

LA RESTAURACIÓN HISTORICISTA DE LA MÚSICA ANTIGUA

Propuestas hermenéuticas para una arqueología del sonido

Joaquín Barriendos Rodríguez*

transverso@hotmail.com

Resumen. Este artículo propone un esquema hermenéutico para abordar algunos problemas epistemológicos que giran en torno a la autenticidad y la historicidad de la interpretación de la música antigua. Para ello se analizan las relaciones entre la historia cultural, lo que se conoce como la *nueva historia* y la musicología historicista. La restauración del patrimonio musical es entendido, a partir de este enfoque, como una forma de *arqueología de los acontecimientos musicales*.

Abstract. This article proposes an hermeneutic scheme to tackle some epistemological problems related with matters as authenticity and historicity within playing ancient music. The methodological framework consist in the interplays between the cultural history, what has been known as the *new history* and the historicist musicology. The restoration of the musical patrimony is understood, from this approach, as a form of archaeology of the musical events.

La historia cultural de la música

La historia de la música o, mejor dicho, la historiografía de los fenómenos musicales, se transforma y se renueva cada día con la aparición de sugerentes preocupaciones epistemológicas que responden a inquietudes actuales y a desvelos

* Universidad de Barcelona/Departamento de Historia del Arte

contemporáneos. El descubrimiento —o desocultamiento— de nuevos corpus documentales, perdidos algunos, otros preservados en el desinterés musicológico, despliegan la necesidad y el atractivo del conocimiento y el reconocimiento del pasado musical.

Hace apenas tres décadas tanto las innovaciones de los estudios culturales como las críticas a los mismos encausaron a la musicología hacia el terreno de la historia cultural, creando nuevas expectativas frente a los planteamientos teóricos y estéticos sobre el conocimiento de la música. Como parte de este proceso nació la tendencia musicológica historicista¹. Sin embargo, la musicología y las teorías de la historia y de la historiografía no siempre han glosado sobre las mismas preocupaciones y, en demasiadas ocasiones, la desconexión entre ellas ha sido la suficiente como para no alcanzar a volverlas retributivas de sus fracasos o sus avances.

Antes de que la musicología acompasara las pautas de la historia cultural, gran parte de lo que la propia musicología tenía para ofrecer a la reflexión y al conocimiento histórico había quedado fuera de la propia historia de la historiografía musical. Asimismo, la teoría historiográfica por su parte se había preocupado poco por incorporar a su *codex* lo que la complejidad cultural de la música aportaba al proceso de construcción del saber histórico. Este divorcio, sin embargo, no es gratuito, y la reciente incorporación de las herramientas y los enfoques de los estudios culturales a la musicología no ha sido suficiente para superarlo por completo, pues

¹ Es un vasto y complejo conjunto de preocupaciones que bordan enfoques tan variados como la paleografía musical y la recuperación archivística, la crítica interpretativa y la ejecución estético-historicista, la utilización adecuada de instrumentos, la restauración acústica o la sociología de la recepción entre muchos otros. Este enfoque surge como alternativa a las tendencias estilísticas, cronologistas y documentalistas, a las que se les ha reprochado cierta omisión crítica y cierto positivismo. La corriente historicista también ha incorporado una nueva dimensión de la estética en la musicología al retribuir el valor o juicio histórico a partir de un enfoque análogo al juego de interdependencia hermenéutica entre el pasado histórico y la mirada del presente con el que actúa el paradigma de la ‘fusión de horizontes’ de Hans-Georg Gadamer; sobre el tema *vid.* Gadamer, *Verdad y método*, II vols., Salamanca, Sígueme, 1992; *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998; para el historicismo musical *vid.* Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XX vols., London, MacMillan, 1980; Haskell, *The Early Music Revival*, Nueva York, Dover, 1996; para la concepción de los intérpretes y de los directores sobre temas específicos del historicismo musical *vid.* Sherman, *Inside Early Music*, Nueva York, University Press, 1997; MacClintock, *Music in Performance*, Bloomington, University Press, 1979.

se debe tanto a una serie de determinaciones formativas —académicas y culturales de musicólogos e historiadores— como a las propias características del conjunto del saber práctico y teórico de la música, las cuales no permiten un rápido acceso al intrincado mundo del pasado histórico-musical. Esta complejidad del mundo de la música explica en gran medida porque la musa Euterpe no ha sido incorporada al canon de las disciplinas históricas de la misma manera que lo han sido las artes pictóricas o representativas².

El historiador —sin ser responsable de esa peculiar situación, ya que los parámetros de especialización que exige la reflexión historico-musicológica no permiten que el investigador no especializado trabaje con las fuentes y los materiales de los musicólogos— debe abrir más su mirada hacia las prácticas actuales de la musicología historicista. A su vez el musicólogo, cuando establezca las coordenadas de comprensión de los elementos intrínsecos de la música, debe ser receptivo ante las propuestas teóricas y metodológicas que devengan de las teorías y las formulaciones historiográficas. Como los investigadores, teóricos o músicos difícilmente pueden conjuntar la práctica de la interpretación musical, el conocimiento teórico de la música, la reflexión metodológica de la historiografía y la investigación de fuentes archivísticas e historiográficas, es necesaria una práctica coordinada entre los espacios del saber musicológico e historiográfico que permita el libre flujo de información, hipótesis y conclusiones con las que la comprensión cultural de la música pueda basarse en una cooperación disciplinaria. La realidad que se desteje del hecho de no llevarse a cabo esta práctica será la aparición de una franja de conocimiento inconcluso, que tanto los historiadores de la cultura y del arte por su parte, como los musicólogos por la suya, no podrán nunca subsanar.

² De manera más o menos común las historias generales del arte que incluyen la descripción y la reflexión de sus temas dividiéndolos en disciplinas artísticas, si no son antologías, excluyen la música. Esto puede deberse a que las necesidades heurísticas e interpretativas del material sonoro no son del todo accesibles para el historiador común. Los cometarios superfluos o livianos sobre el desarrollo histórico de la música son por lo general a lo máximo que aspiran este tipo de historias; basten como ejemplos sobre el tema que nos ocupa: Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1988; Chastel, *El arte italiano*, Madrid, Akal, 1988; Este fenómeno historiográfico no ocurre con las artes plásticas o representativas, aunque el tratamiento iconológico o la comprensión estética de la obra plástica o de las artes escénicas no esté siempre bien fundamentada. Sin embargo, una revolución similar a la acontecida en la historia de la literatura a partir del criticismo y de los estudios culturales ha aparecido recientemente como parte de la historia cultural de la música.

La nueva historia y la musicología historicista

No se puede decir que la historia cultural pertenezca a lo que desde hace algunas décadas se conoce como la ‘nueva historia’³, ya que la aparición de la primera puede rastrearse mucho tiempo antes de la irrupción de la segunda⁴. Esto a pesar de que la historia cultural no se haya constituido realmente como un conjunto estable de prácticas historiográficas y del hecho de que haya variado conforme el propio concepto de cultura lo ha hecho⁵. La historia cultural tiene por lo tanto su propia historia.

No hace más de 20 años sus planteamientos se transformaron a partir de lo que se denominó la ‘crisis de la historia’⁶. Desde entonces, el resultado de las nuevas

³ El concepto ‘nueva historia’ (*new history*) no es totalmente claro y puede aplicarse a fenómenos diversos y contradictorios. James Harney Robinson lo usó en 1912 para describir la desestabilización del positivismo; tras el periodo de entreguerras se ha asociado a la corriente francesa de *Annales*; en 1969 las *new trends history* también fueron concebidas como parte de la nueva historia. Nosotros consideraremos la *new history* como la culminación de la revolución metodológica de las ciencias sociales a través del *linguistic turn*, del *group* neomarxista británico, de la transdisciplinariedad del posestructuralismo francés y en general de lo que se ha denominado el ‘giro epistemológico’. Sobre el tema *vid.* Himmelfarb, *The New History and the Old*, Cambridge, Belknap, 1987; Veese [edit.], *The new historicism*, Nueva York, Routledge, 1989.

⁴ Muchos historiadores consideran que la historia cultural vio la luz a partir de la corriente francesa de las mentalidades y a raíz de la publicación del libro de Peter Gay, *La edad de las luces*, México, ECI, 1985, y del de Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la vida cotidiana francesa*, México, FCE, 1987, pues estos últimos fueron quienes acuñaron el nombre moderno *cultural history*; no obstante, la historia cultural tiene sus antecedentes en obras tan importantes como las de Jacob Burckhardt, *La cultura del renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 1992; o las de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Rabelais y su mundo*, Madrid, Alianza, 1990; *cf.* Hunt, *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989. Peter Burke ha dicho que Burckhardt es el primer historiador moderno de la cultura; *apud.* Burke, “La historia cultural y sus vecinos” en: *Transverso*, núm. 2, 2002, [en prensa], incluso lo ha extendido a Voltaire por sus investigaciones sobre las costumbres, *vid.* Voltaire, *Essai sur les mœurs*, II tomos, París, Pomeau, 1963; *apud.* Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1986.

⁵ Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000; *cf.* el concepto de ‘cultura material’ de Braudel en su libro: *Civilización material y capitalismo*, Barcelona, Labor, 1974; otras perspectivas de la historia cultural pueden rastrearse en la antropología, *vid.* Geertz, *La interpretación de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1989.

⁶ La crisis de la historia ha movilizado y desanquilozado el trabajo histórico más de lo que lo ha desgajado, como normalmente se cree, simplemente el saber de la historia ya no debe medirse bajo los mismos parámetros que hace 20 años; sobre el tema *vid.* Noiriel, *Sobre la crisis de la historia*, Valencia, Frónesis-Cátedra, 1992.

expectativas de la historia cultural ha sido la interconexión de los microespacios epistemológicos del saber histórico el cual daba la apariencia, desde la década de los sesenta, de haberse pulverizado, de mostrar solamente trazos fragmentarios.⁷ Como la nueva historia centrada en lo cultural, la musicología contemporánea ha tenido que revisar sus esquemas metodológicos, sus ampliaciones y pertinencias heurísticas, sus estructuras de tratamiento de los documentos, sus propósitos y mecanismos musicográficos, etcétera. Además, la musicología actual ha tenido que reformular su posición dentro del conjunto de la epistemología global para salir de algunas enfoques asfixiantes en torno a lo artístico y a lo estilístico. Ante esta nueva realidad la musicología no ha titubeado en la asimilación de las propuestas y adminículos de la historia cultural. Desde finales de la década de los sesenta, con la aparición de la tendencia historicista, se han producido herramientas suficientes para repensar las prácticas historiográficas centradas en la música y en su necesidad de convertirlas en objeto de un serio ejercicio hermenéutico⁸ y semiológico⁹.

En alguna medida el papel de la especulación histórica actual es ofrecer a la musicología y al saber histórico-musical en general lo que de ella sea útil para la construcción de una nueva sensibilidad epistemológica, en la que la música sea parte integral de los conocimientos del hombre. Por su parte, la historia cultural necesita revalorar el papel de la musicología y su utilidad como fuerza generadora de conocimiento histórico en su búsqueda por encontrar los hilos explicativos de los nexos culturales. La *musicología historicista*,¹⁰ como puede denominarse a aquella

⁷ Al respecto Burke ha señalado “la unidad del conocimiento es una buena idea aunque sea irrealizable; la historia cultural ha aportado mucho al respecto en la actualidad” en entrevista con Alberto Betancourt y Joaquín Barriendos en el Instituto Mora el 10 de diciembre de 2001.

⁸ Pocos investigadores han promovido esta reflexión. Gadamer ha hecho al respecto sólidos planteamientos que han sido tomados en cuenta más por los filósofos y los críticos literarios que por los historiadores; *vid.* Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.

⁹ La semiótica musical y la semiótica cultural están siendo estudiadas con sistematicidad desde hace algunos años. Émile Benveniste dio un giro brusco sobre el tema con su libro *Problemas de lingüística general*, 4ª ed., II tomos, México, Siglo XXI, 1981; *cfr.* Taresti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana, University Press, 1994.

¹⁰ La denominación ‘historicista’, en este caso, tiene que ver más bien con la idea del *new historicism* estadounidense el cual está relacionado a su vez con el *linguistic turn* y con el llamado ‘renacimiento americano’; por lo tanto, su utilización no tiene que ver directamente con la tradición clásica del historicismo alemán; *vid.* F. Meinecke, *El historicismo y su génesis*, México, FCE, 1943. *cfr.* Veesper, [edit.], *The new historicism*, Nueva York, Routhedge, 1989, en el que el concepto recae en la necesidad de resarcir el peso de la historia como parte de las corrientes críticas.

reflexión que surge de una necesidad de fidelidad histórica en la construcción del conocimiento de la música, ha superado algunos de los principales escollos de la musicografía tradicional en cuanto a la verosimilitud y a la representación de los fenómenos musicales se refiere. Esta nueva tendencia musicológica se ha mostrado más atenta respecto de los aportes que la nueva historia está construyendo como parte de su ejercicio crítico. La historia de la música actual ya no se centra en los estilos artísticos, en la unidad de los periodos estéticos, en las elites culturales, en la inmanencia de la partitura, en el juicio estético o en los personajes sobresalientes. Sin embargo, necesita abordar con más énfasis —como lo han hecho otros estudios culturales— la anulación de los esquemas de dicotomía cultural que simplemente dividen los procesos históricos en fórmulas binarias reductoras. La omisión de algunos algoritmos: público-privado, culto-popular, religioso-profano, musical-extramusical, individuo-sociedad, etcétera, debe orillar cada vez más a la musicología hacia la constitución de una sólida historia cultural de la música; en el trayecto de este periplo, los aportes de la historia social de la música¹¹, así como las propuestas de historia serial de los documentos musicales¹², han contribuido de manera singular a su constitución.

Actualmente la apertura de los enfoques musicológicos está permitiendo la construcción de una nueva epistemología de la música. La historia de la recepción musical, la historia material de la música, la psichistoria del compositor y del instrumentista, la historia de las mentalidades que rodean a los fenómenos musicales de los colectivos sociales, el nuevo enfoque de la biografía intelectual del músico¹³, la nueva historia política y económica de la composición musical,

¹¹ Con su libro, *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1987, Henry Raynor, cercano a los postulados de la historia social y la antropología cultural inglesa de Peter Burke, así como a los trabajos de John M. Thompson o David Sharp, inició una corriente musicológica en la década de los setenta muy fructífera para la historia cultural de la música.

¹² La historia serial o cuantitativa, a pesar de sus limitaciones interpretativas, ha contribuido a la construcción de nuevos cuerpos de información. Sobre la crítica al serialismo histórico *vid.* los artículos de Furio Díaz en la *Revista Storica Italiana* y los de Adriana Ly en los *Quaderni Storici* (1973).

¹³ La tradición histórico-biográfica de los compositores es muy antigua. Los estudios sobre Wagner de Henri Schenker y los de Gustav Notterbohm sobre Beethoven, tomando como ejemplo las biografías psicológicas del siglo XIX, marcaron una nueva práctica biográfica centrada en la ‘intencionalidad’ del compositor. Sin embargo, el tema de la reconstrucción biográfica a partir de una teoría historiográfica específica es muy reciente; para el tema de la nueva biografía histórica *vid.* Giovanni Levi, “Les usages de la biographie”, *Annales*, E.S.C., 44, núm. 6, 1989; Momigliano, *Génesis y desarrollo*

la historia de la performatividad de la música, la música como ensamble de significados y demás enfoques de la *musicología historicista*, han abierto la necesidad de una colaboración minuciosa entre historiadores de la cultura y musicólogos. Un espacio de intercambio interdisciplinario que sobresale por su importancia para el conocimiento de la música, en la que ya se han realizado trabajos muy importantes, es la que conecta la historia de la literatura poética musical con la musicología de las formas métricas y prosódicas¹⁴.

La ampliación del objeto de estudio de la historia cultural de la música supone al mismo tiempo la construcción de una metodología muy bien organizada que engarce los diferentes estratos que la componen y definen como saber cultural. La historia cultural de la música, por lo tanto, no es aquella que concibe la obra musical misma como dependiente del contexto o de las múltiples condiciones o determinaciones culturales, sino aquella que instrumenta este contexto —entendido como un sistema abarcador de los fenómenos extramusicales— con la estructura o microsistema inherente a la sintaxis musical, en la cual se despliega la significación intrínseca de la música, su poder expresivo y cognitivo, y que además refleja el entramado contextual de la música. La historia cultural se encuentra así en el cruce de la semántica de la música y el edificio global de la cultura.

Aproximarse a la historización cultural de la música implica por lo tanto poner en juego un conjunto de estrategias metodológicas que estén pensadas de acuerdo al objeto de estudio que se está trabajando, y supone también el permitirles dialogar entre sí. Investigar los procesos socioculturales de la actividad compositiva dodecafónica de Arnold Schönberg requiere de estrategias diferentes que si se trabaja con el contrapunto descriptivo de Guillaume Dufay, no sólo por la distancia que los separa, sino por las condiciones culturales que los diferencian y los filtros

de la biografía en Grecia, México, FCE, 1986; Aguirre Rojas, “La biografía como género historiográfico” en: *Breves ensayos críticos*, Morelia, Universidad Michoacana, 2000. Sobre nuevas biografías de músicos son buenos ejemplos: Fabbri, *Monteverdi*, Madrid, Turner Música, 1985, o Georgette Epiney-Burgard, *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*, Barcelona, Paidós, 1998.

¹⁴ Gran parte de la polémica entre Alan Curtis y Nicolas Harnoncourt sobre la interpretación de Monteverdi se originó por discrepancias en el tratamiento métrico de las palabras y en la estética expresiva del texto poético; ver. Sherman, *Inside Early Music*, Nueva York, University Press, 1997. Salazar en su libro *La era monódica en oriente y occidente. La transformación de la prosodia clásica a expensas del acento*, México, Colmex, 1978, sentó las bases para los estudios sobre la métrica en el latín y en el griego.

por los que el pensamiento de su época emerge a través de su música. De igual manera tendrían que especificarse los procesos de estudio de la música de Paul Hindemith de manera diferente a los de la música de Kurt Weill, a pesar de ser cercanos, contemporáneos y de haberse nacionalizado estadounidenses.

La restauración musical: hacia una arqueología del sonido

La interpretación musical no opera en la actualidad como un valor exclusivamente estético. Más bien, apoyada en la musicología historicista, provee cierta intención performativa de la música que tiende a la verosimilitud y a la autenticidad. Dar vida a la música es hoy una actividad en la que se recarga un fuerte peso ético y epistemológico. Esta eclosión, promovida por las nuevas tendencias del saber musicológico, coincide con la apertura de la teoría de la historia hacia los estudios culturales y puede entenderse como respuesta a la llamada ‘crisis de la historia’ y a los denominados ‘giros’ del conocimiento¹⁵.

Desde la década de los sesenta la aparición del concepto *early music* (música antigua)¹⁶, ha generado todo un cambio cultural y epistemológico en la música. La necesidad de instrumentar una práctica de restauración de la música antigua fundada en una serie de principios de carácter histórico, ha hecho que este problema hermenéutico, originario del ambiente musical de los intérpretes, se haya extendido al ámbito de los musicólogos e historiadores culturales. Al mismo tiempo ha diversificado las ramas de conocimiento que aportan líneas de trabajo para resolver el problema hermenéutico de la restauración. La filosofía, la sociología

¹⁵*Vid. supra*. “La historia cultural de la música”, nota 6.

¹⁶Tanto el término *the early music* como *the ancient music* han sido utilizados para hablar de un periodo de la música que no está constituido por un estilo o un conjunto de prácticas formales, sino por una red de problemas interpretativos que les son más o menos comunes. Poco a poco, estos conceptos se ampliaron y fueron incluyendo la música del primer barroco italiano por un lado, así como la música de la antigüedad clásica occidental y no occidental por el otro. Actualmente, de estos conceptos se ha derivado la necesidad de aplicar las prácticas hermenéuticas a periodos posteriores como el neoclásico y el romántico, e incluso a la música contemporánea. Para los problemas de la definición del concepto *early music*, *vid.* Collins, *Analyzing Early Music*, en: Collins [edit.], *Tonal Structures in Early Music*, Nueva York, Garland Publishing Inc., 2000; Para los problemas de recuperación de la música antigua, *vid.* Haskell, *The Early Music Revival*, Nueva York, Dover, 1996; y Macclintock, *Music in Performance*, Bloomington, University Press, 1979.

cultural, la antropología, la historia editorial y muchas otras especialidades afines y lejanas a la música convergen para dar plausibilidad a la restauración histórica de la música.

La argumentación filosófica de la “autenticidad” de las interpretaciones ha transvasado desde entonces el espacio de acción de la estética y se ha aproximado al de la historia cultural¹⁷. La percepción de la música, así, se ha convertido en un valor epistemológico que ha generado a su vez nuevos paradigmas para el conocimiento del pasado. Actualmente el historiador de la cultura empieza a considerar la música interpretada bajo los principios historicistas como documento, es decir, como fuente histórica, pues cada vez más el trabajo de la recuperación y restauración musical atraviesa por una serie de procesos hermenéuticos y se ciñe a ciertos modelos metodológicos en los que el investigador de la cultura confía ya que los considera verosímiles para la construcción del saber histórico de la música.

Lo anterior no significa, desde luego, que este material restaurado pueda prescindir de ser evaluado e interpretado a la luz del desarrollo del propio conocimiento histórico y de las necesidades hermenéuticas que vayan apareciendo, ya que, como la propia historia de la historiografía, el saber musicológico es orgánico e inestable y necesita renovaciones y actualizaciones en función del propio desarrollo de la musicología.¹⁸ El valor diferencia del conocimiento histórico, el cual se genera a través de la aparición de nuevas interpretaciones, se amplía y renueva mediante el cotejo de versiones contemporáneas e ‘históricas’.¹⁹ Además, como todo saber

¹⁷ Peter Kivy en su libro, *Authenticities Philosophical Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, ha trabajado el problema ontológico de la autenticidad de las interpretaciones musicales. Como parte de la posmodernidad interpretativa, y relacionado con el concepto de la interpretación infinita de Umberto Eco, se puede consultar el problema del ‘*can do*’ y del ‘*have to do*’ en la interpretación; en: Krausz [edit.], *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, Oxford, Clarendon, 1993; *cfr.* Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.

¹⁸ Hace varias décadas que han aparecido grabaciones históricas de obras musicales que han resarcido los errores interpretativos de las anteriores; con ello, la restauración a entrado en el círculo de la teoría crítica, el cual permite la renovación constante de la hermenéutica. Sobre el tema *vid.* Sherman, *Inside Early Music*, *op. cit.*; *passim*.

¹⁹ Un buen ejemplo de esta situación es la lista de grabaciones de los conciertos *Brandemburgo* de Bach. Desde la de Harnoncourt (Teldec-1964) y la Hogwood (L’Oiseau-Lyre-1984) hasta la de Pickett (L’Oiseau-Lyre-1994) y la de la *Akademie für Alte Musik Berlin* (Harmonia Mundi-1997), los cambios en la interpretación y en los fundamentos histórico-musicológicos han sido amplísimos. Sobre el tema *vid.* Martínez Muria, “No todo estaba dicho” en: *Scherzo. Revista de Música*, año XIV, núm. 131, ene-feb, 1999, p. 83.

especulativo, la interpretación de la música antigua y de su restauración abre puntos de vista distintos e incluso contradictorios que no pueden resolverse por medio de metodologías deductivas, sino a través de la crítica y la hermenéutica. El purismo interpretativo por un lado, y la elasticidad de la adecuación o adaptación de la interpretación por el otro, a pesar de sus rupturas y diferencias, han reactivado el valor transestético y extramusical de la historia de la música y de la musicología²⁰.

La arqueología del sonido

Producto de las características materiales del sonido, la música como acontecimiento no puede rastrearse en la historia de manera directa. Los fenómenos musicales son sucesos que se pierden materialmente en el tiempo. A pesar de esta pérdida la música —considerada como acontecimiento cultural— queda plasmada en las palabras, en las emociones y en las actitudes de quienes vibraron con ella. Por eso es necesario hacer cortes transversales en la episteme cultural de cada época para que afloren las resonancias que la música dejó en la mentalidad y en los cuerpos de los individuos. La emociones que produjo una representación musical en una corte italiana del siglo XVI, el movimiento de los afectos que activó la música litúrgica de un réquiem de guerra o la explosión pasional de un público popular a través de la música y la danza de un carnaval urbano, son sensibilidades que quedaron plasmadas en algún tipo de registro, las cuales pueden ser desveladas por la historia de la vida cotidiana²¹.

Esta permanencia mental o material de la música perdida es por lo tanto la fuente de la que parte la interpretación histórica, pues las partituras, tablaturas o *codex* no son suficientes por sí mismos para reestablecer el sentido histórico de la música. Por lo tanto, cuando se restaura la música del pasado, se persigue otra cosa que la música en sí o su evocación, se pretende además reestablecer un *ethos*, una significancia histórica del sonido. Este proceso arqueológico de recuperación de la música intenta volver comprensible para nosotros algo ajeno y contemporáneo a

²⁰ La polémica entre Alan Curtis y Nicolaus Harnoncourt sobre el estilo interpretativo de la música de Monteverdi ilustra muy bien esta nueva necesidad transestética de la performatividad musical. Esta polémica puede leerse en: Sherman, *Inside Early Music*, *op. cit.*

²¹ Certeau, *L'Invention du quotidien*, III tomos, París, UGE, 1980.

la vez por medio de su función estética y de su articulación epistemológica. Puede decirse que, en cierta medida, la musicología historicista es para la historia cultural de la música lo que la sociología de la lectura es para la historia del libro.

La arqueología musical se vierte entonces sobre el saber histórico de la música por medio de la musicografía y a través de la interpretación histórica de la música. Ésta última, para propiciar la transmisión de una forma específica de conocimiento —la cual va más allá de ser una proyección meramente estética— ha de basarse en una serie de regulaciones metodológicas sobre las que se establezcan criterios de verosimilitud. Es por ello que la hermenéutica puede ser utilizada por la musicología con el objetivo de ampliar el conocimiento histórico. El saber musicológico, desde este enfoque, toma la forma del excedente de la interpretación histórico-musical. Restaurar la música es entonces un ejercicio de interpretación (musical y hermenéutica) —el cual se construye por medio de una actividad interdisciplinaria— en el que se reestablece un valor cultural que se encuentra oculto para la historia de la música. Este valor epistemológico cobra sentido por medio de la arqueología de la música, en la que los fenómenos sonoros del pasado adquieren luz como objetos portadores de sentido histórico.

El círculo hermenéutico de la musicología

Los fenómenos musicales requieren de un complejo entramado de traducciones para convertirse en objetos *comprensibles* para la historia cultural de la música: la idea musical originaria del compositor se convierte en un diseño, ya sea la notación gráfica de los sonidos o su descripción; este ‘lenguaje musical’ es leído por un intérprete y vertido en una técnica corporal e instrumental por medio de la cual expresa musicalmente la idea del compositor; ésta se convierte a su vez, por medio de la percepción sensible del escucha, en una idea estética o representación de la forma musical; esta forma musical subjetivada puede transferirse desde la memoria sonora del escucha hacia un discurso verbal o audiovisual expresado por la musicología, la crítica o la historiografía de la música.

A pesar de esta odisea metamórfica de los significantes, al final se preserva —o reconstruye— la significancia de la música. Para rastrear este saber se han de tener en cuenta entonces estos filtros y traductores. La aprehensión epistemológica de la música requiere por lo tanto de la conscientización de una hermenéutica que

permita sacar a flote ese saber cultural de la música. La musicología y la historia cultural construyen así su conocimiento a partir de un círculo hermenéutico que es imprescindible para dar luz al complicado ejercicio de la restauración musical. Sin pretender agotar la arquitectura hermenéutica de la musicología, sino simplemente esbozar el diagrama de su metodología especulativa, propondremos cuatro niveles que constituyen el círculo hermenéutico básico que la historia cultural de la música requiere de la musicología para aproximarse a la conformación de una arqueología musical.

Heurística del material refractario de la música

Allegarse documentos de diversa índole con los que se pueda armar el entramado histórico de la música ofrece algunos problemas derivados de la variedad de fuentes que pueden llegar a servir como información consignada. La escritura de la música no ha sido en todas las épocas, como lo es en la actualidad, un ejercicio consciente de preservación del patrimonio musical bien definido. Esto hace que los archivos músico-gráficos no cuenten con los mismos principios de acumulación y catalogación con los que otros documentos oficiales cuentan, como las actas notariales o de cabildo. La música se escribía comúnmente para poder ser interpretada en su momento y, aunque existen muchos casos en los que algunas obras trascendieron su efímera ejecución momentánea para convertirse en partituras prototipo, son muy pocos los casos en contraste con la música que se ha perdido en tanto que registro musical. Por otro lado, mientras que los *corpus* de partituras musicales del pasado son abundantes y completos en algunas épocas y en algunas zonas geográficas, en otras son casi inexistentes. Esta irregularidad dificulta también la documentación musical, pues aunque se deduce la existencia de algunos materiales, falta su estudio material para ser incorporados a la interpretación histórica. Tal es el caso de la mayor parte de la música popular improvisatoria²².

Por otro lado, los testimonios que se refieren directamente a la música, pero que no consignan representaciones musicales gráficas o las han perdido, son

²² Sobre el tema *vid.* Birrer, "Definitions and Research Orientation. Do We Need a Definition of Popular Music?" en: D. Horn, *Popular Music Perspectives 2*, Göteborg/Liverpool, IASPM, 1985, pp. 99-105.

también materiales valiosos para el historiador. Sin embargo, su localización es contingente ya que no siempre ha existido una regularidad para la producción de este tipo de documentos. Crónicas particulares de conciertos, críticas y pugnas públicas entre músicos, oficios relacionados con la producción material de la música, contratos y secesiones, relaciones epistolares, tratados, autos inquisitoriales en los que se consignan prácticas musicales, etcétera, son siempre tesoros que en ocasiones el historiador o el archivista tienen suerte de localizar. La recuperación de las fuentes mentales y documentales de la música es, por lo tanto, una labor ardua pero indispensable para la arqueología de la música. El historiador, en esta actividad heurística, necesita sospechar de todo tipo de documentos pues en cualquiera puede estar contenida información musical.

Historiografía de la música

La interpretación de estos documentos primarios y secundarios supone una diversidad de lecturas y de criterios de codificación. La especialización musicológica es necesaria en esta etapa para que los signos gráficos de cada música puedan ser interpretados a la luz de los testimonios y de las referencias que se encuentren y que sean útiles para la interpretación de las partituras. La música pentagramática no mensural del sur de Francia, por ejemplo, necesita ser leída por un especialista que conozca no sólo las prácticas musicales de la época, sino la cultura de la misma. La paleografía de las partituras antiguas, a su vez, debe sustentarse en ciertas regulaciones historicistas que los editores de música antigua deben considerar para diagramar sus ediciones modernas.

El estudio de los elementos materiales de los registros musicales, como lo ha demostrado Roger Chartier²³, también es una fuente de conocimiento histórico para la comprensión de la transmisión de los significados y valores culturales. Así, es imprescindible considerar al vehículo material mediante el cual los signos gráficos de la música subsisten, pues los rasgos físicos (como la grafía, el tipo de papel, encuadernación, etcétera) nos ofrecen datos y elementos que constituyen y enriquecen la interpretación historicista de la música.

²³ Chartier, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994.

Por su parte, el tratamiento de los textos que refieren aspectos relacionados con la música también se realiza de acuerdo a las necesidades interpretativas, siguiendo los ejes hermenéuticos que la historiografía ha planteado como parte de su metodología. Por último, para describir el carácter y el valor histórico de la música en un discurso escrito es necesario considerar los enfoques de la historiografía, la cual ha desarrollado algunos parámetros importantes para la transmisión verbal del conocimiento. Para ello es vital incorporar las teorías historiográficas que más rendimiento provean a la musicografía.

Restauración de la música

Restaurar la música es volver a experimentarla como acontecimiento. Es un intento por hacer del fenómeno musical una representación, en términos históricos, de la música del pasado. Esta pretensión supone una serie de obstáculos que deben intentar resolverse con ayuda de la historiografía musical. En ella deben buscarse los criterios para poder reconstituir la música a partir de una serie de especulaciones epistemológicas, críticas y hermenéuticas, superando los procesos interpretativos anacrónicos o ahistóricos como las constricciones de la técnica o la adaptación interpretativa por un lado o la simple satisfacción del gusto por el otro²⁴.

La restauración de una obra musical es, por lo tanto, la aplicación práctica (no lingüística ni gramática) de la mezcla del saber musicológico con el saber histórico-cultural, a través de la cual aparece como posible la recuperación de un tipo de significancia de la música que se había perdido en el pasado, y que la historiografía de la música, atrapada en la dimensión insonora de las palabras, no puede revelar por sí sola. El sentido epistemológico de esta etapa del círculo hermenéutico debe entenderse de manera similar al concepto de ‘fusión de horizontes’ a la que se refiere Gadamer. La historiografía de la música y la restauración musical son dos momentos distintos que buscan fines convergentes y que se retribuyen esferas complementarias de significación musical²⁵.

²⁴ En este caso el ‘gusto’ está tomado en su acepción contemporánea como principio de voluntad estética, por lo cual no tiene que ver directamente con el concepto de ‘gusto’ de la ilustración, el cual es más bien el antecedente de la fenomenología de la percepción del siglo XX.

²⁵ El director Paul McCreech, por ejemplo, junto con el Gabriel Consort & Players, grabó en 1996 el disco *Misa para la festividad de San Isidoro de Sevilla. Tal y como se habría celebrado en la Catedral de Toledo en 1590*. La intención del director era recrear lo que pudo haber sido una misa para conmemorar la

Reincorporación historicista del saber musical

Del diálogo entre el saber musicológico y el saber estético que caracteriza a la música *restaurada* aparece un excedente de sentido que ayuda a la relectura y a la reinterpretación de las fuentes musicales. Es, por así decirlo, un saber musical rehistorizado, el cual regresa con la pretensión de fomentar nuevos enfoques para el conocimiento hermenéutico e historiográfico de la música. Es decir, es aquello que permite que la hermenéutica teja constantemente nuevos horizontes.

Para que el saber musical pueda quedar restituído y realmente integrado al círculo hermenéutico de la musicología es necesario, entonces, contemplar los aspectos expresivos, temporales, espaciales, y culturales de la performatividad de la música. Estos no sólo rodean al acontecimiento musical sino que son imprescindibles para la aprehensión y la restauración histórica de la música. Los diferentes momentos del ciclo hermenéutico —que hemos separado solamente para efectos metodológicos— actúan por lo tanto de manera orgánica y conjunta pues todos tienen rasgos que son modulares y fundamentales para la restitución del conocimiento histórico-musical.

La instrumentación, las técnicas expresivas (ornamentación, articulación, improvisación, construcciones retóricas, etcétera), las características acústicas de los recintos, la disposición y decoración de su interior, las técnicas de iluminación, la integración del movimiento escénico en las dramatizaciones (danza, recursos escenográficos, manipulación de objetos, vestuario, etcétera), el tipo de actividad social en el que participan (festivas, litúrgicas, cortesanas), sus características culturales e ideológicas (profanas, religiosas, cultas, populares, gremiales, patronales, etcétera), son todos elementos que necesitan ser considerados para la reconstrucción cultural de la música y para la reincorporación del conocimiento histórico-musical. Sin esta reincorporación del saber musical, la historia de la musicología historicista de la música no podría continuarse, o perdería su función hermenéutica, epistemológica e incluso estética.

festividad de San Isidoro de Sevilla, supuestamente celebrada en la ciudad de Toledo, el cuatro de abril de 1590. McCressh se apoyó en las transcripciones del reconocido musicólogo Robert Snow para interpretar el canto llano que acompaña la misa de Morales. Lo atractivo de esta grabación es el cuidado histórico en el que se basó su director para seleccionar, organizar e interpretar el material; *aud.* McCressh [dir.], *Morales. Mass for the Feast of St. Isidore of Sevilla*, CD 449 143-2, Hamburgo, Deutsche Grammophon, 1996.

Bibliografía

- Anthon C., "Social status of Italian musicians during the sixteenth century" en: *Journal of Renaissance and Baroque Music*, núm. X, 1946, pp. 111-123, 222-234.
- Appia Adolphe, *Die Musik und Inszenierung*, Munich, Bruckmann, 1899.
- Aram Veaser H., [edit.], *The new historicism*, Nueva York, Routledge, 1989, 318p.
- Atlas, Allan, *Renaissance Music. Music in Western Europe. 1400-1600*, Nueva York, Norton, 1998.
- Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester, Manchester University Press, 1985.
- Bajtín M., *Die italienische Renaissance*, Dresde, P.A., 1976.
- Bajtín M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Rabelais y su mundo*, Madrid, Alianza, 1990.
- Ballón Aguirre, Enrique, *Desconcierto barroco*, México, UNAM, 2001, 144p.
- Barasch Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1991.
- Blanconi Lorenzo, *Historia de la música. El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1999, 318p.
- Birrer F. A. J., "Definitions and Research Orientation. Do We Need a Definition of Popular Music?", en: D. Horn, *Popular Music Perspectives 2*, Göteborg/Liverpool, IASPM, 1985, pp. 99-105.
- Bruhn Siglind, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Nueva York, Pendragon Press, 2000.
- Bukofzer Manfred, *La música en la época barroca. De Moteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1988.
- Burckhardt Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 1992.
- Burke Peter, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1986.
- Burke Peter, *El Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1993.
- Burke Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- Burke Peter, *Historia y teoría social*, México, Instituto Mora, 1997.
- Burke Peter, *Popular Culture In Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1978.
- Burke Peter, *The Renaissance Sense of the Past*, Londres, 1969.
- Burrows David, *Sound, Speech and Music*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.
- Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien*, III tomos, París, UGE, 1980.
- Collins Judd Cristle, *Tonal Structures in Early Music*, Nueva York, Garland Publishing Inc., 2000, 401p.
- Denis, Arnold, *The Monteverdi Companion*, Nueva York, Norton Library, 1972, 328p.
- Denis, Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 458p.
- Denisoff Serge, J. Bridges, "The Sociology of Popular Music: A Review", en: *Popular Music and Society*, 1983, núm. 9-1, pp. 51-62.
- Einstein A., *The Italian Madrigal*, III vols., Princeton, University Press, 1949.
- Gadamer Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, 158p.
- Gadamer Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, 124p.
- Gal Hans, *El mundo del músico. Cartas de grandes compositores*, México, Siglo XXI, 19883, 320p.
- Galilei Vincenzo, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Florencia, 1581.

- Galilei Vincenzo, *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*, 1589.
- Garín Eugenio [edit.], *El hombre del renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990.
- Garín Eugenio, *El zodiaco de la vida*, Barcelona, Península, 1981.
- Garín Eugenio, *La educación en Europa. 1400-1600*, Barcelona, Crítica, 1987, 300p.
- Geertz Clifford, *La interpretación de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Gombrich, *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1985.
- Haar James, “Cristle Collins Judd, Reading Renaissance Music Theory: Hearing what the Eeyes”, en: *Early Music Review*, vol. XX, 2001.
- Haar James, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance. 1350-1600*, Nueva York, Clarendon University Press, 1986.
- Haar James, *The Science and Art of Renaissance Music*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998.
- Harnoncourt N., *Baroque Music Today. Music as Speech*, Portland, Amadeus, 1988, 206p.
- Harren Don, *World Tone Relations in Musical Thought*, Hensler, Verlag, 1986.
- Haskell Harry, *The Early Music Revival*, Nueva York, Dover, 1996, 232p.
- Hauser Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, III vol., Barcelona, Labor, 1993.
- Hauser Henri, *Les debuts de l'age moderne. Le Renaissance et le reforme*, Paris, Alcan, 1929.
- Himmelfarb Gertrude, *The New History and the Old*, Cambridge, Belknap, 1987.
- Hospers J., *Meaning and Truth in the Arts*, Hamden, Conn., 1964.
- Huizinga Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1996, 468p.
- Hulsel Lynn, “Musick & Poetry, Mixed. Thomas Jordans’s Manuscript Collections”, en: *Early Music Review*, vol. XXIV, núm.1, febrero, 1996.
- Hunt Lynn, [edit.], *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Jakobson Roman, *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, siglo XXI, 1992, 276p.
- Jakobson Roman, *Lingüística, poética, tiempo*, Barcelona, Crítica, 1981, 188p.
- Krausz Michael [edit.], *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, Oxford, Clarendon, 1993.
- Kreiling A, “Towards a Cultural Studies Approach for the Sociology of Popular Culture”, en: *Communication Research*, 1978, núm. 5, pp. 240-263.
- Lotman Iuri M., *Semiósfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, III tomos, Valencia, Frónesis, 1998, 254p.
- Lowinsky E. E., “Music in the Culture of the Renaissance” en: *Journal of History of Ideas*, núm. XV, 1954, pp. 209-553.
- Lowinsky E. E., “Music of the Renaissance as viewed by Renaissance musicians” en: O’Kelly [edit.], *The Renaissance Image of Man and the World*, 1966, pp. 129-164.
- Meinecke F., *El historicismo y su génesis*, México, FCE, 1943.
- Meyer Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University Press, 1956.
- Miller Richard, *On the Art of Singing*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.
- Noiriel Gérard, *Sobre la crisis de la historia*, Valencia, Frónesis-Cátedra, 1992.

- Palisca C., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, University Press, 1985.
- Panofsky Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1997, 338p.
- Pietschamann Klaus, "A renaissance composer writes to his patros: newly discovered letters form Cristobal de Morales to Cossimo I de Médici and Cardinal Alessandro Farnese", en: *Early Music Review*, vol. XXVIII, núm.3, agosto, 2000.
- Raynor Henry, *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1987, 510p.
- Ricoeur Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1998.
- Ridley Aaron, *Music, Value & the Passions*,
- Robinson Jenefer, [edit.], *Music and Meaning*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, 261p.
- Rowell Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1996, 346p.
- Settis Salvatore [edit.], *Memoria dell'antico nell'arte italiano. L'uso del cassici*, vol. I, Turin, Einaudi, 1984.
- Sherman Bernard D., *Inside Early Music*, Nueva York, University Press, 1997, 414p.
- Solie a. Ruth, [edit.], *Musicology and difference*, Berkley, University of California, 1993.
- Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera*, London, MacMillan, 1992.
- Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XX vol., London, MacMillan, 1980.
- Storr Anthony, *Music and Mind*, London, HarperCollins, 1992, 212p.
- Strunk O., *Source readings in music history*, Nova York, Norton, 1950.
- Strunk Oliver, *Source Reading in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*, Nueva Yorj, Princeton University Press, 1950.
- Swain Joseph Peter, *Musical Language*, Nueva York, Norton, 1997, 230p.
- Talens Jenaro, et.al., *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, texto, cine*, Madrid, Cátedra, 1978, 238p.
- Thrasylbulos Georgiades, *Music and Language*, Cambridge, University Press, 1982.
- Veecer H., Aram [edit.], *The new historicism*, Nueva York, Routledge, 1989, 318p.
- Walker D. P., *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London, University Press, 1978.
- Warburg Aby, *L. costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, Leipzig, U. P., 1932
- Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, Nueva York, Dover, 1939.
- Williams R., *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge, University Press, 1997.
- Zuckerkindl Victor, *Music and the External World. Sound and Symbol*, II vol., London, Routledge & Kegan Paul, 1956.