seguiría que pretender una comprensión «pura» de los hechos históricos sin influencia de prejuicios, ideas preconcebidas y valores implícitos sería una «ingenua ficción» ya que eso sería tanto como pretender que la comprensión depende únicamente de un acto voluntario y consciente en lugar de entender que el acto de la comprensión (siendo la comprensión radicalmente el modo de ser del «ser humano» —o del «ser-ahí» en terminología heideggeriana—) está ya previa y

<sup>33</sup> Gadamer (1975: 452): «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».

<sup>34</sup> *Ibidem*, 12: «La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de “hermenéutica”. Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo. El que el movimiento de la comprensión sea abarcante y universal no es arbitrariedad ni inflación constructiva de un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de la cosa».

<sup>35</sup> *Ib.*, 325: «Comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma».

constitutivamente preñado de prejuicios con elementos intelectuales, culturales, afectivos, anímicos, históricos y de todo tipo<sup>36</sup>.

Asimismo, sería absurdo el mero hecho de pretender, sobre la conciencia de este hecho, que se pudiese tender (ni aunque fuese tan sólo parcialmente) hacia un ideal de asepsia cognitiva donde el acercamiento al objeto de estudio e interpretación se realizase descartando, en la medida de lo posible, lo que uno «ya lleva consigo mismo de forma previa» por el hecho de aplicar la cientificidad de un método en los términos en que el historicismo objetivista así lo entiende<sup>37</sup>. Y es que no se puede renunciar a todo ello sin renunciar, de hecho, a sí mismo porque esa renuncia equivaldría a no ser capaz de comprender nada; y esto es así porque uno mismo es, radicalmente, el propio acto de comprender<sup>38</sup>.

Por lo tanto, quedaría aniquilada la pretensión de objetivismo historicista según la cual podría haber un acercamiento impersonalizado y objetivo al objeto histórico dado que «pensar históricamente entraña en consecuencia siempre una mediación entre dichos conceptos y el propio pensar» (Gadamer, 1975: 477). El propio pensar, el propio bagaje personal y cultural, está implicado en el proceso de comprensión y es activamente inseparable de la determinación del objeto de estudio y del modo en que este es identificado, descrito, analizado y comprendido.

De modo que la quimera de alcanzar el sonido original, en tanto que objeto de estudio de la ciencia musicológica, sería el espejismo inalcanzable que la musicología persiguió largamente de forma infructuosa. Pero este espejismo sería doble porque el fracaso no se debería tan sólo a la intrínseca imposibilidad científica del empeño sino, aún más allá de eso, y principalmente, a la errada pretensión de que bastaría con ello para recrear la intención del compositor; y es que, por analogía con la filosofía, «pensar históricamente quiere decir en realidad realizar la transformación que les acontece a los conceptos del pasado cuando intentamos pensar en ellos» (Gadamer, 1975: 477). Es

<sup>36</sup> *Ibidem*, 476: «A pesar de toda su metodología científica [el historiador] se comporta de la misma manera que todo aquél que, como hijo de su tiempo, está dominado acriticamente por los conceptos previos y los prejuicios de su propio tiempo».

<sup>37</sup> *Ib.*, 370: «la ingenuidad del llamado historicismo consiste en que se sustrae a una reflexión de este tipo y olvida su propia historicidad con su confianza en la metodología de su procedimiento».

<sup>38</sup> *Ib.*, 477: «Querer evitar los propios conceptos en la interpretación no solo es imposible sino que es un absurdo evidente. Interpretar significa justamente aportar los propios conceptos previos con el fin de que la referencia del texto se haga realmente lenguaje para nosotros».

decir, que el intento de agotar la comprensión de la intención artística detrás de la creación mediante la recuperación del sonido original sería, pues, utópico<sup>39</sup>, tan utópico como esperar lograr la proeza de repensar exactamente los conceptos del pasado así como originalmente se pensaron en su momento porque, obviamente, quien comprende en el presente no es el mismo que comprendía en el pasado y porque, análogamente, quien escucha en el presente no es el mismo que escuchaba en el pasado<sup>40</sup> además de que el sonido del pasado, lógicamente, no afectaba al oyente del pasado de igual manera que afectaría al oyente del presente<sup>41 42 43</sup>.

Resulta evidente que el pseudo-presentismo que nos muestra Villanueva carece por completo de esta reflexión profunda sobre el hecho histórico y sus posibilidades de comprensión. Por lo tanto, no resultará extraño que la polaridad entre presentismo e historicismo, tal como nos la expone Villanueva, revele su falta de rigor racional bajo un análisis atento (tal como ya hemos apuntado).

Sin embargo, no hay que olvidar que, al menos, el presentismo que muestra Villanueva despoja al historicismo de su pretensión de verdad basado en la aplicación de metodología científico-social<sup>44</sup>. Y, anticipando sucintamente la parte final de este artículo, es desde este punto de vista donde las propuestas interpretativas se asumen

<sup>39</sup> Fabian (2001: 158): «Grout concluye diciendo que la “autenticidad histórica perfecta en la ejecución de música antigua es inasequible”».

<sup>40</sup> Luby (2011: 11): «[...] 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 de San Mateo, la experiencia subjetiva que tuvo el público de Bach no puede reproducirse también en ese público actual».

<sup>41</sup> Fabian (2001: 165): «Dadelsen [...] alude a la idea de T. S. Elliot de “la antigüedad del presente y la presencia del pasado” cuando dice que, aun 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».

<sup>42</sup> Fellerer (1970: 220): «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, teóricos y estéticos de esa época. Esto es cierto para cada música del pasado que está viva en nuestro tiempo como herencia».

<sup>43</sup> Villanueva (2005: 28), citando a Taruskin: «[...] la interpretación histórica hecha hoy en día —nos dice— no es nada *histórica*. El historicismo es un vestido que pertenece a nuestra época; de hecho, es la última vanguardia estilística, y su éxito radica, precisamente, en la novedad, no en la antigüedad».

<sup>44</sup> *Ibidem*, 25: «No es factible, pues, a partir de los “detalles históricos”, desentrañar la voluntad del compositor».

necesariamente «débiles» (con carácter heurístico pero sin pretensión de poder alcanzar una verdad científicamente asentada) desde donde podría redefinirse y completarse la difusa e imperfecta polaridad hermenéutica que nos plantea Villanueva (y cuya confrontación discursiva nos sirve de útil pretexto). Para ello, habría que contar con un enfoque radicalmente actualizador como extremo opuesto al del talante museístico propio del discurso historicista más paradigmático que persigue el objetivismo sonoro. Para establecer este polo actualista, habría que formalizar con claridad y distinción el valor estético fundante que sería capaz de situarlo, en tanto que opción interpretativa válida y aceptable, frente a la discutible consideración del sonido original como correlato de la intención del compositor que sostiene nuclearmente al planteamiento típicamente historicista. Desplegaremos esto más adelante.

#### § 4. La raíz filosófica de la polaridad «historicismo-presentismo»: Schleiermacher contra Hegel. Refutación del historicismo

La polaridad presentismo-historicismo está presente en la historia de la cultura occidental desde hace al menos dos siglos. Conviene rastrear sus raíces para poder reflexionar con propiedad y rigor la problemática hermenéutica que nos ocupa.

En el siglo XIX, el filósofo y teólogo Schleiermacher sostenía un enfoque hermenéutico historicista según el cual el verdadero significado de una obra de arte desaparecería cuando esta quedaba despojada de su contexto original<sup>45</sup>. La reconstrucción de dicho contexto original conduciría a la comprensión del significado real de la obra de arte y permitiría «protegerla frente a malentendidos y falsas actualizaciones» (Gadamer, 1975: 219-220). El purismo historicista es aquí claro y Schleiermacher confía en el saber histórico para alcanzar el sentido original que quiso el autor en el momento de la creación<sup>46</sup>. El historicismo de que nos habla el musicólogo

<sup>45</sup> Levinson (1980: 10): «[...] 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».

<sup>46</sup> Taruskin (1984: 5). No querríamos dejar pasar aquí cómo, por ejemplo, el musicólogo Taruskin recoge sucintamente la crítica a la pretensión de objetividad, pretensión propia del tradicional esencialismo ontológico, en tanto que un discurso de poder, en la línea de la deconstrucción filosófica llevada a cabo en la postmodernidad por pensadores como Nietzsche o Foucault: «La línea que trazamos entre nuestra

Villanueva tiene en Schleiermacher al menos una de sus raíces filosóficas dentro de la historia de la cultura y de las ideas.

Schleiermacher entendería que el significado sería captado mediante la reconstrucción histórica, hipertrofiando así la función de la metodología historiadora en el acercamiento al pasado<sup>47</sup>. Y es que «lo reconstruido, la vida recuperada de esta lejanía, no es la original» (Gadamer, 1975: 220). Es una ingenuidad pretender lo contrario. Hegel es perfectamente consciente de ello y su filosofía del arte «representa la más clara conciencia de la impotencia de cualquier restauración» (Gadamer, 1975: 221). La valía del intento de reconstrucción histórica es innegable porque ello permite acercarse a la comprensión de qué papel cumplía, qué cometidos perseguía y qué sentido social tenía la obra de arte en su contexto original<sup>48</sup>. Esto es imprescindible si se pretende un acercamiento serio a la obra de arte que asuma con rigor la voluntariosa tarea de ser fiel a su significado (aunque el «significado» de una obra de arte sea algo inaprensible en su totalidad e inaccesible a la mera actividad historiadora<sup>49</sup>).

Por eso Hegel califica la tarea historiadora como un «hacer externo», esto es, una disciplina que apunta hacia el significado de la obra de arte pero que tan sólo lo roza, impotente, en las fronteras de lo anecdótico o circunstancial<sup>50</sup>. La labor historiadora estaría condenada a abordar la periferia de la cuestión. Por contra, Hegel sostiene, según Gadamer, que «la esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, sino en la mediación del pensamiento con la vida actual»<sup>51</sup>. Para Hegel, la

---

idea de las realidades históricas y nuestras prácticas de interpretación actuales nunca está determinada únicamente por la viabilidad. Siempre hay un elemento de elección y gusto involucrado; pero eso a menudo, de hecho por lo general, no se menciona o incluso se oculta detrás de una cortina de humo de racionalización musicológica».

<sup>47</sup> Taruskin (1982: 341): «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».

<sup>48</sup> Gadamer (1975: 220): «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».

<sup>49</sup> *Ibidem*, 221: «Rehaciendo su contexto histórico no se adquiere ninguna relación vital con [el significado de las obras de arte] sino solo el poder de imaginárselo».

<sup>50</sup> *Ib.*, 326: «Es verdad que ya Dilthey había rechazado para las ciencias del espíritu los métodos natural-científicos, y que Husserl había llegado a calificar de “absurda” la aplicación del concepto natural-científico de objetividad a las ciencias del espíritu, estableciendo la relatividad esencial de todo mundo histórico y de todo conocimiento histórico».

<sup>51</sup> *Ib.*, 222: «En [la posición de Hegel] el comportamiento histórico de la imaginación se transforma en un comportamiento reflexivo respecto al pasado».

historia debe abordarse de manera reflexiva para poder acceder a la realidad interior del objeto histórico, más allá de la realidad externa que es capaz de aportar la tarea historiográfica. Y, obviamente, esa tarea reflexiva se da en «la vida actual», en el momento presente<sup>52</sup>.

El presentismo del que nos habla el musicólogo Villanueva tiene en Hegel sus raíces filosóficas dentro de la historia de la cultura y de las ideas pero lo desvirtúa porque, en lugar de intentar adoptar un enfoque reflexivo para tratar de acceder a la realidad interior del objeto histórico (en este caso, una composición musical), lo entiende como la aceptación resignada de la práctica interpretativa enfocada de manera historicista que se ha demostrado falible en ese «hacer externo» con que persigue la reconstrucción del objeto del pasado (no de su interior) mediante la tarea historiográfica del presente que consistiría en tratar de recuperar el sonido original del pasado<sup>53</sup>. Es decir, parece que, para Villanueva, no podemos esperar, desgraciadamente, que la actitud museística nos lleve a la verdad reconstructiva del objeto del pasado (historicismo) pero, sin embargo y aun así, no nos cabría otra cosa que perseverar en el intento (pseudo-presentismo)<sup>54</sup>.

Sin embargo, parece que Hegel nos abre una puerta (inexistente en la narrativa pseudo-presentista de Villanueva) más allá de la transmisión de saberes y prácticas a cargo de la tradición: la noción de que el objeto histórico posee una realidad interior que se revela a la reflexión, no a la mera reconstrucción historiográfica. Así, la penetración reflexiva en el objeto de estudio permite una «mediación con la vida actual». La pregunta clave aquí para nuestro cometido sería: ¿es esta una puerta de

<sup>52</sup> Fellerer (1970: 221): «En la vida musical, sin embargo, la relación del hombre actual con su patrimonio se resuelve en la obligación del arte y en el respeto por el espíritu creativo del presente y del pasado que, en términos de sonido real, determinan que la experiencia artística sea del hombre contemporáneo en un entorno contemporáneo».

<sup>53</sup> Gadamer (1975: 370): «La ingenuidad del llamado historicismo consiste en que se sustrae a una reflexión de este tipo y olvida su propia historicidad con su confianza en la metodología de su procedimiento. En este punto conviene dejar de lado este pensamiento histórico mal entendido y apelar a uno mejor entendido. Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad. Sólo entonces dejará de perseguir el fantasma de un objeto histórico que lo sea de una investigación progresiva [...]».

<sup>54</sup> Dreyfus (2007: 270): «[...] los intérpretes historicistas se han convertido en Metodistas racionales que han perdido su religión. Sus homólogos de la corriente principal, por otra parte, defienden sus creencias espirituales —que la intuición guía la interpretación— pero ya no pueden encontrar una iglesia en la que escuchar un sermón adecuado. Esta dicotomía presenta un estado de cosas peculiar y precario. No puede durar indefinidamente».

exclusivo carácter filosófico o permite una aplicación práctica en el ámbito de la interpretación musical del repertorio histórico?

Y es que, del enfoque hermenéutico que proponemos, opuesto al historicismo sonoro, podría decirse que se pretende algo así como una aplicación práctica del enfoque hegeliano en el campo de la interpretación musical porque trataría de ser reflexivo y actualizador. Reflexivo, por el hecho de estar basado en un análisis profundo del texto y del contexto. Y actualizador, por el hecho de pretender recrear en la actualidad (con un enfoque actualista, por tanto) algo similar a la realidad interior que la obra original poseería dentro de su contexto histórico-social de significación sin cegarse por ello en su aspecto externo histórica y originariamente situado (es decir, en este caso, aquello que fuese el «sonido original», así como, eventualmente, el contexto material del concierto-tipo original)<sup>55</sup>. Entendemos que podríamos considerar de forma provechosa que esta realidad interior se expresaría, como veremos más adelante, en el supuesto efecto psíquico producido en el oyente medio primigenio por el sonido original, todo esto dentro del talante que nos anima de intentar aplicar artísticamente planteamientos filosóficos o, dicho a la inversa, de intentar fundamentar filosóficamente una práctica interpretativa actualista del repertorio musical histórico.

Así, este enfoque podría aspirar a pretenderse una legítima mediación entre el objeto artístico del pasado y la «vida actual» en el ámbito de la interpretación musical del repertorio histórico. Y es que, tal como Gadamer nos sugiere retomando a Hegel, una adecuada y profunda comprensión presentista del fenómeno interpretativo necesariamente nos aboca a un talante prescriptivo alejado de un talante museístico (es decir, alejado del mero intento de reproducción del sonido original —que sería un mero «hacer externo»—) para tratar de cumplir, de otro modo, con la pretensión de autenticidad o fidelidad a la intención del compositor en la interpretación del

<sup>55</sup> Burstyn (1997: 694):Burstyn (1997: 694): «[...] 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».

repertorio histórico musical <sup>56</sup>; esta adecuada comprensión también nos aleja, decididamente, de una resignación frente al ideal de la reconstrucción del sonido original como único valor estético concebible y teóricamente sólido con capacidad de fundamentar prácticas interpretativas legítimas del repertorio histórico musical (esto es, legítimas en tanto que deudoras de una voluntad de fidelidad a la intención del compositor y al significado original de la obra musical).

Esta actitud de resignación parece impregnar por completo el pseudo-presentismo de Villanueva. Sin embargo, el talante prescriptivo que emanaría de una comprensión filosóficamente más profunda del planteamiento crítico presentista nos conmina a buscar la autenticidad o fidelidad a la intención del compositor (en tanto que valor estético legitimador de la práctica interpretativa) en otro lugar, de otra manera.

## § 5. Un enfoque actualista. Redefinición de la polaridad hermenéutica

Gadamer, en su obra magna *Verdad y método*, despliega con rigor filosófico la problemática hermenéutica que nos ocupa de modo tal que permite vislumbrar la posibilidad de establecer toda la amplitud de un marco hermenéutico específico para la interpretación musical del repertorio histórico que posibilite abarcar verdaderamente (junto al discutible planteamiento puramente museístico del historicismo sonoro tradicional) la amplitud de propuestas práctico-interpretativas posibles desde posicionamientos estético-valorativos realmente contrapuestos (contrapuestos, por supuesto, dentro de un marco valorativo compartido en cuanto a la pretensión de fidelidad a la intención del compositor). Este enfoque, fruto de la expansión de lo hermenéuticamente concebible como aceptable en lo relativo a la interpretación del repertorio musical histórico, debería poseer, a nuestro entender, un obvio carácter actualista que se confrontase abiertamente al talante museístico y poseería, por tanto, una realización y una peculiaridad sonora inconfundibles que lo situasen como práctica de uno de los extremos de este marco hermenéutico <sup>57</sup> y

---

<sup>56</sup> Schubert (1994: 3): «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”».

<sup>57</sup> Leech-Wilkinson (1984: 15): «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

necesitaría, sin duda, una pertinente justificación teórica que la fundamentase. Este discurso teórico respondería a un enfoque actualista y, seguidamente, habiéndolo ya esbozado, procederemos a desplegarlo.

El historicismo tradicional asume, por activa o por pasiva, que el sonido original desvela inequívocamente la intención del compositor y esta toma de posición estético-valorativa pretende prescribir el acceso a una supuesta verdad objetiva y material (aunque fantasmal, por inasible) como lo es el sonido original<sup>58</sup>. Un enfoque actualista, por su parte, asumiría como valor estético fundante del sentido interpretativo que la intención del compositor no se dirige tanto al sonido original como a la impresión psíquica producida en el oyente primigenio por dicha producción sonora original<sup>59</sup>. La intención del compositor no se orientaría realmente a la producción de un sonido específico, sino que apuntaría más bien al impacto psíquico (emotivo, sentimental, intelectual, corporal, etc.) que el sonido prescrito por el compositor en el momento original era capaz de producir en sus oyentes contemporáneos<sup>60</sup>. Para un enfoque actualista, el «sonido original» no sería el fin último de la intención compositiva sino el medio a disposición del compositor mediante el cual perseguiría afectar de múltiples formas la psique del oyente<sup>61</sup>. Por lo tanto, el sonido original estaría muy lejos de desvelar plenamente la intención artística del compositor y de agotar su comprensión.

---

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».

<sup>58</sup> Villanueva (2005: 26): «Los postulados básicos se centrarían, pues, en la recuperación de lo antiguo con los instrumentos y las voces existentes en aquel momento, usando la técnica adecuada, la afinación precisa y la pronunciación correcta, sirviéndonos para ello de los documentos idóneos analizados e interpretados convenientemente, y rehaciendo el entorno (marco, liturgia, ambiente, vestuario, programa, etc.) de la manera más precisa».

<sup>59</sup> Fellerer (1970: 220): «[...] ¿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».

<sup>60</sup> Davies (2012: 81). Evidentemente, hay quienes se oponen frontalmente a este enfoque: «Rechazo una alternativa que ve la autenticidad como la aspiración a recrear bajo condiciones modernas los efectos estéticos que, originalmente, intentaba lograr el compositor». [En el original, este texto aparece como parte de un resumen en castellano. No es necesario traducirlo.]

<sup>61</sup> Gadamer (1975: 180): «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 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».

Esta intención original podría, pues, ser repensada, pero no meramente revelada, a través de la búsqueda científica del sonido original.

Es esta relación artística entre medios técnicos y fines estéticos, entre prescripción compositiva (partitura) e impacto psicológico-auditivo, lo que un enfoque actualista pretendería encuadrar como aspecto esencial del acto musical (tanto compositivo como interpretativo)<sup>62</sup>. Y para ello, una visión actualista centraría su atención no ya en el sonido original del concierto-tipo primigenio sino en la impresión psíquica original del oyente-tipo frente a la obra de arte en el momento de ese concierto-tipo primigenio<sup>63</sup>. Por tanto, los medios técnicos y materiales estarían en función del fin estético, entendido este en tanto que impacto subjetivo en la sensibilidad del oyente primigenio y no en tanto que realidad objetiva sonora original<sup>64</sup>. Visto desde el punto de vista actualista, el error del historicismo típicamente objetivista sonoro sería confundir el medio con el fin por el hecho de focalizarse en el sonido<sup>65</sup> (que no sería sino medio) en lugar de atender a la experiencia del oyente primigenio frente al sonido original, lo cual sería, a fin de cuentas, el certero objetivo último del compositor<sup>66</sup> (el

<sup>62</sup> Si 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. Dipert (1980: 208): «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».

<sup>63</sup> Fellerer (1970: 219-220): «Hay problemas incluso dentro de la práctica histórica de la interpretación, al igual que en la “modernización” y la “exactitud histórica”. Por un lado, el deseo de reconstruir la realidad histórica de la obra en cuestión determina la práctica de la interpretación, mientras que, por otro lado, no la obra de arte absoluta, sino el hombre que la experimenta, se convierte en el centro».

<sup>64</sup> Fabian (2001: 162): Fabian (2001: 162):«Sin embargo, una interpretación en busca de la autenticidad histórica deberá seguramente atenerse a los requerimientos estéticos del período que pretende revivir. La estética del siglo XVIII no hace foco en la obra, sino en el espectador. Por lo tanto, preocuparse por la fidelidad a la obra e “intención del autor” conduce a caminos erróneos. Las mentes de los oyentes deben ser sobrecogidas, lo cual necesita más que la reconstrucción de las circunstancias físico-históricas de las ejecuciones barrocas».

<sup>65</sup> Villanueva (2005: 27): «Ni que decir tiene que estos planteamientos [historicistas] —difundidos a través de prestigiosas revistas especializadas, con la sólida base metodológica heredada de la gran musicología germánica de la primera mitad del siglo XX, y defendiendo celosa y puntualmente cualquier opinión o interpretación “que el autor no hubiera autorizado”, mediante una crítica severa y una vigilancia estrecha— se han visto fortalecidos por las actitudes y las prácticas de unos “felices años sesenta” en los que se dio rienda suelta a muchos excesos interpretativos, “fruto del sentimentalismo, de la novedad y de la libertad con que algunos intérpretes dieron salida a sus fantasías” [citando a Haskell]».

<sup>66</sup> Small (1997: 11): «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

fin perseguido a través de los medios prescriptivos desplegados en forma, usual y principalmente, de partitura).

El enfoque actualista que aquí exponemos sería, por tanto, capaz de fundamentar prácticas interpretativas que tratarían de adecuar el resultado sonoro al objetivo de generar en el oyente actual virtualmente la misma experiencia psico-auditiva que el sonido original produjo en el oyente primigenio<sup>67</sup> <sup>68</sup>. Podríamos, por tanto, entender perfectamente la interpretación del repertorio histórico como, fundamentalmente, «una especie de traducción»<sup>69</sup> que buscaría un sonido que quizá podría denominarse «transoriginal»<sup>70</sup>. Para ello, tan legítimo sería la aplicación de recursos tecnológicos y cambios textuales justificables desde esta perspectiva como recursos meramente lingüístico-artísticos no directamente asociados a la cuestión tecnológica y su evolución histórica<sup>71</sup>.

---

[...]: “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”».

<sup>67</sup> Chiantore (2004: 39): «La principal diferencia que separa cualquier audición moderna de la que pudieron tener los contemporáneos del compositor es precisamente el hecho [de] que en nuestro patrimonio auditivo existe música que el propio compositor no pudo conocer».

<sup>68</sup> Baricco (1999: 17-18): «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».

<sup>69</sup> Harnoncourt (1982: 28): «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».

<sup>70</sup> Fabian (2001: 158): «[...] hagamos lo que hagamos, el sonido vendrá del presente, y por lo tanto nunca podrá ser “original”: será una transposición al presente».

<sup>71</sup> Chiantore (2004: 44): «Hasta [los tiempos de Stravinsky], 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

No sería este el lugar donde explayar una casuística ilustrativa de las variadas posibilidades sonoras que esta práctica actualista podría deparar pero sin duda que estamos en disposición de imaginarlas bastante alejadas de las prácticas museísticas propias del historicismo objetivista sonoro al que estamos acostumbrados si entendemos que el objetivo último de la práctica actualista sería acercar a la sensibilidad contemporánea el contenido artístico que pretéritamente fue socialmente eficaz.

## § 6. Conclusión

El acto interpretativo sería, pues, una especie de traducción porque persevera en el intento infinito de aprehender el significado de la obra de arte. Es por ello que supura una perplejidad fundamental en toda esta reflexión hermenéutica que nos ocupa: la frustración en todo intento de reconstrucción del pasado; una asíntota que nunca cierra. Hegel, citado por Gadamer (1975: 221), lo expresa bellamente en su *Fenomenología del espíritu*:

[Las obras de la musa] no son más que lo que son para nosotros: bellos frutos caídos del árbol. Un destino amable nos lo ha ofrecido como ofrece una muchacha estos frutos. No hay ya la verdadera vida de su existencia, no hay el árbol que los produjo, no hay la tierra ni los elementos que eran su sustancia, ni el clima que constituía su determinación, ni el cambio de las estaciones que dominaba el proceso de su llegar a ser. Con las obras de aquel arte el destino no nos trae su mundo, ni la primavera ni el verano de la vida moral en la que florecieron y maduraron, sino sólo el recuerdo velado de aquella realidad.

Y frente a esta «perplejidad hermenéutica» (esta frustración ante la imposibilidad de reconstruir fidedignamente el pasado en un sentido objetivista y que puede abocar a un incierto e inconcreto pseudo-presentismo al modo en que, paradigmáticamente, lo presenta Villanueva), el enfoque actualista plantearía un posicionamiento estético-valorativo que pretendería dar, en el campo de la interpretación musical del repertorio

---

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».

histórico, una respuesta frente a la resignación de esa actitud pseudo-presentista a fin de cuentas nostálgica de un quimérico historicismo basado en el objetivismo sonoro.

Y es que, tal como podría desprenderse de la cita de Hegel, tanto más interesante sería quizá tratar de reproducir —aunque sólo sea intentarlo— la vida del pasado (en este caso, al menos la experiencia psíquica primigenia frente al sonido original) que no simplemente sus frutos objetivados y, por tanto, muertos, carentes de vitalidad (como sería el mero sonido original)<sup>72</sup>.

El objetivo del enfoque actualista sería, pues, recrear la actualidad pretérita (en términos de impacto subjetivo en el oyente) en el hoy en día, en lugar de recrear el hecho pretérito (el sonido original) en el ahora<sup>73</sup>. Esto respondería a un intento de rescatar lo que de eterno pueda haber en lo viejo para la realidad del presente<sup>74</sup>.

Aun así, bien cierto es que el enfoque actualista podría sucumbir fácilmente a la crítica de que sigue siendo (en términos hegelianos) un «hacer externo» que se queda en la periferia de la vida pasada del objeto artístico si entendemos que, a fin de cuentas, perseguiría igualmente la reconstrucción de un objeto del pasado (aunque sea de orden psíquico y no meramente material-sonoro) en lugar de una realidad interior del objeto histórico<sup>75</sup>. Esta búsqueda, dentro de un marco hermenéutico de búsqueda de la autenticidad, sería, eso sí, lúcidamente frustrada en tanto que asumida como

<sup>72</sup> Brendel (1979: 29): «Las interpretaciones más impresionantes de una obra no son siempre las que son más “ajustadas” históricamente. [...] una interpretación intemporal, que parezca haber roto toda relación con la historia, es únicamente posible cuando se está en consonancia con su época. Liberar, de entre las diversas energías que componen una obra maestra, aquellas que hoy en día nos tocan de la manera más noble y la más esencial —he ahí la tarea que eleva al intérprete del texto original por encima del conservador de museo...».

<sup>73</sup> Baricco (1999: 20): «El intérprete es el *medium* entre obra y tiempo. Es el acto que une los extremos de dos civilizaciones que se buscan. Es el diccionario en el que esas dos lenguas se encuentran. Por eso, la capacidad del intérprete de descifrar las líneas de actuación objetiva de la música debe cruzarse con un determinado talento suyo para atestiguar el tiempo al que pertenece. En el intérprete, la obra debe encontrar el mundo nuevo en el que busca ciudadanía. Si el intérprete consigue bajar a las regiones más íntimas de la música pero se queda fuera de la geografía cultural de su propio tiempo, es un intérprete incompleto. Lo que en un tiempo se llamó subjetividad o “sentimiento” hoy se puede traducir en la capacidad de resumir en sí los códigos de todo un mundo. El sujeto es un terminal por el que corre el índice de una época».

<sup>74</sup> *Ibidem*, 12: «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».

<sup>75</sup> Taruskin (1082: 341): «[...] esa autenticidad del tipo que solemos tener en mente cuando hablamos musicológicamente de la práctica interpretativa es una quimera».

planteamiento heurístico<sup>76</sup>. Sería esta lúcida frustración, sin duda, el límite que una actividad como la interpretación musical padecería seguramente aún con mayor crudeza que una disciplina como la filosofía que se ocupa de la comprensión racional de las cosas en lugar de, como es el caso de la interpretación musical, la reproducción de un objeto sonoro basado en un código textual que pretende orientar o instruir sobre la consecución de determinadas prácticas enfocadas a determinado fin reproductivo (meramente sonoro para el historicismo tradicional pero también psíquico para el enfoque actualista que aquí proponemos).

Ahora bien, el enfoque actualista que proponemos tendría, sin duda, la capacidad de constituirse como polo verdaderamente contrapuesto, desde una perspectiva hermenéutica, al ya tradicional historicismo con pretensión de objetivismo sonoro cuyo talante es netamente museístico. Y es que este enfoque permitiría 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 (y no tanto el sonido original) y, por tanto, por situar el intento de reproducción de dicha experiencia como el objetivo central de la interpretación<sup>77</sup>. Esta apuesta sería perfectamente asumible aun a sabiendas de que la noción de «experiencia psíquica del oyente primigenio» no deja de ser un constructo siempre impreciso por inaprensible, científicamente inaccesible (radicalmente considerado este concepto aquí) y sometido necesariamente a disparidad de concepciones<sup>78</sup>. Y es que, en esto, la visión actualista compartiría una consustancial indefinibilidad, una

<sup>76</sup> Gadiot (2007: 6), citando el artículo de John Butt en el *New Grove Dictionary*: «La interpretación “auténtica” puede referirse a uno o a una combinación de los siguientes enfoques: uso de instrumentos de la época del compositor; uso de técnicas de interpretación documentadas en la época del compositor; interpretación basada en las implicaciones de las fuentes originales para una obra concreta; fidelidad a las intenciones del compositor para la interpretación o al tipo de interpretación que el compositor deseaba o conseguía; un intento de recrear el contexto de la interpretación original, y un intento de recrear la experiencia musical del público original».

<sup>77</sup> Lissa (1965: 273): «[...] 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».

<sup>78</sup> Burstyn (1997: 696): «[...] 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».

inconcreción descriptiva, con el objetivismo 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 la pretensión (meramente heurística) de 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<sup>79 80</sup>.

Y, por tanto, en estos términos entendemos, pues, que debería quedar redefinida la polaridad hermenéutica que venimos discutiéndole al musicólogo Villanueva tal como él la plantea<sup>81</sup> y que entendemos que revela un planteamiento paradigmático de un cierto enfoque interpretativo de la música antigua que, si bien asume con lucidez la imposibilidad de la objetivación sonora del pasado, parece, sin embargo, incapaz de liberarse del posicionamiento estético-valorativo de que, a fin de cuentas, lo más idóneo sería, en caso de ser posible, la reproducción exacta del sonido original.

Mediante la discusión de esta posición, hemos desplegado un discurso teórico capaz de fundamentar prácticas innovadoras en la interpretación del repertorio histórico que no teman alejarse de los cánones sonoros que imperan hasta el momento en las salas de concierto.

## Bibliografía

- Badura-Skoda, Eva (1998), «Las convenciones interpretativas en la primera época de Beethoven», en *Revista de especialización musical Quodlibet*, n.º 12, pp. 54-76. <<http://hdl.handle.net/10017/35881>>, [07/03/2023].
- Baricco, Alessandro (1999/2008), *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid, Siruela.

<sup>79</sup> Harnoncourt (1982: 35): «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».

<sup>80</sup> Waisman (2005: 267): «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».

<sup>81</sup> Fellerer (1970: 219): «En el cultivo del patrimonio, la “modernización” y la “precisión histórica” se han convertido en los lemas que dominan en particular la forma en que se interpreta la música antigua. En esta dualidad, el patrimonio de la música se ha convertido en el presente de la vida musical». Cómo entender y concretar aquí la noción de «modernización» en la interpretación sería el objeto último de reflexión en este artículo.

- Barona, José Luis (1994), *Ciencia e historia. Debates y tendencias en la historiografía de la ciencia*. Godella, Seminario de Estudios sobre la Ciencia.
- Brendel, Alfred (1979), *Réflexions faites*. Paris, Buchet/Chastel.
- Burstyn, Shai (1997), «In quest of the period ear», en *Early Music*, vol. 25, n.º 4, pp. 692-701. <<https://doi.org/10.1093/earlyj/XXV.4.692>>, [07/03/2023].
- Chiantore, Luca (2004), «Ferruccio Busoni entre idealismo y positivismo: la interpretación como desafío cultural», en *Numeración de las Artes*, <<https://studylib.es/doc/7520949/ferruccio-busoni--entre-idealismo-y-positivismo>>, [06/03/2023].
- Davies, Stephen (2012), «Authentic performances of musical works», en *Teorema*, vol. 31, n.º 3, pp. 81-88. <<https://www.jstor.org/stable/43046957>>, [07/03/2023].
- Davies, Stephen (1987), «Authenticity in musical performance», en *British Journal of Aesthetics*, vol. 27, n.º 1, p. 45. <<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/27.1.39>>, [07/03/2023].
- Dipert, Randall R. (1980), «The composer's intentions: an examination of their relevance for performance», en *The Musical Quarterly*, vol. 66, n.º 2, pp. 205-218. <<https://doi.org/10.1093/mq/LXVI.2.205>>, [07/03/2023].
- Dreyfus, Laurence (2007), «Beyond the interpretation of music», en *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, n.º 3, pp. 253-272. <<https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1775087>>, [07/03/2023].
- Eddin, Aron (2008), «Consequentialism about Historical Authenticity», en *Performance Practice Review*, vol. 13, n.º 1, Article 2. <<https://doi.org/10.5642/perfpr.200813.01.02>>, [06/03/2023].
- Fabian, Dorottya (2001), «El significado de la Autenticidad, y el movimiento de música antigua: una revisión histórica» (trad. Fernando Martínez y Martín Eckmeyer), en *Revista internacional de estética y sociología de la música*, vol. 32, n.º 2, pp. 153-167. <<https://studylib.es/doc/3484697/el.significado.de.la.autenticidad-y-el.movimiento.de-la-m...>>, [07/03/2023].
- Fellerer, K. G. (1970), «The problem of heritage in the musical life of the present», en H. C. Robbins Landon & Roger Chapman (eds.), *Studies in Eighteenth century music: A tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*. London, Allen & Unwin, pp. 213-223.
- Gadamer, Hans-Georg (1975/1984), *Verdad y método* (trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca, Sígueme, 2 vols.
- Gadiot, Fy (2007), *'Authenticity' and performance practice – a recovery mission to rescue a violated term*. Dublin, University College Dublin. <[http://fy.rsou.de/pdfs/authenticity\\_and\\_performance\\_practice.pdf](http://fy.rsou.de/pdfs/authenticity_and_performance_practice.pdf)>, [07/03/2023].
- Godlovitch, Stan (1988), «Authentic performance», en *The Monist*, vol. 71, n.º 2, pp. 258-277. <<https://doi.org/10.5840/monist198871219>>, [07/03/2023].
- Harnoncourt, Nikolaus (1982/2009), *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música* (trad. Juan Luís Milán Amat). Barcelona, Acontilado.
- Kivy, Peter (2002), «On the historically informed performance», en *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, n.º 2, pp. 12-144. <<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/42.2.128>>, [07/03/2023].
- Kuijken, Barthold (2013), *The notation is not the music. Reflections on early music practice and performance*. Bloomington, Indiana University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel (1984), «What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning», en *Early Music*, vol. 12, n.º 1, pp. 13-16. <<https://doi.org/10.1093/earlyj/12.1.13>>, [07/03/2023].
- Levinson, Jerrold (1980), «What a musical work is», en *The Journal of Philosophy*, vol. 77, n.º 1, pp. 5-28. <<https://doi.org/10.2307/2025596>>, [07/03/2023].

- Lissa, Zofia (1965), «On the evolution of musical perception», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n.º 2, pp. 273-286. <<https://doi.org/10.2307/427696>>, [07/03/2023].
- Luby, Nicholas (2011), *Authenticity in Musical Performance. An Analytical Critique*. Middletown-Connecticut, Wesleyan University. <<https://doi.org/10.14418/wes01.1.662>>, [08/06/2022]. Tesina.
- Schubert, Peter (1994), «Authentic analysis», en *The Journal of Musicology*, vol. 12, n.º 1, pp. 3-18. <<https://doi.org/10.2307/763935>>, [07/03/2023].
- Small, Christopher (1997), *Musical – Un ritual en el espacio social*. Sitges, Acta de congreso. <[http://www.sibetrans.com/public/ocs/Actas\\_Congreso\\_1997\\_01\\_Small.pdf](http://www.sibetrans.com/public/ocs/Actas_Congreso_1997_01_Small.pdf)>, [28/05/2022].
- Stevens, Denis (1972), «Some observations on performance practice», en *Current Musicology*, n.º 14, 1972, pp. 159-163. <<https://doi.org/10.7916/cm.v0i14.4293>>, [07/03/2023].
- Taruskin, Richard (1984), «The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, and Dehumanizin», en *Early music*, vol. 12, n.º 1, pp. 3-12. <<https://www.jstor.org/stable/3127146>>, [07/03/2023].
- Taruskin, Richard (1982), «On letting the music speak for itself: some reflections on musicology and performance», en *The Journal of Musicology*, vol. 1, n.º 3, pp. 338-349. <<https://doi.org/10.2307/763881>>, [07/03/2023].
- Villanueva, Carlos (2005), «Musicología e interpretación musical», en *Revista de Musicología*, vol. 28, n.º1, pp. 19-64.
- Waisman, Leonardo (2005), «Música antigua y autenticidad: ideología y práctica», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, pp. 255-268. <<https://core.ac.uk/download/pdf/160451453.pdf>>, [07/03/2023].
- Young, James O (1988), «The concept of authentic performance», en *British Journal of Aesthetics*, vol. 28, n.º 3, pp. 228-238, <<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/28.3.228>>, [07/03/2023].

