

MÚSICA EN REBELDÍA: Investigación artística y activismo historiográfico.

Versión española del texto preparado para la conferencia plenaria impartida en São João de Rei (Minas Gerais) el 7 de junio de 2017 en el marco del Congreso Internacional ABRAPEM/Performa17.

Dr. Luca Chiantore (Universidade de Aveiro)

Abstract

Hace justo 25 años, en 1992, Katherine Bergeron y Philip Bohlman publicaban *Disciplining Music*, texto icónico en el camino que ha llevado a replantear las relaciones entre las que entonces eran los campos aparentemente contrapuestos de la musicología histórica, la etnomusicología y la propia práctica musical. Desde entonces, la multiplicación de perspectivas teóricas y experiencias investigadoras en estos y otros campos se ha vuelto tan intensa que aquella misma interacción ha creado nuevas oportunidades de reflexión y acción. Este texto se centra en el potencial de la interacción entre investigación artística y perspectivas historiográficas alternativas, una interacción que se aplicará al repertorio canónico de la música clásica occidental con el fin de mostrar cómo la existencia de una precisa tradición puede convertir la performance en un terreno de experimentación tanto para el músico como para el musicólogo. Se propone para ello el concepto de *activismo historiográfico*, derivado del papel que la relación entre activismo y estudios académicos mantiene en los escritos recientes de Richard Schechner (véase, en particular, *Performed Imaginaries*, 2015), y se ofrece un marco específico para posibles aplicaciones en el campo de la Artistic Research comprometidas con el potencial de cambio individual y colectivo que la música desempeña en la cultura de nuestro tiempo.

UNDISCIPLINING MUSIC: Artistic Research and Historiographic Activism.

Dr. Luca Chiantore (University of Aveiro)

In 1992, exactly 25 years ago, Katherine Bergeron and Philip Bohlman published *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, an iconic text on the path that has led to rethinking the relationships between what were then the apparently opposite fields of historical musicology, ethnomusicology, and musical practice. Since then, the multiplication of frameworks and interdisciplinary experiences in these and other fields has created unprecedented opportunities for both performers and scholars. This text focuses on the potential of the special interaction between artistic research and alternative historiographical perspectives, an interaction that will be applied to the canonical repertoire of western classical music in order to show how the existence of a precise tradition can convert performance into an inspiring field of experimentation. The central role of the relationship between activism and research in the recent writings of Richard Schechner (see, in particular, *Performed Imaginaries*, 2015) is the theoretical reference for proposing the new concept of 'historiographic activism'; and a specific framework is offered for possible applications in the Artistic Research field, committed to the potential for individual and collective transformation that music plays in the culture of our time.

Keywords: Performance Studies, Historiografía musical, Categorización, Activismo, Richard Schechner, Antonio García Gutiérrez, Investigación artística

Los debates sobre investigación artística han tenido desde sus inicios un fuerte trasfondo ideológico. Lo recordaba recientemente Mine Dogantan-Dack en el número inaugural del *PARSE Journal* (Dogantan-Dack 2015a), evidenciando eso sí, con acierto, que en el campo de la performance específicamente musical esta tendencia no fue tan evidente al principio como en otros campos.¹ El tono militante de nuestras intervenciones, por otra parte, se está intensificando por momentos: Paulo de Assis está dando una dimensión ideológica cada vez más explícita a sus proyectos adscritos al Orpheus Instituut; en Brasil, los escritos de Catarina Domenici e Isabel Nogueira están también moviéndose en esa dirección; y el propio artículo de Dogantan-Dack al que me acabo de referir relaciona sin tapujos del papel de la investigación artística ante las amenazas del neoliberalismo y del autoritarismo creciente (aunque es más prudente, curiosamente, en su texto principal de estos últimos años, *Artistic Practice as Research in Music*, 2015b).

Pero si hay una persona que ha puesto sobre la mesa la resistencia contra los poderes fácticos como una tarea de quienes nos ocupamos de performance, éste es sin duda Richard Schechner, padre fundador de los Performance Studies. Los Performance Studies han estado siempre muy a gusto con las propuestas que descartan la idea de arte como belleza para dar paso a un proceso transformador del individuo y de la sociedad. Schechner lo tenía claro desde la época de sus tempranas ideas “activistas” —tal como él mismo las define (Schechner 2015: 45)— del Environmental Theater, un teatro “ambiental” no en sentido ambientalista, sino porque pone en diálogo el ser humano con su contexto. Con más de ochenta años, en 2015, Schechner dio forma definitiva al que, de momento, es su último libro, *Performed Imaginaries*, donde la relación entre performance y activismo está más presente que nunca. En el primer ensayo de esta publicación, en particular, este proyecto adquiere una estilización especialmente sugerente si la observamos desde la perspectiva de la música, centrado como está en abogar por nuevas formas de militancia en las que creadores y teóricos colaboren en nombre de principios performativos, antes que ideológicos (Schechner 2015, 9).

Artists, activists, and scholars: ¿cómo no darnos por aludidos, quienes intentamos ser, en proporciones diversas, las tres cosas? Ahora bien, yo sé perfectamente que hablar de activismo, de un activismo verdadero, que pretenda cambiar el mundo y no se conforme con firmar una petición en change.org de vez en cuando, es algo muy serio. Y si pensamos en el rol que la música puede tener en este contexto, es lógico que se nos ocurran opciones muy distantes del tipo de música que probablemente ustedes se esperan de mí, como lo son las propuestas creativas de denuncia, proyectos educativos en entornos de exclusión social, musicología colaborativa... Pienso en un grupo transdisciplinar como Musicultura, activo desde 2004 en la favela de Maré, en Rio de Janeiro, y ante el cual sólo tengo palabras de admiración, y allí el mundo se cambia desde dentro, se cambia de verdad actuando directamente en entornos que necesitan urgentemente otras dinámicas sociales. Pero la lucha y la denuncia también pueden hacerse desde la reflexión, y esta dimensión es especialmente propia de la música clásica, con la fuerte carga simbólica que la acompaña y la peculiar relación que tiene con el pasado y el presente de nuestra sociedad. Si la orquesta

¹ “From the moment of their inception, discourses of artistic research have been permeated by political judgements [...]. In the area of musical performance, we are just starting to engage in substantial and sustained debates about the cultural policies, ideologies, academic discourses, theories and methods that are shaping artistic research in this field” (Dogantan-Dack 2015a, 30-31).

sinfónica, tal como ha mostrado Mark Evan Bonds (2006), se acabó convirtiendo en el siglo XIX en una representación idealizada de la sociedad burguesa, hoy un anarquista declarado como el gran Frederic Rzewski puede ver la improvisación contemporánea como “a kind of abstract laboratory, in which experimental forms of communication can be tried” (Rzewski 2007, 64). Y lo mismo puede decirse de la problemática de género: Catarina Domenici (2013a, 2013b) ha mostrado con gran acierto cómo la relación obra/interpretación surgida en el seno de la tradición europea reproduce una dinámica de sumisión de tipo patriarcal. Aunque sus artículos describen situaciones reales, que una vez denunciadas pueden ser revertidas, el conjunto de su reflexión tiene también una fuerte dimensión metafórica, destinada a impactar sobre la conciencia individual del músico y del musicólogo el ante las desigualdades de género.

Los Performance Studies, tal como han crecido al amparo de *TDR The Drama Review*, la revista que Schechner empezó a dirigir en el lejano 1962, han procurado siempre mantener viva la dinámica reflexión-acción. Mi impresión es que como músicos no estamos aprovechando el potencial de los escritos de este hombre incansable y visionario que tanto hizo para poner en diálogo la antropología y la creación escénica, y sin duda podemos darnos por aludidos ante el formidable “manifiesto” (como él mismo lo define) que es el corazón de este último libro de Schechner:

- 1) To perform is to explore, to play, to experiment with new relationships.
- 2) To perform is to cross borders. These borders are not only geographical but emotional, ideological, political, and personal.
- 3) To perform is to engage in lifelong active study. To grasp every book as a script – something to be played with, interpreted, and reformed/remade.
- 4) To perform is to become someone else and yourself at the same time. To empathize, react, grow, and change. (Schechner 2015, 9)

Tal como confirman los ejemplos concretos incluidos en *Performed Imaginaries*, Schechner está pensando en primer lugar en realidades performativas difíciles de enlazar con las tradiciones de quienes estamos aquí, y en particular con la tradición de la música clásica. No obstante, no hay una sola palabra, en este texto, que no pueda aplicarse a la actividad diaria de cada uno de nosotros (y que seguramente ya estamos llevando a la práctica, al menos en parte): explorar y experimentar nuevos caminos, cruzar bordes emocionales, ideológicos y personales, dialogar de forma creativa con las fuentes escritas y sonoras, y hacerlo de forma compartida, como un encuentro al que nos abramos para crecer y cambiarnos mutuamente. Visto desde la perspectiva de un garante de la tradición, éste es el retrato robot de la subversión.

Porque esto es lo que persigue un activista, ¿no? Cambiar el estado de las cosas. Ahora bien: ¿qué cambiar, en la interpretación de la música clásica? Algunos, antes, le cambiarían el nombre. Un nombre, el de “música clásica”, que tiene detractores y, sobre todo, muchos supuestos sinónimos. En efecto, la lista de términos usada para referirse a ella, especialmente en las lenguas romances, es especialmente amplia: “erudita”, “académica”, “de concierto”, “cultura”, “docta”, “seria”, “de arte” e incluso “fuerte” o “superior”. Esta terminología no es el objeto de esta conferencia, pero es evidente que todas estas propuestas, sin excepción, tienen fuertes connotaciones. No se trata de una inocente elección terminológica. Los nombres son importantes: el lenguaje abstracto es una de las

grandes creaciones de la humanidad, y dar nombre a las cosas es el punto de partida de la comunicación.

Vivimos rodeados de categorías, etiquetas, taxonomías. Podemos esconder la cabeza como un avestruz o zanjar la discusión con frases huecas del tipo “música sólo hay de dos tipos: buena y mala” —que, por muy prestigiosos que sean sus padrinos,² huecas siguen siendo, si las sacamos de contexto— pero la realidad es que estamos rodeados de clasificaciones, y esas clasificaciones nos sirven. “Sin un sistema de categorías consistentes no es posible conocer”, afirma el teórico transcultural Antonio García Gutiérrez (2007, 15); el problema es conocer esas categorías, entender sus implicaciones, y decidir cómo situarnos ante ellas.

De hecho, todos participamos de ellas. Todos, incluido el público, que con sus gustos orienta voluntades y crea realidades. Y por supuesto los músicos, los gestores, los productores, los críticos, los musicólogos y, cómo no, los docentes: todos formamos parte, de una forma u otra, de la que Daniel Leech-Wilkinson definió “the performance police” (Leech-Wilkinson 2012; también en Dogantan-Dack 2015, 34).

El caso de la música clásica, aunque no sea el único, ilustra a la perfección la dinámica de estas clasificaciones, y las fuertes implicaciones que pueden esconderse detrás de frases pronunciadas a veces de forma inconsciente pero para nada inocentes. Además, como todos sabemos, la prudencia de las formas se pierde fácilmente cuando va acompañada de un sentimiento de superioridad, y de esto la música clásica sabe mucho, porque ha mirado a menudo hacia otras tradiciones con tonos de verdadero desprecio. Y a muy, muy alto nivel. Esto era lo que decía una eminencia como Bruno Walter a Albert Goldberg, crítico de *The Los Angeles Times* en su dorado retiro de Beverly Hills, en 1958:

I see that jazz is an insult to me. I feel debased by listening to it. The monotony of the use of percussion, the uninterrupted shrieking of the muted bass is very unbearable to me. And I feel that the popularity of jazz gives us a very distressing look unto the civilization of our time. [...] I only can say that Jazz is a danger because it appeals to the lower instincts of the listener and this is characteristic for some tendency in our time, which I only can regret. (Walter 1958, 37'30"-39'10")

Y términos no muy distintos usaría pocos años después, en 1967, otra leyenda como es Andrés Segovia para referirse al flamenco:

I had to rescue the guitar twice. First from the noisy hands of the flamenco players. And second from the poor repertoire that it had. (Nupen [1967] 2016, 4'41"-4'58")

Si alguien puede pensar que esto fue hace mucho tiempo y que ya no se piensa así, esto era lo que decía el 13 de mayo de 2017 una leyenda viva como es Plácido Domingo —hacia el que va toda mi admiración y al que debo momentos inolvidables como fan verdiano como soy— acerca de la necesidad de promover la música clásica:

Yo creo que nos ayudaría mucho, ayudaría espiritualmente también a los niños a dejarse de escuchar siempre la música popular *mala*. Porque la hay buena. A mí me encanta la música popular buena. Pero la música mala... Por ejemplo, sin ánimo de criticar, pero el rap... es algo que... Y eso es lo que nos dan hoy. Y entonces vienen los premios Grammy y se los llevan los raperos... (Domingo 2017, 0'06"-0'46")

² “There are simply two kinds of music, good music and the other kind” (Duke Ellington: “Where Is Jazz Going?”, en *The Duke Ellington Reader*, ed. Mark Tucker, Oxford and New York: Oxford University Press, 1995, 326).

La cronología, en este caso, es demoledora: cuatro días después la Harvard University anunciaba al mundo que su alumno Obasi Shaw se había convertido en primer estudiante en graduarse presentando como tesis... un álbum de rap (*Liminal Minds*, ya disponible íntegro en Spotify y Soundcloud); y en febrero de este mismo 2017, otra universidad (la Clemson University, South Carolina) había aceptado un álbum de hip-hop de 34 tracks (*Owning My Masters: The Rhetorics of Rhymes and Revolutions*, de A. D. Carson, también disponible en Soundcloud) como disertación doctoral. El mundo se mueve, la investigación artística se ramifica por momentos, y estas trayectorias pueden ser difíciles de comprender, si se observan desde otro paradigma.

Desde el siglo XIX, el verdadero enemigo a batir es la música popular. La música popular “mala”, como decía Domingo: aquella que está avalada por el éxito comercial y fascina a las jóvenes generaciones. Y es aquí donde más se nota que la música clásica, desde el momento en que se ha ido definiendo como tal, no quiere ser sólo *diferente* de otras, sino *superior*. Lo ha explicado con extrema sutileza Matthew Gelbart en su *The Invention of “Folk Music” and “Art Music”* (2007): la música “de arte” fue surgiendo como alternativa “elevada” al nuevo interés por las tradiciones locales, anónimas y avaladas por un origen remoto e inescrutable, pero pasó a la acción sobre todo a partir de cuándo se vio amenazada por el creciente éxito de la música de consumo surgida en torno a la nueva cultura del ocio durante el siglo XIX.

En torno a estas grandes clasificaciones se han jugado partidas esenciales en un juego de poder que trasciende de lejos las simples cuestiones estéticas. Lo dijo sin medias tintas Josep Martí: “Otorgamos a las líneas demarcadoras de las fronteras internas de nuestro universo musical unos contenidos de acuerdo con nuestras necesidades de hacer prevalecer determinados valores.” (Martí 2000, 223)

Prevalecer: ésa es la palabra clave. Porque se trata de un juego de poder, no sólo de una cuestión estética. La pretendida dimensión espiritual de la música clásica fue desde el principio la afirmación de una superioridad moral. Como motor de todo había loables intenciones, porque es fácil compartir con tantos pedagogos a partir del siglo XVIII la convicción de que estudiar música nos hace mejores personas, más sensibles, cultas e inteligentes. Pero si la miramos en perspectiva, esta realidad esconde matices siniestros.

Se esconde, de entrada, un proyecto político, que tan bien conocemos gracias a los estudios de Celia Applegate y Mark Evan Bonds, entre otros: el proyecto nacionalista prusiano. En la que hoy es Alemania, el esfuerzo por convertir la música en el aval de una identidad nacional basada en la afirmación de una explícita superioridad se aprecia desde mediados del siglo XVIII. Y se trató de un camino sorprendentemente homogéneo y coherente, como ha mostrado contundentemente Bernd Sponheuer en su contribución al fundamental *Music and German National Identity* de Celia Applegate y Pamela Potter. Gracias al horizonte simbólico armado por la musicología decimonónica, ese proyecto se ha convertido en el núcleo de la identidad misma de la música clásica, tan ligada al canon alemán.

“Canon”, en este contexto, es una palabra decisiva: determinar qué compositores y qué repertorios merecen ser preservados y estudiados supone una selección que nunca es neutra. De hecho, esos cánones han sido esenciales para que la musicología como disciplina hiciera justicia a la etimología de esa palabra tan connotada: *disciplinar* en el sentido de

domesticar y *controlar* la música. Una acción, a todos los efectos foucaultiana, de *autoridad* sobre las personas y sobre la propia música.

Los matices que la musicología aportó a aquel proyecto nacional, que precisamente hacia 1870 se estaba convirtiendo en un verdadero proyecto imperialista, también activaron otros poderes —como los propios poderes internos de la musicología, cuyos mecanismos supo evidenciar con despiadada precisión Kevin Korsyn en su *Decentering Music*— y ofrecieron, casi sin querer, un marco para otras formas de control: las que han ido enquistando los paradigmas interpretativos a lo largo del siglo XX, aislando paulatinamente las razones de la interpretación del conjunto del debate intelectual.

Mientras Foucault y Barthes hablaban de la muerte del autor, a finales de los 60, la música clásica iba monumentalizando como nunca la autoridad del compositor. Mientras todos nos descubríamos postmodernos, a principios de los 80, la intocabilidad del texto seguía imperando y en los conservatorios de todo el mundo se seguía enseñando una historia unidireccional y eurocéntrica, basada en una fe decimonónica en el progreso. Y mientras la etnomusicología, en medio del derrumbe del estructuralismo, concebía la performance en un diálogo constante con la antropología, la etiqueta “performance practice” se iba instalando en el vocabulario del músico clásico esencialmente asociada a la idea de descifrar el significado de las indicaciones presentes en las partituras del pasado siguiendo los tratados de la época. Con excepciones, por supuesto. Pero la interpretación y sus discursos mayoritarios se han quedado al margen de las ideas que tanto han aportado a otros sectores de la investigación musical.

El problema es doblemente pertinente porque la música clásica, a pesar del peso que en ella ocupan los autores de las obras, es lo que es porque la tocamos de cierta manera. Consciente o inconscientemente, cuando pensamos en la música “clásica” no pensamos en un repertorio, sino *cierto* repertorio tocado de *cierta* manera. La música clásica es una práctica, es una tradición. El concierto de música clásica más visto del mundo, el Concierto de Año Nuevo, suele estar protagonizado por la música de un compositor, Johann Strauss jr., que durante su vida se convirtió en el eje de algunas confrontaciones esenciales para demarcar lo que hoy entendemos por “música clásica”, ocupando precisamente el lugar del representante emblemático de aquella que empezaba a delinear como una música “popular” (comercial, urbana, de difusión masiva, ligada al baile y al entretenimiento) frente a las pretensiones cada vez más explícitas de trascendencia y complejidad (formal y conceptual) representada por sus dos más célebres contemporáneos en el mundo de habla alemana: Wagner y Brahms. Contrapuestas a las monumentales óperas de Wagner, las ligeras operetas de Strauss planteaban una contraposición que superaba cualquier ejemplo anterior en lo que a contraste entre trascendencia y representación de la vida mundana se refiere (y la comparación incluye coincidencias formidables: *Die Fledermaus*, la opereta más célebre de Strauss, se estrena en 1874, el mismo año en que Wagner acaba la Tetralogía y se termina la construcción del Bayreuth Festspielhaus). Y si, en lugar de pensar en la escena teatral, miramos hacia la música instrumental, algo análogo estaba pasando con Brahms: entre los valeses y las polcas de Strauss y las obras sinfónicas que Brahms escribía en esa misma ciudad y esos mismos años, hay una diversa complejidad estructural, detrás de la cual un crítico como Eduard Hanslick empezó a reconocer la insalvable distancia entre la

vacuidad efímera y funcional de la “baja cultura” y el valor incalculable de la “música pura”, música “de arte” en su máxima expresión. Poco importa que Brahms amara incondicionalmente la música de Strauss. Strauss era el pop de la época, y así se vivía su música: música de moda, que amenizaba bailes interactuando con las últimas tendencias de la vida urbana.

¿Qué queda de todo ello en el Concierto de Año Nuevo? Bien poco. Entre todos hemos ido convirtiendo esa música de Strauss en música clásica viviéndola como tal: en una sala de concierto, escuchándola sentados y en silencio, interpretada por unos profesionales que se ajustan escrupulosamente a la partitura. La *pensamos*, la *vivimos* y la *tocamos* como música clásica.

Aquí, como en tantas ocasiones, el compositor y sus circunstancias no nos importan. Y lo mismo sucede con muchos otros repertorios. Pensemos en el caso del lied alemán. Escuchar un disco como *Love Fugue* de Uri Caine (en el que los 16 *Dichterliebe* op. 48 de Schumann son convertidos en otras tantas canciones pop, cada una en un género musical diferente) o el *Winterreise* de Schubert cantado por una cantante pop como Judit Neddermann, en catalán y acompañada por el extraordinario Brossa Quartet, es hoy chocante porque estamos acostumbrado a escuchar ese mismo repertorio con una voz con impostación clásica, con un piano Steinway tocado según los cánones del siglo XX, por supuesto en el idioma original aunque no entendamos el alemán, y si es en vivo, por supuesto siguiendo el ritual del concierto clásico. Pero ni Schumann ni Schubert pensaban en nada de todo esto. De hecho, por no ser, los lieder ni siquiera eran “suyos”, porque lo habitual en las primeras décadas del siglo XIX era que el lied se identificara por el autor del texto (ein Lied von Goethe, ein Lied von Schiller... *in Musik gesetzt von Franz Schubert, von Robert Schumann...*), no de la música, porque al compositor se le atribuía un rol no muy distinto del que se atribuye hoy al compositor de la banda sonora en el marco del conjunto de una película.

Pero no olvidemos que también existe la situación contraria: obras que nacieron como explícitamente “clásicas” y que acabaron por trazar su historia esencialmente en el mundo de la música popular (como *Summertime*, visto que *Porgy and Bess* no es un musical sino una ópera, y como tal fue pensada por Gershwin, que con ella quería dar definitivamente el salto hacia el mundo “clásico”), y otras que llevan un siglo bailando entre uno y otro universo (como *The flight of the bumblebee*, que durante los años 50 y 60 fue conocido sobre todo en su versión boogie-woogie y que hace no tantos años vimos evocado en la banda sonora de *Kill Bill I*, a través de la versión de Al Hirt).

El caso es que transiciones de esta índole no son tan inocentes: dependiendo de qué música y qué contexto, se juzga favorablemente un uso del vibrato, del portamento y de la heterofonía que otras tradiciones ven como una aberración, y viceversa. La afinación, la precisión rítmica, la simultaneidad de los sonidos, el control de la dinámica, no son realidades absolutas: dentro del propio marco de la música “clásica”, ciertos acentos o ciertas inflexiones agógicas son bien consideradas cuando tocamos las obras de ciertos autores mientras que son duramente condenadas en las obras de otros.

Todo esto se va trasladando generación tras generación mediante procesos que asocian el “saber hacer” al “saber valorar críticamente”. Y el rol de los docentes es aquí decisivo. Es

en el aula donde, más que en ningún otro lugar, el alumno va asociando el oficio del hacer música con precisos marcos epistemológicos y con los valores éticos y estéticos asociados con ellos.

“Marco” es aquí un término especialmente adecuado. Porque lo que de entrada la docencia se encarga de enseñar es a reconocer cuál es nuestro campo de juego: aquél que delimita la clase de música que se está enseñando en ese preciso lugar. Tanto es así que, como te pongas a tocar de un modo que no responde a los cánones, empieza a llegar una larga lista de “no”: “no toques así porque es de mal gusto”, “no hagas eso que suena mal”, “no des esos golpes”, “no uses ese vibrato”, y así adelante, desembocando a menudo en precisos atributos profesionales (“eso sólo lo hacen los amateurs”), sin hablar de los prejuicios de género de siempre: “No toques como una niña”, “Eso es una mariconada”, y un largo y vergonzoso etcétera. Una parte decisiva de la enseñanza musical, y de la música clásica en particular, consiste en explicar al alumno lo que *no* tiene que hacer, cómo *no* tiene que tocar.

A esa música “organizada”, “disciplinada” para que se preserve el statu quo, Katherine Bergeron y Philip Bohlman dedicaron en 1992 su *Disciplining Music*, un libro que cumple este año un cuarto de siglo. “Disciplining music was an act of domesticating music, making it our own and commanding it to be docile,” escribió Bohlman en el epílogo de ese texto (Bergeron and Bohlman 1992, 198), subrayaba el rol del canon en esta operación de control: “Canon establishes authority, and that authority is understandably attractive to these who would discipline music” (Bohlman in Bergeron and Bohlman 1992, 201).

Como en muchos textos del siglo pasado, se habla poco de interpretación y mucho de repertorios, en aquel *Disciplining Music*, pero una no se te olvida de por vida: la larga e implacable descripción en clave explícitamente foucaultiana del rol de las escalas en la formación musical tradicional, eje de la domesticación de los cuerpos, de los intervalos, del ritmo y de la entonación (Bergeron in Bergeron and Bohlman 1992, 1-3). Y esa disciplinada canalización de la voluntad es el eje de conexión que Bergeron supo reconocer entre el tipo de precisión técnica que se requiere al intérprete clásico y la veneración por los grandes compositores del pasado.

Por ello siguen tan sólidos los argumentos basados en un supuesto “respeto del estilo del autor”, a pesar de asentarse en esa historia teleológica que tan importante fue para el pensamiento del siglo XIX pero que hoy vemos tan lejana. También facilitados por la continuidad de estructuras didácticas que se agarran a la continuidad de los modelos de enseñanza que han llevado hasta nosotros aquellos formatos.

Por ello, también, unas propuestas deseosas de cambiar el orden constituido no tienen por qué partir de un replantear las fronteras “externas” de la música clásica, poniéndola en diálogo con otras tradiciones y otras prácticas (que por supuesto es un camino muy atractivo y actualmente muy frecuentado, dentro y fuera de la Artistic Research). Pueden partir también del replantear las fronteras *internas* de la misma, lo que supone a menudo tocar sus propios pilares portantes.

Todo parte, por supuesto, del empoderar al intérprete: otorgarle el poder de actuar ante la tradición heredada. Cuidado: ante la tradición, porque lo que siempre se ha presentado

como una sumisión del intérprete a la voluntad del compositor, es en realidad una sumisión a la continuidad de una tradición que consiste en tratar la partitura de una determinada forma. Una operación de claros matices autoritarios, abordada por Catarina Domenici en uno de los artículos más ingeniosos sobre teoría de la interpretación que he leído jamás, “His Master’s voice” (2012).

“Ao consolidar a imagem do performer como executante mecânico, ao mesmo tempo decodificador da partitura e replicador de cânones interpretativos, a tradição acaba por criar uma fantasmagoria de si mesma ao silenciar a voz do intérprete.” (Domenici 2012, 75)

Recientemente Mine Dogantan-Dack ha vuelto sobre este aspecto:

When authority is shifted from real people, living in specific historical-cultural – and thereby contingent – circumstances and roles, to an *idea* presumably residing in written symbolic representations [...], it becomes markedly easier to enforce a contingent moral view as the natural universal law, hiding the authoritarian stances of those who dictate it in each instance of a given kind of cultural practice: conveniently, ethical priorities are no longer drawn from individuals or groups, but from an abstract authority with which one cannot enter debate or rational argumentation. (Dogantan-Dack 2015, 34).

La sibilina relación entre la idea del compositor supuestamente encarnada por el texto escrito y la fuerza de una tradición a la que tanto han contribuido los intérpretes que nos han precedido, impone al intérprete contemporáneo una toma de posición. De él depende aceptar esa continuidad o buscar alternativas, ya que, como recordaba con acierto Catarina Domenici, “Uma voz só tem poder quando há alguém que responda ou obedeça” (Domenici 2012, 73).

Pero la relación con la notación es a su vez delicada, en nuestro mundo hoy por fin abierto a cambios de paradigmas. En el ya lejano 2002, el añorado Dwight Conquergood —figura insustituible de los Performance Studies, en mi opinión no adecuadamente recordado— señalaba el riesgo de que la legítima reivindicación de la importancia de la cultura oral, de la experiencia corporal y de otros saberes antaño excluidos del pensamiento académico desembocara en una infravaloración del potencial subversivo de los propios textos escritos.

“Textocentrism—not texts—is the problem. [...] The performance studies project makes its most radical intervention, I believe, by embracing *both* written scholarship *and* creative work, papers and performances. We challenge the hegemony of the text best by reconfiguring texts and performances in horizontal, metonymic tension, not by replacing one hierarchy with another, the romance of performance for the authority of the text” (Conquergood 2002: 151; también en Conquergood 2013: 40-41).

Este peligro, en el caso de la música clásica, es evidentiísimo. El diálogo entre música y musicología, el estudio de la notación, el propio debate sobre categorizaciones y paradigmas epistemológicos, generan dinámicas fértiles y creativas, que se desactivan inmediatamente si todo se reduce a una banal afirmación de la superioridad de la música práctica sobre la reflexión y el conocimiento escrito (al igual que su exacto contrario: el reconducir todo a la autoridad del texto escrito y de sus relaciones internas, que sigue siendo otra forma de renuncia a la reflexión). Frases como “Writing about music is like dancing about architecture” (que nunca pronunció Frank Zappa, por cierto, y que tiene una historia curiosísima que se remonta a 1918, estudiada en detalle en O’Toole 2010) no son

sólo absurdas: son un verdadero peligro para cualquiera que crea en la investigación artística y en los vínculos entre música y pensamiento universitario.

En este sentido, es significativo que a menudo la enseñanza de la música clásica —con su crónico recelo ante la reflexión musicológica y, en más de un caso, ante la reflexión a secas— ha defendiendo escalas de valores inversas con respecto a aquéllas contra las que han luchado los pioneros de los Performance Studies a la hora de reivindicar el valor de la experiencia creativa en un mundo dominado por el prestigio de la actividad intelectual. En 2002 Dwight Conquergood escribía en *TDR The Drama Review*:

This configuration mirrors an entrenched social hierarchy of value based on the fundamental division between intellectual labor and manual labor. In the academy, the position of the artist/practitioner is comparable to people in the larger society who work with their hands, who make things, and who are valued less than the scholars/theorists who work with their minds and are comparable to the more privileged professional-managerial class. Indeed, sometimes one of the reasons for forming schools of fine and performing arts is to protect artists/ practitioners from tenure and promotion committees dominated by the more institutionally powerful scholar/researchers who do not know how to appraise a record of artistic accomplishment as commensurate with traditional criteria of scholarly research and publication. The segregation of faculty and students who make art and perform from those who think about and study art and performance is based on a false dichotomy that represses the critical-intellectual component of any artistic work, and the imaginative-creative dimension of scholarship that makes a difference. (Conquergood 2002: 153; 2013: 42-43)

De lo que se trata no es de cambiar una jerarquía por otra, sino de reconocer el potencial de lo que tenemos entre manos para crear nuevo conocimiento. En este sentido, el poner en discusión la relación entre práctica artística e historiografía es tan sólo una entre las muchas opciones de superar el “apartheid of knowledges” —según la eficaz imagen de Conquergood (2002: 153; 2013: 43)— que tiende a separar en el marco académico la teoría y la práctica, la reflexión y la creación, el pensamiento y la acción corporal.

Pero no hay duda que las clasificaciones historiográficas, en las que me centraré de aquí en adelante, ocupan, en el caso de la música clásica occidental, un lugar particular. Pensemos en la más consistente de todas ellas. Barroco, Clasicismo, Romanticismo: ¿qué haríamos sin ellas? Pues, ellas son parte del problema. En primer lugar porque se han concebido desde siempre como categorías al tiempo historiográficas y estilísticas. Y eso es un problema enorme. Por supuesto, se apoya en evidencias constatables y medibles, aquéllas que se nos ha enseñado a reconocer en las partituras. Pero esos mismos acordes, esos mismos modelos formales podrían avalar discursos totalmente distintos a los que se han instalado como mayoritarios en la musicografía.

Cualquier descripción sintética de lo que solemos entender por el contraste entre “clasicismo” y “romanticismo”, por ejemplo, no se adapta a cualquier obra, sino a una parte de ellas únicamente, tanto es así que es facilísimo revertir la atribución: Se supone que Haydn es clásico y Chopin es romántico, pero luego intentas adaptar cualquier definición de los rasgos distintivos de uno y otro “estilo” a la los primeros cinco minutos de *La Creación* de Haydn, o al Concierto K. 491 de Mozart, o al *Requiem* e inmediatamente percibimos que algo no funciona. Como no funciona con tantas piezas breves del supuestamente “romántico” Chopin.

Pienso, por ejemplo, en el Preludio op. 28 nº 7. A qué se parece más? Al mundo de turbulento de la Sonata de Liszt y de la *Kreisleriana* de Schumann, o a un Menueto de Mozart o Haydn? Claro que depende de qué pieza en $\frac{3}{4}$ elegimos de Haydn, porque es posible que nos encontremos con el episodio central del segundo movimiento de la Sonata

Hob.XVI/49. Esto es Haydn. Una pieza escrita incluso antes de su primer viaje a Londres. Se supone que mucho más ordenado y racional con respecto a las asimetrías románticas, pero Pepito Grillo [el personaje de *Pinocho*, el grillo que dice la verdad que Pinocho no quiere oír; no sé cómo se diga en Portugués], allí, a nuestro oído, nos está diciendo otra cosa...

Claro que esto sucede con algunas obras más que otras. Pero ése es el punto: que esas categorías son una simplificación que reduce, domestica la música, banalizando su riqueza. Y lo más importante aquí es recordar que esta reducción al “orden” no es un tema únicamente musicológico: los intérpretes jugamos allí un rol decisivo. Lo jugamos tocando algunas otras más que otras, de entrada, y a menudo las obras “excluidas” del canon por los propios intérpretes son aquéllas que no encajan con el tópico. Los pianistas lo sabemos bien: obras extraordinarias como la Fantasía para piano solo de Beethoven, el Allegro de Concierto de Chopin, los Estudios op. 65 de Albéniz y un largo, larguísimo etcétera no se tocan porque no conseguimos ubicarlas en el modelo ideal que asociamos a esa música, y aquí es muy evidente la funcionalidad del modelo de “prototipo” propuesto por Rubén López-Cano (2004) al respecto.

Pero nuestro papel (nuestra “responsabilidad”, diría) en todo esto está muy ligado sobre todo a cómo tocamos, a cómo ajustamos —o no— nuestra manera de tocar a los códigos heredados. Y sí existen algunos intérpretes (algunos, no muchos) que, en este mismo momento, están tocando esta música de un modo que subvierte la forma tradicional de convertir en sonido las supuestas características del “estilo clásico” y el “estilo romántico”. El caso más explícito que yo conozca es el del pianista catalán Josep Colom, que en 2014 ha publicado para la casa Eudora un disco (*Dialogues: Mozart-Chopin*) en el que enlaza continuamente obras de ambos autores, también gracias a interludios improvisados, y lo más interesante es que las primeras obras suenan todas ellas frescas e ingenuas; las centrales, poco a poco más serias, y las últimas, trágicas y oscuras. Aquí no hay clasicismo ni romanticismo: hay un arco vital de nacimiento, madurez y muerte, recorrido a través de la música de dos compositores aparentemente antagónicos. Y en el caso del “Barroco”, los intérpretes en su conjunto han sido determinantes, a lo largo del siglo XX, para acompañar a los musicólogos en el redescubrimiento de la riqueza de la música que supuestamente iría, toda ella, bajo esa etiqueta, una etiqueta bajo la cual convivían códigos compositivos tan diversos como los de Monteverdi y Alberti, Dowland y Avison, Sweelinck y Haendel. Aun así la etiqueta, con toda su fragilidad, sigue en pie. Como sigue en pie, increíblemente, la acrobacia conceptual que supone extender, como se sigue haciendo a menudo, el concepto de “Romanticismo” a todo el siglo XIX y más allá.

La arbitrariedad de estas categorías nos recuerda una realidad que no es únicamente musical, sino de cualquier clasificación:

Elaboramos etiquetas pretendidamente suficientes y permanentes para entidades que no lo son en absoluto. Mas, con esa imprecisión y desacople, con ese grueso trazo, logramos entendernos, describir entornos y sensaciones, calibrar miradas, intuiciones, huidas. (García Gutiérrez 2007, 23)

Nos entendemos hasta el punto que a menudo sorprende lo resistentes que son ciertas categorías, y las suspicacias que despiertan los intentos de revisarlas. García Gutiérrez describe con sintética lucidez una realidad que acompaña la música clásica desde hace generaciones:

Ese lenguaje contradictorio, perecedero, engañoso, sin embargo, es concebido como unívoco, justo, y nos basta para vivir al modo humano, tal vez un modo ciertamente agresivo y neurótico. Somos seres atravesadores y atravesados. (García Gutiérrez 2007, 23)

En el juego historiográfico sobre la mesa está, siempre, mucho más que una simple cuestión de etiquetas: En discusión está el estatus que se esconde, de una u otra forma, detrás de estas mismas etiquetas. En el caso de Beethoven, por ejemplo, la necesidad de presentarlo como un héroe, y no como el hombre derrotado que fue al final, muriendo con el hígado destrozado por el alcohol que bebía a raudales, llevó no sólo a agigantar la incidencia de la sordera en su actividad mucho más allá de lo que podemos avalar con las fuentes en mano, sino también a pensar de una forma concreta toda su producción, en línea con la voluntad de convertirlo en el pilar de una visión de la música basada en un progreso determinado por la acción de los “grandes genios”, del que él era la máxima representación.

Las clasificaciones no son nunca neutras: canalizan identidades y establecen jerarquías. Y el hecho mismo de que una división tan básica para nosotros como la que separa los conceptos de “estilo compositivo” y “estilo interpretativo” no sea tan obvia, a pesar de que llevamos más de dos siglos de historia marcados por esta polarización entre actividad compositiva y actividad interpretativa es un muy buen ejemplo de ello. El confundir ambos niveles en fórmulas tan ambiguas como lo de “¡debes tocar en el estilo de Mozart!” es un preciso dispositivo de sumisión, que delimita drásticamente el margen de acción del intérprete.

El tema de los “estilos”, en realidad, es todo él un caos, en el mundo de la música clásica, un magma en el que la musicología, los intérpretes, los divulgadores y el propio público crean sinergias sorprendentes. Llevamos desde los años 70, por ejemplo, oyéndonos decir que no es lo mismo “período clásico” que “estilo clásico”, que no es lo mismo hablar de los supuestos “tres períodos” de Beethoven que de “tres estilos”. Pero a pesar de la autoridad de quienes lideraron estas batallas (entre ellos Charles Rosen y Carl Dahlhaus), el resultado es a menudo descorazonador: en muchos entornos los conceptos de “estilo” y “período” siguen tratándose, a día de hoy, como perfectamente intercambiables. Y algo similar sucede con el sibilino concepto de “música contemporánea”, o con algunos intentos de definir mejor —o sustituir— ciertos vocablos. Seguimos sin ponernos de acuerdo acerca de qué puede significar exactamente “música galante”; el hecho de considerar “clásico” o “romántico” a Beethoven va cambiando a cada generación; no sabemos todavía si Debussy fue impresionista toda su vida o no... Y el hecho de que portales como Wikipedia o IMSLP acepten y visibilicen clasificaciones historiográficas muy tradicionales y de gran alcance contribuye a la banalización del debate.

El caso es que, de nuevo, los intérpretes jugamos un rol determinante en todo este proceso, sin a veces darnos cuenta. Porque la idea historiográfica en la que enmarcamos la obra de un compositor vive en simbiosis con la forma que tenemos de interpretar sus composiciones. Música y musicología se retroalimentan continuamente, y no sólo con la propia recuperación del repertorio, sino con la forma de interpretarlo. Si tocamos las obras de acuerdo con la idea que tenemos de ellas, el resultado sonoro vendrá inevitablemente a

reforzar aquella idea, ofreciéndole el mejor aval imaginable: el de la verdad sensible, el de la realidad en forma de sonido.

Pero... ¿Y si todo esa telaraña de obligaciones, de sumisión y de canalización del deseo no coincidiera con lo que nuestra personalidad, o aún sólo nuestra curiosidad, nos piden? En eso los escritos del ya citado Antonio García Gutiérrez son iluminadores, en particular su pequeño y fulgurante *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*, un texto de 2007 cuya lectura aconsejo de corazón a todos los que están aquí. En él García Gutiérrez aboga de forma contundente por una “desclasificación” del saber, lo que no significa renunciar a un sistema de categorías, sino repensar sus parámetros:

Desclasificar, esto es, desmontar una estructura de ordenación dominante —generalmente jerárquica—, implica reclasificar con parámetros distintos a los de esa estructura. (García Gutiérrez 2007, 5)

No se trata, por tanto, de cambiar una estructura por otra, sino de perseguir un pluralismo lógico capaz de abarcar la complejidad del mundo:

En nuestra concepción, la clasificación será considerada como una operación de categorización excluyente cuya orientación última es el dogmatismo (y, a su vez, el dogmatismo nos devolverá jerarquías a su medida). De otro lado, debe entenderse la desclasificación como una operación con categorías abiertas cuya tendencia última es el pluralismo lógico, cultural, social o cognitivo. Clasificar divide y separa en tanto que desclasificar agrega, reúne. Dividir puede ser, coyunturalmente, una operación eficaz si sólo se efectúa para —a continuación— volver a unir lo escindido. Pues la disyunción genera oscuridad y el conocimiento necesita cooperación. (García Gutiérrez 2007, 5-6)

Sería sin duda legítimo aplicar este proceso de desclasificación a la periodización historiográfica o a la historia de los estilos compositivos. Yo, sin embargo, propongo algo diferente, y que a la vez engloba lo anterior: plantear esa desclasificación a partir de la interpretación. Y esto enlaza con otro de los conceptos clave de García Gutiérrez: el de la “red de sentido”:

[...] en la conjugación de un lenguaje más abierto a la contradicción, el acceso a lo que nos rodea o insufla iría más lejos, sería más afectuoso. Todo es continuo, reticular. (García Gutiérrez 2007, 23-24)

“Reticular”: imposible, para quienes nos ocupamos de Performance Studies, no notar la proximidad con la idea, entonces pionera, de Schechner, cuando proponía la red como modelo metodológico para su Environmental Theater. Pero García Gutiérrez va más allá:

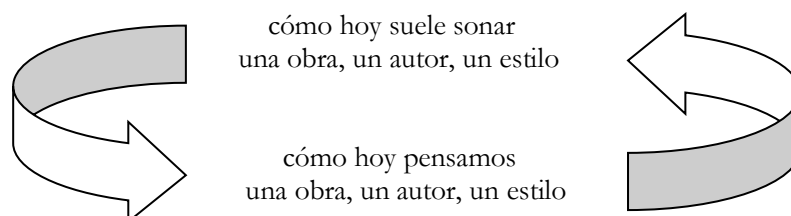
En una red de sentido, los conceptos no se definirían por ellos mismos o, como puso de manifiesto el corolario estructuralista, en función de sus relaciones sino, especialmente, por su propia transformación. No habría, entonces, posiciones netas sino reposiciones y transposiciones efímeras en una red de intercambio —que es el conocimiento y la cognición— en la que los sentidos y los conceptos, necesariamente abiertos, se renegociarían tantas veces como perspectivas intervinieran en el juego de la comunicación. (García Gutiérrez 2007, 25)

Cuesta creer que García Gutiérrez no esté pensando explícitamente a la performance musical, al abogar por “conceptos que se definen por su propia transformación”, en medio de una “renegociación” continua de sentidos y conceptos, y lo más importante: en función del “juego de la comunicación”. Esas “perspectivas” que intervienen en el juego de la comunicación son justamente aquellas que como creadores podemos aportar a nuestra actividad.

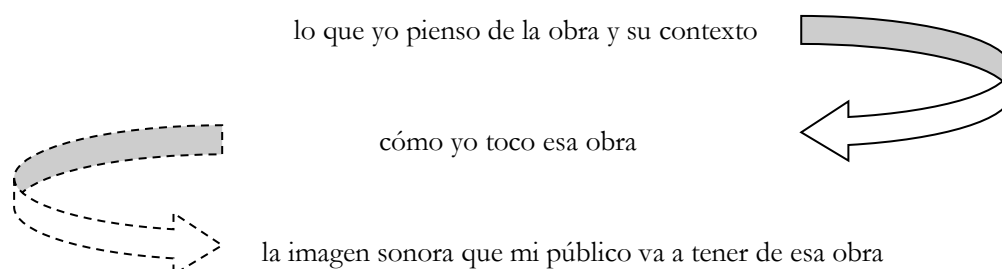
El primer paso, en el mundo de la música clásica, es reclamar la centralidad del intérprete y su plena libertad para crear. Y a partir de ahí, las perspectivas son múltiples, como múltiples son las formas de colaboración interdisciplinar y los procesos transdisciplinares que tanto peso están teniendo en la investigación artística.

No obstante, yo hoy, aquí, no quiero alejarme de la perspectiva historiográfica, que me parece particularmente ejemplar. No hay duda: usando las mismas fuentes y la misma metodología que la musicología ha empleado para elaborar los discursos más repetidos durante el siglo XX es posible defender posiciones muy distintas y, a veces, antagónicas. Pero lo que podría desembocar probablemente en un simple reajuste de la terminología dentro de una periodización esencialmente convencional, quiero presentarlo aquí como un camino en el que la interpretación puede jugar un rol decisivo, y no como extensión e ilustración del discurso musicológico, sino como creadora de un conocimiento con características propias, como tan bien ha mostrado Jorge Salgado Correia (2013), que contemplan la corporalidad del intérprete y su constante interacción con la respuesta del público.

En febrero de 2014, como ponente invitado del Encuentro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos que organizó en Oporto el grupo Musicologia Criativa —que tiene entre sus principales impulsores a dos mineros y queridos amigos, Rosana Orsini y Marco Brescia— presenté este esquema recordando que el pensamiento historiográfico y los códigos interpretativos se retroalimentan



Este sistema, sin embargo, se mantiene únicamente mientras aceptemos el estado de las cosas. Apenas nos atrevimos a cambiar algo, todo cambia. La interpretación que cada intérprete decida hacer de una obra musical es la que cala en la memoria y la imaginación de sus oyentes.



Este acto puntual, individual y a medida humana, nos recuerda que el poder que cada uno de nosotros tiene de cambiar el mundo, empieza por su forma de vivir los pequeños gestos cotidianos. Y aplicar esta idea a la investigación artística puede desencadenar procesos muy fascinantes.

En algunos casos, la musicología nos ofrece referentes que pueden servir de excelentes puntos de partida. Pensemos en la dimensión expresionista de la música de Schönberg y Webern (y no sólo su producción de juventud, sino también las obras dodecafónicas), donde más que la racionalidad de la estructura destaca su rol como epígonos del romanticismo alemán (unos lazos que ellos mismos reivindicaron y que aparece evidente en algunas de las fuentes ligadas a su ideas acerca de la interpretación, pero no en todas del mismo modo, y que un intérprete con imaginación podría llevar mucho más lejos de todo lo que he visto hasta el momento). No menos atractiva es la etiqueta “impresionismo” asociada automáticamente a la producción de Debussy, Ravel y otros compositores, una etiqueta en sí misma problemática si la aplicamos a los caminos que ambos tomaron con el avanzar de sus respectivas carreras, muy sensibles a otras tendencias como el futurismo, el dadaísmo y ese fenómeno poliédrico que fue el neoclasicismo (cuya complejidad ha sido estudiada de una forma muy sensible a la interpretación por una excelente joven investigadora española, Ruth Piquer). ¿Un Ravel futurista? ¿Y por qué no, justamente él, tan fascinado por las máquinas y los engranajes? Y si hablamos de neoclasicismo, el caso de Paul Hindemith es extraordinario: un músico que tantos intérpretes asocian a un academicismo austero e inflexible que tan poco tiene que ver con su personalidad abierta y curiosa, su sentido del humor, pero también su sentido iconoclasta, la firmeza de su compromiso ético y político y, de nuevo, sus propias ideas acerca de la interpretación, en su caso acompañadas de una rica discografía en la que sus obras suenan tan ricas, poéticas y sugerentes. El Hindemith fascinado por el timbre y por la música francesa, por el cabaret, por el futurismo, el Hindemith dispuesto a desafiar a su oyente con tal de denunciar la hipocresía de su tiempo y a la vez capaz de dar un sentido expresivo a cada uno de sus acordes y hasta al más pequeño de los intervalos, son otros tantos Hindemiths que darían para otros tantos caminos interpretativos.

La conexión directa con las fuentes de la época hace que las posibles experiencias de este tipo puedan considerarse como “interpretación históricamente informada”. Pero en otros casos la musicología ofrece referentes más difusos, y esto convierte el camino del artista investigador en aún más apasionante y todavía más creativo. ¿Qué tal sonaría un Brahms fascinado por el timbre y la sensualidad de una armonía ya cargada de disonancias sin resolver? ¿Y un Chopin en las antípodas del ideario romántico? ¿O un Chaikovski más fascinado por Mozart que por la ampulosidad sentimental que hemos visto en él durante el siglo XX?

Parecen simples provocaciones, y no lo son. El pensamiento parnasiano, que creció en el contexto literario parisino en la segunda mitad del siglo XIX en explícita reacción al ideario romántico (y bien conocido en Brasil a través de la obra de Alberto de Oliveira y Olavo Bilac), resuena en Chaikovski no menos que en coetáneos suyos como Saint-Saëns, Chabrier o Massenet. Lo francés fascinaba a la alta sociedad rusa de la época, y el parnasianismo era lo que se estilaba entonces en París. Las grabaciones históricas, de hecho nos lo confirman: la Fantasía K. 396 que tenemos incompleta en un cilindro de cera grabado por Taneyev en 1891, es un ejemplo difícilmente mejorable de lo que podemos

entender por una “interpretación parnasiana” de Mozart. Y la grabación que en 1926 realizó Vassily Sapellnikov del Concierto nº 1 del propio Chaikovsky, que él mismo había tocado reiteradamente con el compositor a la batuta muchos años antes, sigue en la misma línea. La ligereza de la articulación, la austeridad del fraseo y las pocas oscilaciones de pulso dentro de un tempo por lo general muy rápido encajan perfectamente con lo que sabemos de los gustos del compositor; con lo que no encajan es con lo que hemos querido ver, después, en su música.³

Pero este mismo discurso podría extenderse a otros autores y otras áreas de esa misma época: que el conjunto de los compositores de esa generación, nacidos alrededor de 1840, puedan seguir siendo llamados “románticos”, es una excepción propia de la historiografía específicamente musical, ya que en ninguna otra arte sucede nada parecido: el romanticismo, como movimiento literario, hacia 1850 estaba totalmente acabado, y la filosofía que lo sostenía se había visto suplantada por otras formas de ver el mundo.

El caso concreto de Chopin, por otra parte, nos recuerda que el romanticismo no fue un movimiento tan homogéneo ni siquiera en los momentos de pleno auge. De hecho, Chopin respondía poquísimo al retrato-tipo del artista romántico: de los ejes esenciales del pensamiento romántico (la fascinación por la naturaleza, la predilección por la pasión sobre la razón, el interés por la literatura, la idea de la unión trascendente de las artes), más bien ni uno encuentra su eco en su personalidad y en su música. A Chopin y a Chaikovsky los identificamos como “románticos”, pero únicamente porque la historiografía así nos lo ha enseñado. Otras opciones son posibles, para ambos. Y es precisamente aquí donde, de la musicología, tenemos que orientarnos hacia la interpretación.

Antes he mencionado a Brahms. Increíble compositor, desde luego, pero que nuestros libros de historia insisten en asociar con un supuesto “romanticismo alemán” que le vincularía con Mendelssohn y Schumann (que no eran coetáneos suyos, de entrada, sino de su padre) e incluso con Schubert (que biológicamente hablando habría podido ser su abuelo). Por supuesto en nombre del bendito “romanticismo”. Ahora bien, independientemente de que Brahms (a diferencia de Schumann) nunca asoció este término a su música, lo que es seguro es que sus gustos y sus propias amistades se movían en sintonía con un movimiento que del romanticismo, en Alemania, fue el más acérrimo adversario: el positivismo. Su propia aproximación al pasado no es la de un romántico, marcada por la idea de la eternidad de los principios vitales, sino la de un musicólogo como su Gustav Nottebohm (amigo suyo, por cierto, y con quien llegó a tocar a cuatro manos), que escudriña los manuscritos, ve la historia como un sucederse de estilos y sucesiones generacionales. ¿Cuánto apreciamos estos dos paradigmas antagónicos en la interpretación de su música? Por lo general bien poco.

Pero aún más fascinante si cabe es otro aspecto del que fue el mundo de Brahms, y aún más olvidado: su fascinación por el timbre. El modelo de clarinete Ottensteiner que tocaba Richard Mühlfeld y que le fascinó tanto como para animarle a escribir esas cuatro obras

³ El caso del Primer Concierto es hoy doblemente atractivo porque Polina Vaydman ha demostrado de forma fehaciente que el compositor jamás escribió la parte de piano tal como hoy la tocamos, y que fue Siloti en dar a la partitura el aspecto que hoy conocemos mayoritariamente; las dos distintas versiones editadas en vida de Chaikovsky presentan una escritura de hecho difícilmente compatible con aquella grandiosidad que siempre hemos asociado a la obra.

maestras tardías para ese instrumento, y las flautas Schwedler que él y otros siguieron prefiriendo al nuevo sistema Böhm, tenían en común una característica que nunca asociaríamos a Brahms, sino a Debussy o Ravel, o como mucho a Fauré: la variedad tímbrica. La posibilidad de tocar la misma nota con dos o tres digitaciones distintas generaba una tímbrica muy variada, que en Alemania (aún más que en la propia Francia, donde el sistema Böhm, inventado en Alemania, se afianzó antes) parecía merecer los múltiples esfuerzos implícitos en el manejo de un sistema de llaves tan complejo como el de estos instrumentos. La emancipación del timbre como parámetro compositivo en sí mismo, capaz de abrir la puerta a la nueva parametrización que caracterizará el siglo XX. ¿No habíamos quedado en que era Debussy el hombre clave en esa transición, tan exquisitamente francesa? Pues, las flautas Schwedler y los clarinetes Ottensteiner nos hablan, como poco, de que las cosas no fueron tan sencillas. Y ofrecen, al investigador, una opción formidable: repensar Brahms en nombre del timbre.

Las obras con clarinete nos ofrecen ejemplos continuos. Las Sonatas op. 120, por ejemplo, fueron escritas en 1894, año en que Debussy estrena su *Prélude à l'après midi d'un faune*. ¿No podríamos tocar esas Sonata (el segundo movimiento de la primera y los movimientos extremos de la segunda, en particular, tan cargados de armonías elusivas y disonancias sin resolver) como tocamos tanta música francesa de la época? ¿Por qué no? ¿Porque es “romántica” y no “impresionista”? Una vez más, las etiquetas. Y esto vale aún más para la música para piano solo. Intermezzos como el op. 117 nº 2, el op. 118 nº 4 y 6, op. 119 nº 1, pueden facilísimamente tocarse tal cómo solemos tocar la música que Fauré estaba escribiendo en esos mismos años. Sólo se trata de querer. Y aún más sugerente es el hecho de poder proceder también atrás en el tiempo, por ejemplo con las Piezas op. 76 o la Balada op. 10 nº 4.⁴

Un camino particularmente estimulante es trabajar sobre dos o más autores o sobre repertorios que acostumbramos a pensar como unitarios y que pueden conducir a una verdadera retroalimentación entre historiografía e interpretación. El mismísimo Beethoven es un caso excelente, si renunciamos de una vez por toda a la antigua división diacrónica en estilos y, por ejemplo, repensáramos la interpretación de su obra en base a un marco como el de las categorías estéticas de su tiempo, como “lo bello”, “lo sublime”, “lo característico”, etc. Y si resulta tan natural hablar de los autores más canónicos es precisamente porque allí la investigación artística puede mostrar de un modo más claro su papel. Ese canon, nos guste o no, está allí. Y los años han convertido esas obras en un referente cargado de implicaciones.

Quienes amamos la música clásica tenemos muy claro que el problema no está en las obras en sí, sino en los valores que hemos asociado a esa tradición. Consignas que avalan precisas

⁴ En el Orpheus Instituut el tenor Valentin Gloor y la pianista Anna Scott —autora, a su vez, de una interesante tesis sobre Brahms en 2014 con un título inquietantemente relacionado con nuestro tema (*Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*)— han creado una performance inspirada en este paralelismo, una teatralización que parte del supuesto encuentro personal entre ambos compositores que según André de Ternant habría acontecido en 1887 (en realidad, el relato de Ternant, aparecido en 1924 el marco de una serie de artículos cuya poca credibilidad ha sido ampliamente demostrada, es pura ficción, y como tal debe ser tratado).

estructuras de poder. De ahí la importancia simbólica de la subversión. Una subversión no necesariamente sólo simbólica, visto que, en el caso de la música clásica, cualquier desclasificación puede poner en juego categorías de gran alcance que no sólo afectan a la periodización, sino a la relación entre musicología y música práctica, entre lo escrito y lo improvisado, y ponen en discusión el juego de poder entre la autoridad del compositor, la libertad del intérprete y el peso de la tradición.

Esto se ve muy claro cuando intentamos trazar un marco teórico para lo que acabo de plantear. Porque existen formas muy diferentes de plantear este reto, lo que es epistemológica y metodológicamente muy relevante. En teoría puede ser muy distinto:

- Buscar un marco estilístico a partir de un enfoque historiográfico arbitrario e insostenible desde una perspectiva tradicional, creando libremente a partir de proyecciones no justificables históricamente (en particular aplicando al repertorio del pasado prácticas inimaginables en la época).
- Buscar un enfoque historiográfico basado en una relectura de las fuentes que nos llevase a tocar esa música de un modo muy distinto de cómo lo ha hecho la tradición.

Y la paradoja, sólo aparente, es que:

- Lo primero lo hemos hecho todo el tiempo, en mayor o menor medida, con la interpretación musical (¿qué hacemos, si no, cuando aplicamos conceptos como “clasicismo” y “romanticismo”, cuando construimos nuestra idea de Haydn y Mozart a partir de la forma sonata, cuando analizamos según los criterios de Schenker?). Como mucho podemos buscar trayectorias alternativas, pero metodológicamente el camino lo conocemos perfectamente.
- Lo segundo sí es realmente rompedor, porque choca con lo que la tradición ha ido creando y puede necesitar soluciones fuertemente imaginativas.

Todos sabemos que el discurso habitual es opuesto: se supone que lo que hacemos es acercarnos al “verdadero Mozart” en el primer caso, y plantear una revolución cuando sugerimos prescindir del concepto de clasicismo o, peor, preguntarnos si el concepto de “romanticismo” se puede ajustar a él (un concepto que “románticos con denominación de origen” como Stendhal y Goethe asociaron precisamente a Mozart más que a cualquier otro compositor). Sin olvidar que con las fuentes históricas en la mano, se pueden considerar “fieles al estilo de la época” las cosas más diversas, como redoblar a la octava grave los bajos de sus obras pianísticas o añadir nuevas en el registro grave (desde 1784 su piano tenía un pedalier específico para ello), tocar con pedales quilométricos (Michael Latcham ha demostrado que la rodillera que hoy hallamos en el piano de su casa natal en Salzburg es, en realidad, un añadido posterior, que sustituyó el entonces habitual mecanismo con tirador, que imposibilitaba los cambios durante la ejecución) o tocar con una plantilla orquestal con 10 contrabajos y 6 fagotes (él mismo lo hizo en 1781, al estrenar su Sinfonía K. 338). Así que todo se reduce a una pregunta muy sencilla: ¿aceptamos el estado actual de las cosas o no?

Partir de un paradigma interpretativo consolidado como lo es el de la interpretación históricamente informada (cuyo perfil es cada día más vago, pero hereda una forma muy

clara de poner en diálogo la música y la musicología) y en nombre de ello realizar una lectura no convencional de la notación, pero siempre avalada por las fuentes históricas a mí, personalmente, me parece un camino fascinante. Puede necesitar nuevas competencias, como el manejo de la improvisación (por ejemplo en la ejecución de los Conciertos de Beethoven con bajo continuo, cadencias improvisadas y reelaboración de la escritura) o la lectura de notaciones no convencionales (como el caso de la tesis, que estoy dirigiendo en Aveiro, de Laura Puerto, la única persona en el mundo que sabe hacer lo que hacían los músicos de la época de Cabezón y Venegas de Henestrosa, es decir tocar el repertorio ibérico indistintamente al órgano, al clave y al arpa, y además leyendo desde la cifra ibérica), y puede contribuir a rediseñar fronteras simbólicas (y profesionales, ¿por qué no?), como el caso de un cantante que cante Lieder acompañándose al piano.

En el caso de la música antigua, la creatividad implícita en este camino ha convertido la que supuestamente era la búsqueda del “sonido original” en algo totalmente distinto. De hecho, la “ejecución históricamente informada” es, desde hace décadas, un fértil campo de cultivo para la reflexión sobre la teoría de la interpretación y la propia investigación artística, hasta el punto que hoy en día la barrera entre interpretación experimental e interpretación con criterios históricos es a menudo inexistente. Pocos grupos han sido tan radicales en desmontar paradigmas como el Ensemble Organum de Marcel Pérès, ya desde los años 80, o L’Arpeggiata, activo desde el año 2000, donde es tan evidente el diálogo creativo con músicas populares de muy distinta índole: el replanteamiento radical de la relación con las fuentes escritas, la colaboración con músicos de tradiciones muy diversas, la grabación por pistas, el juego continuo con la identidad de género. Pero es cierto que, en estos casos, en juego no hay una ubicación historiográfica, ya que gran parte de sus repertorios no llegaron a encontrar un lugar definido en nuestra tradición académica. Por ello es tan sugerente trabajar con repertorios y prácticas que sí tienen tras de sí una larga tradición, bien instalados en aquel fortín ideológico y de poder en que acabó por convertirse la musicología alemana. Y de ahí que, si de lo que se trata es de evidenciar la íntima conexión que pueden tener la subversión estética y la subversión ideológica, el referente historiográfico resulte inmejorable.

Ahora bien, podemos estar seguros de que a muchos no gustará. Y será muy legítimo, si lo que no gusta es el resultado sonoro. Pero habremos dado con el problema si lo que no gusta es el propio hecho de cambiar. Si hay fronteras, a menudo hay quien las vigila, y a veces el control procede de la propia dificultad de abrirse al cambio. Son a menudo los propios intérpretes que asumen como propios esos “patrones de rechazo”, tal como los definió Josep Martí, “destinados al mantenimiento del orden establecido” (Martí 2000, 225). Pero poder no es lo mismo que autoridad, como bien evidenciaba Michel de Certeau (1998, 87), y un poder que no tenga autoridad únicamente puede contar sobre su fuerza material. Corroer la autoridad de determinados discursos se vuelve fundamental, y el único camino para que la rebelión se mueva en el terreno no violento que tantos deseamos. Si el terreno de los Performance Studies, especialmente en sus vertientes más radicales, ha podido asumir un vocabulario a veces inquietante, no hay que olvidar el preciso sentido metafórico de afirmaciones como la de Anna Tsing, cuando habla de “tácticas de guerrilla”: “the guerrilla tactics of multiple, uneasily jostling theories and stories can at least disrupt

assumptions of comfortably settled monologics” (Tsing 1993, 33; *apud* Conquergood 2013, 28).

En el marco del debate académico, la búsqueda de alternativas a esos discursos asentados se ha centrado sobre todo en las razones de los excluidos. Los Decolonial Studies, los Gender Studies, y los propios Performance Studies fueron siempre verdaderos frentes de militancia. Pero al estar muy focalizados en el presente, la historiografía ha ocupado en ellos un rol menor. De hecho, las poquísimas veces en las que se ha sugerido fugazmente la idea de un “activismo historiográfico”, ha sido siempre en marcos muy concretos, y nunca en relación con la música: lo fue la primera vez, cuando Jennifer Terry lo planteó incidentalmente en 1991 en el marco de la lucha para una *deviant historiography* capaz de encontrar alterativas a las narrativas dominantes acerca del mundo queer (Terry 1991, 284-289); y lo ha sido más recientemente, en relación con la reivindicación del valor de la tradición oral y la cultura popular como alternativas a la historia basada en documentos escritos (especialmente en *Oral History and Public Memories*, de Paula Hamilton y Linda Shopes, 2009).

La idea de un activismo historiográfico nunca ha llegado a asentarse como un concepto con características propias, ni siquiera en el estudio de esa “historia del tiempo presente” que tanta fuerza ha cobrado en Brasil. Y menos todavía en el caso de la historiografía musical. De hecho, a pesar del rol de la música en los Performance Studies, cuando se han tratado los vínculos específicos entre música y activismo se ha tratado siempre de observar músicas muy alejadas de una cualquier perspectiva histórica, como en el reciente *Sounds of Resistance: The Role of Music in Multicultural Activism* (2013) de Eunice Rojas y Lindsay Michie.

Sin embargo, las interacciones entre música e historia están en plena ebullición. Y no me refiero sólo a casos como el de Jordi Savall, que está evidenciando cada vez más el enfoque ético y político de sus incursiones en la música del pasado, a menudo acompañadas de un imaginativo diálogo intercultural (como en trabajos tan impactante como el reciente *Les Routes de l'Esclavage*, en el que colabora también la brasileña Maria Juliana Linhares). Me refiero también a las tantas iniciativas en el mundo de la Artistic Research que parten de una reflexión historiográfica, como es el caso del *Experimentation versus Interpretation* dirigido por Paulo de Assis.

El mundo se cambia paso a paso, actuando en primer lugar en nuestro entorno inmediato, siendo nosotros y a partir de nuestra propia experiencia. Foucault, de nuevo, representa aquí un ejemplo sumamente inspirador: no hay detalle, en su inmenso legado, que no sea posible relacionar directamente con su biografía personal y afectiva, con sus traumas y su forma de estar en el mundo. Y el caso de Foucault nos devuelve al asunto de la perspectiva histórica, porque su forma de mirar al pasado para entender el presente, y sobre de interrogarse acerca de cómo miramos el pasado, está llena de paralelismos con la historia de la música clásica. No hay página de *L'Archeologie du savoir* que no pueda relacionarse, de uno u otro modo, con nuestro propio presente de músicos, musicólogos y educadores. Y Foucault ayudó más que nadie a evidenciar hasta qué punto nuestro vivir en sociedad nos hace parte de un entramado de discursos, consignas y conceptos cargados de implicaciones. Palabras como “talento”, “genio” e “inspiración” son tan sólo tres casos sobresalientes de una red terminológica en la que a menudo somos víctimas y verdugos al mismo tiempo.

De nuevo, nos toca arriesgar: quedarnos dentro del recinto o saltar la valla. Una valla que en realidad no es más que una frontera ideal. Basta un pisito, y ya pisamos fuera. Es cierto: pisar fuera choca a menudo con estructuras de poder, y si ese poder es real, nos arriesgamos a tener consecuencias. Pero tenemos una coyuntura favorable. Al igual que a veces reproducimos mecanismos sin darnos cuenta, también vivimos una realidad llena de cambios en acto. Esa misma distancia entre clásico y popular es hoy mucho menos fuerte en que el pasado, y el pensamiento decolonial se está expandiendo con esperanzadora rapidez, aunque tanto queda por hacer. La centralidad de los códigos surgidos en torno al canon de la música clásica europea, al supuesto fundamento “natural” del sistema tonal y las bases física de la dualidad mayor/menor, a una visión evolucionista y casi teleológica del lenguaje musical se están viniendo abajo, y con ellas también van apareciendo alternativas a la subordinación del intérprete al compositor y nuevas formas de poner en diálogo música y musicología.

Pero precisamente por ello hay que localizar ámbitos específicos de actuación. Podemos planear un ataque a gran escala o pensar en una guerra de guerrillas. Y yo, personalmente, adoro hacer palanca sobre los puntos débiles, sobre las contradicciones del sistema para abrir brechas y dejar entrar aires nuevos. En *Star Wars*, Luke consigue hacer estallar la Estrella de la Muerte porque R2D2 le hace llegar los planos, y en ellos el equipo de Jan Dodonna supo localizar el punto débil expresamente creado por Gayen Erso. Pues esos puntos débiles tenemos que buscar en el sistema.

Porque contradicciones hay, y muchas. Las hay en la teoría de la interpretación dominante, en la música clásica, y las hay en sus intersecciones con la historiografía. Contradicciones que son verdaderas “cláusulas de obsolescencia y subversión”, según la inmejorable expresión de García Gutiérrez (2007, 33). Ocultadas por las categorías dominantes, a menudo enclaustradas detrás de la supuesta necesidad de tocar de una forma específica y avalada por la academia, se esconden otras formas de abordar nuestro propio repertorio, unos “saberes subyugados” (los *savoirs assujettis* de Foucault) que a menudo no han sobrevivido en la memoria codificada por los libros sino en la propia práctica musical. A lo mejor no en la Julliard School y en el Mozarteum, pero a veces incluso allí, amparadas por un sistema en el que predomina la inercia de la tradición, más que la racionalidad de un sistema. Otras formas de pensar la afinación, el ritmo, los contrastes de intensidad, las técnicas de producción del sonido: formas alternativas a todo aquello que hemos aprendido a considerar como “correcto” porque sobre él se basa todo, desde la identidad (cuando no superioridad) estética de la música clásica hasta lo que consideramos estilísticamente adecuado para cada época y cada compositor.

Clasificar supone enviar al exilio a todos los órdenes posibles salvo el autorizado por el poder. Y son en realidad esos órdenes exiliados, que no se fueron nunca, quienes terminarán por subvertir la aparente calma clasificatoria. Desde el interior de las categorías se harán fuertes, serán cómplices de los propios textos maltratados e instigarán el derrumbe de las categorías. (García Gutiérrez 2007, 35)

Cuando me acerco a las fuentes históricas, y observo hasta qué punto lo que allí se halla no coincide con tantas consignas que asociamos al “estilo de la época” o a “la voluntad del compositor”, no puedo evitar de ver allí la principal de estas contradicciones, para quienes nos interesamos de músicas históricas. Se supone que nos interesa el punto de vista del compositor, pero luego prácticamente cualquier acercamiento a las fuentes demuestra que la imagen que hoy tenemos es el producto del paso del tiempo. Y no hay nada malo en ello.

Pero si de lo que se trata es de buscar nuevos caminos y nuevos conocimiento, allí tenemos una mina.

“La lógica del origen inspira la razón occidental hasta tal punto que sin la ficción de un comienzo no hay realidad”, recordaba García Gutiérrez (2007, 33). Y esa “ficción de un comienzo” es fundamental para la continuidad del sistema: “En el fondo, lo que subyace a todo poder es dominar el origen una vez satisfecho el control del presente y el aparente amansamiento del futuro.” (García Gutiérrez 2007, 33). Dominar el origen, controlar el presente, amansar el futuro: el plan de dominación perfecto. Pero si tan importante el origen, allí es donde mejor podemos atacar el discurso para cambiarlo.

En torno al argumento del “origen” de la música, en la cultura occidental, se ha ido construyendo el conjunto de lo que, a partir del último tercio del siglo XVIII, es la categorización musical. Pero otras “ficciones” se sitúan en la base de otras narraciones que sustentan nuestra historia musical: la historia de la polifonía, de la tonalidad, de tantas formas musicales... y lo mismo puede decirse del supuesto origen decimonónico de tantas “escuelas nacionales”, por ejemplo, a las que dediqué un texto en 2010, o de la “autoridad del texto”, tantas veces convertida en una simple excusa para avalar prácticas consolidadas, en realidad, durante el siglo XX, a menudo en abierto contraste con cualquier lectura posible de las fuentes de la época.

La musicología tiene pues una tarea ingente aquí. Pero aquí hablamos de performance, y yo allí veo sobre todo una mina para la Artistic Research. Una investigación artística inspirada en nuevos equilibrios entre pasado y presente, y también entre fuentes escritas y prácticas musicales.

Ese diálogo y esa capaz de repensar el presente parte de la capacidad de ver opciones escondidas incluso en las realidades más aparentemente consolidadas. “El nuevo conocimiento siempre residió en el dinamismo de sus engranajes más estables”, nos recuerda de nuevo Antonio García Gutiérrez (2007, 25) y la realidad musical actual nos lo está mostrando día a día. Aventuras colectivas como son la Aurora Orchestra, que recientemente nos ha sorprendido con sus interpretaciones del gran repertorio sinfónico de memoria, con todo lo que supone para el músico y para el oyente, y aún más el caso de MusicAeterna, la orquesta de Teodor Currentzis, nos lo confirman. Esta última, en particular, desde su “retiro” —como él suele denominarlo— en la remota Perm, en el corazón de Rusia, está creando la que es probablemente la realidad performativa más radical y novedosa del conjunto de la música clásica actual, y lo está haciendo con una formación y un repertorio que no podrían ser más canónicos. Pero el tocar de pie cualquier obra —incluida la 5ª de Mahler o el *Bolero* de Ravel—, el cambiar según la obra la posición de los instrumentistas en el escenario, el llevar al límite la resistencia física de los músicos (en particular haciendo un pase completo del programa inmediatamente antes del concierto), así como la gestión casi ensamblaria de los ensayos —en los que las decisiones interpretativas surgen en interacción con la reacción de la propia orquesta—, y todo ello con una entera plantilla que puede tocar indistintamente el instrumento histórico y el moderno, dan como resultado algo realmente inaudito.

Currentzis se ha declarado convencido de que conseguirá “salvar la música clásica” (Culshaw 2005). Lo que es seguro es que está generando experiencias nunca vividas antes,

ni por los músicos ni por el público. Pero si vale la pena acabar con él esta conferencia es porque no es casual que, con él, también salten por el aire las categorías historiográficas que conocemos. En su todavía breve discografía mi disco favorito está dedicado a Rameau. Te pasas todo el tiempo preguntándose si eso es barroco francés tocado con instrumentos históricos, sinfonismo ruso que mira al pasado en la línea de las *Variaciones Rocoó* de Chaikovsky, una *Bachiana Brasileira* (una... *Rameauiana Brasileira*, quizás, en este caso?) o una banda sonora de John Williams para una película de Hollywood. Y todo ello sin añadir ni una nota al texto de Rameau, sin arreglos ni instrumentos modernos.

¿Se acuerdan de Schechner? Escucho estas notas, escucho tanta belleza, y me basta para pensar que sí, las revoluciones pueden ser amables y emocionantes. No siempre es así, si queremos luchar hasta el final por lo que queremos. De lo que no tengo duda es que los cambios empiezan en el día a día. Y empiezan de la voluntad de buscar un nuevo equilibrio entre reflexión y acción, esa tripartición mimesis-poiesis-kinesis que tanto pregonó mi amado Conquergood. “The performance paradigm privileges particular, participatory, dynamic, intimate, precarious, embodied experience grounded in historical process, contingency, and ideology”, escribía el gran etnógrafo norteamericano en 1991 (Conquergood 1991, 187; también en 2013, 92), y estas lúcidas palabras siguen hoy más válidas que nunca. Ésa es la historia que tenemos que construir entre todos: una historia hecha de experiencias corporales, participativa y dinámica, íntima y siempre abierta a la participación individual. Pero mi última cita es de nuevo de García Gutiérrez. Son las últimas palabras de un ensayo suyo reciente, esta vez en inglés. No podría imaginar una manera más suya, y más nueva, de imaginar los cambios, los de verdad: “To change the world without taking power” (García Gutiérrez 2014, 407).

Ojalá seamos capaces de cambiarlo así, el mundo, y cambiarlo de verdad. Demostrando que la fuerza real no está donde otros buscan el poder, sino allí donde somos capaces de estar continuamente en movimiento, creando juntos un futuro mejor.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Applegate, Celia, y Pamela Potter. 2002. *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bergeron, Katherine, y Philip V. Bohlman, coords. 1992. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bonds, Mark Evan. 2006. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- Certeau, Michel de. 1998. *The Capture of Speech and Other Political Writings*, coordinado por Luce Giard. Traducción de Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Conquergood, Dwight. 1991. “Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics.” *Communication Monographs* 58 (junio 1991): 179-194.
- . 2002. “Performance Studies: Interventions and Radical Research.” *The Drama Review* 46/2 (verano 2002): 145-156
- . 2013. *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*, coordinado por E. Patrick Johnson. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Correia, Jorge Salgado. 2013. "Investigação em Performance e a fractura epistemológica." *El oído pensante* 1/2 (2013). www.ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2994
- Culshaw, Peter. 2005. "I will save classical music" *The Telegraph*, November 12, 2005. <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3647876/I-will-save-classical-music.html>
- Dogantan-Dack, Mine. 2015a. "Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics." *Parse Journal* 1 (2015): 27-40.
- . 2015b. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate.
- Domenici, Catarina Leite. 2012. "His Master's Voice: A voz do poder e o poder da voz". *Revista do Conservatório de Música da UFPel* 5 (2012): 65-97.
- . 2013a. "A performance musical e o gênero feminino". En *Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas*, coordinado por Isabel Nogueira y Susan Campos Fonseca, 89-109. Goiânia y Porto Alegre: ANPPOM.
- . 2013b. "A performance musical e a crise da autoridade: Corpo e gênero". *Revista Interfaces* 18/1 (2013): 76-95.
- Domingo, Plácido. 2017. *Plácido Domingo: Hay que contrarrestar "la música popular mala, como el rap."* Grabación video. <https://www.youtube.com/watch?v=K2xiVswmWaQ>
- Ellington, Duke. [1962] 1995. "Where Is Jazz Going?" [*Music Journal*, March 1962: 31 & 96], en *The Duke Ellington Reader*, coordinado por Mark Tucker, 324-326. Oxford y New York: Oxford University Press.
- García Gutiérrez, Antonio. 2007. *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Rubí: Anthropos.
- . 2014. "Declassifying Knowledge Organization", *Research Trajectories in Knowledge Organization* 41/5 (2014): 393-409.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, Paula, y Linda Shopes, coords. 2009. *Oral History and Public Memories*. Philadelphia: Temple University Press.
- Korsyn, Kevin. 2003. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2012. "Compositions, Scores, Performances, Meanings." *Music Theory Online* 18/1. www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php
- López-Cano, Rubén. 2004. "Favor de no tocar el género: Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". En *Voces e Imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIBE*, coordinado por Josep Martí y Sílvia Martínez, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- Nupen, Christopher, ed. [1967] 2016. *Segovia at Los Olivos: Documentary about Andrés Segovia*. Largometraje audiovisual. https://www.youtube.com/watch?v=1QV_56-9fIA
- O'Toole, Garson. 2010. "Writing About Music is Like Dancing About Architecture: Laurie Anderson? Steve Martin? Frank Zappa? Martin Mull? Elvis Costello? Thelonus Monk?" *Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations*, 8 de noviembre de 2010. www.quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/

- Rojos, Eunice, y Lindsay Michie, coords. 2013. *Sounds of Resistance: The Role of Music in Multicultural Activism*. Westport: Praeger Publishing.
- Rzewski, Frederic. 2007. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation / Unlogische Folgerungen. Schriften zu Improvisation, Komposition und Interpretation*. Köln: Musiktexte.
- Schechner, Richard. 2015. *Performed Imaginaries*. New York: Routledge.
- Scott, Anna. 2014. *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*. PhD Thesis. Leiden University.
- Sponheuer, Bernd. 2002. "Reconstructing the Ideal Types of the 'German' in Music." En *Music and German National Identity*, coordinado por Celia Applegate y Pamela Potter, 36-58. Chicago: University of Chicago Press.
- Terry, Jennifer. 1991. "Theorizing Deviant Historiography." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3/2 (1991): 55-74.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. 1993. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press.
- Walter, Bruno. 2017. *Bruno Walter: The Maestro, The Man*. Largometraje audiovisual.
<https://www.youtube.com/watch?v=yaCoJbcRP2s>