

Chapter Title: Execution—Interpretation—Performance: The History of a Terminological Conflict

Chapter Author(s): Hermann Danuser

*Ejecución Interpretación Performance: La historia de un conflicto terminológico*<sup>1</sup>.

Hermann Danuser

Humboldt University, Berlin

[177]

Introduzcamos nuestro tema describiendo dos situaciones para mostrar que la cuestión de qué constituye la música no puede responderse recurriendo a definiciones. La primera tuvo lugar en el verano de 1888 en la ciudad suiza de Berna; la segunda, un siglo después, digamos, o quizás en nuestros días.

Una mañana entramos en un jardín de Berna y encontramos a un hombre con una barba impresionante perdido en sus pensamientos. A medida que nos acercamos a él y tratamos de entablar una conversación, comienza a salir de su ensueño y luego se llama a sí mismo "el mejor de todos los wagnerianos" (nota: no "el más grande", sino "el mejor"). ¿Acaba de llegar este "wagneriano" de Bayreuth, lleno de recuerdos de una experiencia artística formativa? De ninguna manera; nunca ha estado en Bayreuth. Sin embargo, insiste, lleno de orgullo, en que su "comprensión de las partituras de Wagner es probablemente más profunda que la de cualquier otro hombre vivo". ¿Quién era este "el mejor de todos los wagnerianos"? De hecho, fue Johannes Brahms. La escena fue transmitida por su amigo bernés Joseph Viktor Widmann ([1898] 1980, 82). Nos dice que la música no existe [178] solo en sonido efectivo, si no que vive en el proceso de imaginar aquel sonido. La "Música para leer" —*Musik zum Lesen*, para citar el subtítulo del libro de Dieter Schnebel, un paralelo europeo de *Notations* de John Cage (ambos aparecieron en 1969)— no se limita a la cultura de la vanguardia. Por el contrario, para los músicos versados en la historia de la notación musical, especifica una posible base para su arte. La música corre en la mente del oyente; el mundo real permanece en silencio.

Esta escena demuestra que la música puede existir donde no se escucha nada en absoluto. A la inversa, desde la invención de la reproducción tecnológica de ruidos, sonidos y, por tanto, de la música, ha existido una situación en la que la música puede crearse sin intervención humana. ¿Podemos imaginarnos el asombro que habrían sentido los músicos de una época anterior si hubieran escuchado música u obras emitidas en una habitación o

---

<sup>1</sup> Este artículo es el resultado de una amable invitación de Saggiatore musicale para participar en su coloquio "L'esecuzione tradotta in parole" el 24 de noviembre de 2007 (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna). Desde entonces he entregado el trabajo dos veces, una en el coloquio de los europeos. Network for Musicological Research (ENMR) en Londres del 3 al 4 de abril de 2008 ("El estudio de la música como interpretación") y nuevamente en la Basle Hochschule für Musik el 17 de febrero de 2009. Lo he revisado para su publicación (ver Danuser 2014) y ampliado su primera sección, pero por lo demás conservo el estilo de una presentación oral. Todo lo que se dice aquí está abierto a revisión, particularmente con respecto a los próximos resultados de un proyecto de investigación conjunto de Jacob Langeloh, Laure Spaltenstein y Vera Emter-Krofta en la Universidad Humboldt, Berlín: "De la 'ejecución' a la 'actuación': un concepto Historia de la Musical Performance Since the 18th Century" ("Von 'Exekution' zu 'Performanz'. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung seit dem 18. Jahrhundert"). Estoy profundamente agradecido a J. Bradford Robinson por su excelente traducción al inglés. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son de Robinson.

al aire libre por una máquina, ya sean altavoces, auriculares, computadoras o iPods, sin un ser humano que produzca los sonidos? Es de suponer que no. Pero esta segunda situación, ya sea espeluznante o normal, ha ayudado a definir la primera, nuestra visión de la música. Ha alterado nuestra cultura auditiva no menos que nuestra práctica musical.

Si las dos situaciones recién descritas brevemente demuestran que puede haber música sin sonido o, respectivamente, sin actividad humana, deberíamos tomar como una advertencia no recurrir a tesis miopes que evidentemente necesitan revisión en el momento en que hacemos una pausa para pensar en ellas. Mi tema está relacionado con dos enfoques académicos comunes a Italia y Alemania por igual: la historia terminológica, que, tras el final del *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (HmT), ahora está siendo desarrollada por Gianmario Borio y Carlo Gentili en su proyecto de investigación *Storia dei concetti musicali*<sup>2</sup>; y la historia de la recepción, que enciende los recuerdos del congreso de Bolonia de la Sociedad Internacional de Musicología en 1987, encabezado por Lorenzo Bianconi (Pompilio et al. 1990; ver Kropfinger 1994-2007). Para los propósitos de nuestra discusión, simplemente repetiré un dicho a menudo citado por Hans Robert Jauss: "Quidquid recipitur ad modum receiveris recipitur" (Jauss 1991, 17-18; Todo lo que se recibe en algo se recibe de acuerdo con la condición del receptor. [y, podríamos agregar, no la condición del autor]). ¿Qué significa este dicho para nuestra discusión?

Nuestras experiencias musicales, nuestras facultades auditivas, incluso el idioma en el que nos comunicamos sobre las cosas que hemos escuchado: todo depende de constelaciones terminológicas sin las cuales la comunicación y el conocimiento serían culturalmente imposibles. Los tres conceptos del título de mi artículo (ejecución, interpretación, performance), aunque aparentemente relacionados con el mismo fenómeno en nuestro discurso (a saber, la presentación acústica de la música), significan cosas muy diferentes y tienen alcances históricos, profundidades y tradiciones muy contrastantes. En mi opinión, nuestros juicios y lenguaje se rigen por diferentes criterios según la cultura con la que se relaciona la presentación acústica de una obra. Además, como deja claro la referencia a Jauss, nuestra decisión respecto a esta cultura no la toman (o al menos no del todo) los autores del trabajo presentado, sino, de manera bastante decisiva, los auditores [179], críticos, audiencias y académicos. Veremos que una presentación acústica que consideremos bien ejecutada puede resultar insatisfactoria como "interpretación" de la obra y que, a la inversa, una "interpretación" respetada de una obra puede ser demasiado intrincada, compleja o *recherché* [rebuscada] para ser juzgada por la vara de medir de la "ejecución". Desproporciones similares se repiten con el tercero de nuestros tres conceptos, performance.

En alemán, estos conceptos reflejan no solo diferentes épocas (*Exekution* ha existido desde el siglo XVIII, *Interpretation* desde el XIX y *Performance* desde la segunda mitad del XX), sino también diferentes etimologías y culturas de origen. El hecho de que coexistan hoy ha dado lugar a un conflicto, siempre que enfatizamos sus diferencias conceptuales por sobre los significados que tienen en común. Ahora discutiremos estos términos en tres etapas. Primero, examinaremos "ejecución" en el sentido de *Aufführung*—esto es, la presentación acústica de una obra musical ante una audiencia (un término que no es sinónimo de práctica musical)—y en el sentido de *Ausführung*—la realización acústica de un texto musical, a partir de algunas citas de fuentes históricas para delimitar un área en la historia de la terminología. Luego pasaremos a "interpretación", un término extranjero que se abrió camino en el alemán hace mucho tiempo como *Interpretation*, la "realización artística de la música, en la cual 'artística' se basa en un punto de vista subjetivo" (Drosdowski 1977, 3:

---

<sup>2</sup> Hasta la fecha han aparecido tres volúmenes impresos (Borio y Gentili 2007a, 2007b; Borio 2009).

1356). Finalmente, veremos "performance", una palabra en inglés que originalmente era sinónimo de ejecución o interpretación y que sólo recientemente ha entrado en alemán con un significado diferente.

La investigación sobre la historia terminológica, incluidas las comparaciones entre las principales lenguas europeas, sigue siendo en gran medida deficiente y urgente. Ninguno de los términos en el título de mi artículo se trata en HmT<sup>3</sup>. Es cierto, no son términos "musicales" puros y simples, sino conceptos con muchas aplicaciones fuera de la música misma. Sin embargo, su ausencia revela un descuido de la forma de existencia sonora de la música en los marcos de referencia estéticos, psicológicos, institucionales y sociales. Las palabras que he elegido esbozar aquí de ninguna manera cubren todo el campo semiótico de su tema desde el siglo XVIII, porque he excluido otros conceptos clave de mi artículo: "recitación" (*Vortrag*), "reproducción" (*Reproduktion*), "presentación" (*Darstellung*), "expresión" (*Ausdruck*), "interpretación" (*Wiedergabe*), "recreación" (*Nachschaffen*), cuyas relaciones entre sí, y con mis tres términos en particular, necesitan una aclaración. Más aun, al igual que con la investigación terminológica histórica en general, se debe hacer una distinción entre el surgimiento de una cosa (independientemente de su paráfrasis lingüística), el origen y difusión de palabras en diversas fuentes (especialmente reseñas, cartas y libros de texto) y la presentación de términos técnicos (en diccionarios y enciclopedias)<sup>4</sup>. Los pensamientos a continuación, por lo tanto, no pretenden una cobertura integral [180] de este campo conceptual extremadamente amplio y variado. Más bien, tienen la intención de provocar una investigación de este tipo, que bien puede resultar importante para el futuro de la musicología y ponerla en marcha.

## EJECUCIÓN (Exekution—Aufführung/Ausführung)

De ninguna manera estos términos están a la cabeza de los esfuerzos terminológicos para dar un nombre a la labor musical. Otras denominaciones estuvieron en circulación durante siglos, como *cantare* (en latín e italiano "cantar"), *spielen* (tocar) o palabras que denotan la ejecución de instrumentos específicos. Un requisito previo para el concepto de "ejecución" surgió con la conciencia de que convertir la música en sonido sobre la base de la notación musical es algo diferente de improvisar de acuerdo con reglas (como en el contraste de Tinctoris entre *res facta* y *cantare super librum* [ver Bent 1983]). No es música lo que se puede ejecutar, sino solo obras musicales<sup>5</sup>. Las obras pueden y deben realizarse, hacerse resonar, transformarse de la etapa de concepción o notación en algo audible, en procesos sonoros estructurales susceptibles de ser percibidos.

Johann Gottfried Walther, escribiendo en 1732 en un momento en que la cultura francesa era predominante, usó el término *Aufführung* para explicar las palabras *executio* o *exécution*: "Executio (Lat.), Execution (Fr.): la interpretación [*Aufführung*] de una pieza de

<sup>3</sup> Ninguno de ellos aparece en el léxico de finales del siglo XVIII de J. G. Sulzer *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771/74). Tampoco los dos términos que ingresaron al alemán desde otros idiomas (*Interpretation* y *Performance*) se tratan en el *Deutsches Wörterbuch* (1854-1960) de J. Grimm y W. Grimm, porque su elección de palabras se centró, al menos inicialmente, en términos que se originaron en alemán. Se incluyen los términos *Aufführung* y *Ausführung* y sus formas verbales asociadas, pero sin relación con la música.

<sup>4</sup> Véase, entre otras cosas, Danuser (1992b); Riethmüller (1998); Hinrichsen (1999); Ballstaedt y Hinrichsen (2008); Bockmaier (2009).

<sup>5</sup> Los partidarios de la escuela Georgiades en Munich y del departamento de estudios de teatro en Berlín tienen una opinión contraria. Ambos postulan el concepto de ejecución o *Aufführung* en un sentido muy general, el primero incluye prácticas musicales no anotadas de culturas extraeuropeas, el segundo lo equipara con el término inglés "performance". Ver Göllner (1980); Brüstle y Risi (2008). Sin embargo, en mi opinión, esta aplicación general del término es contraria al uso alemán.

música” (Walther [1732] 1953, 233). En esencia, este concepto circuló con un vocabulario relativamente modesto en el transcurso del siglo XVIII a medida que la práctica musical se convirtió gradualmente en un tema de crítica de la Ilustración, especialmente en Francia, Inglaterra y los países de habla alemana. A medida que la música se abrió camino en los conciertos públicos y la crítica musical surgió con valor informativo, los escritores se vieron obligados a desarrollar un lenguaje con el que pudieran transmitir la impresión de un concierto a sus lectores. Inicialmente esta información era rudimentaria, pero fue un comienzo que podía crecer y, de hecho, creció. Básicamente, lo que estaba involucrado eran piezas contemporáneas, no obras históricas o textos del pasado. Como resultado, este enfoque "de cosecha propia" podría seguir siendo válido durante un período de tiempo bastante largo; incluso en el caso de la música moderna interpretada por primera vez o aún al comienzo de su historial de recepción, la realización residía en general en la ejecución.

A finales del siglo XVIII, los dos términos *Aufführung* y *Ausführung* todavía no estaban firmemente arraigados en el uso lingüístico general, sin importar la frecuencia con la que aparecieran en los libros de texto. Esto es evidente porque ninguno tiene una entrada en la *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* de Sulzer, en la que el campo está cubierto por un artículo de Johann Abraham Peter Schulz sobre recitación musical: *Vortrag* (Musik) (Sulzer 1771/74, 2: 1247–58). De hecho, estos términos, en parte se superponen, compiten y se complementan en el trabajo de los lexicógrafos.

[181]

El concepto de recitación (*Vortrag*) en la literatura y la música está dominado por una ambigüedad arraigada en la naturaleza del sujeto y su gestación histórica (ver *Allgemeine Theorie* de Sulzer). Esta misma ambigüedad entra en juego de forma diferente con el término *Ausführung* en el *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch, que adopta el término tanto para la poética de la composición como para la realización práctica de la música, dividiéndolo en tres pasos: *Anlage* (diseño), *Ausführung* (ejecución) y *Ausarbeitung* (elaboración):

*Ausführung*. . . Este no es el caso de las obras del compositor, cuya partitura terminada, sin la ayuda de una recitación [*Vortrag*], no consiste más que en un libreto de jeroglíficos inteligibles solo para las mentes de los iniciados en el *sanctum sanctorum* de su Arte. Una obra de arte tan acabada está muerta para el disfrute ordinario y general y primero debe traducirse a través del oído a las facultades sensoriales mediante una presentación viva de sus signos utilizando órganos vocales o instrumentos. Por tanto, resulta que la palabra *Ausführung* tiene dos significados diferentes en la música. Se utiliza (1) para indicar cierta parte de la forma en que se realiza una pieza; se dice, por ejemplo, que tal o cual pieza musical ha sido bien ejecutada [*gut ausgeführt*] por su compositor. En este caso, hablamos así de la forma en que el compositor ha llevado a cabo las principales ideas del tejido compositivo en sus varias etapas. Pero se usa la misma palabra (2) cuando se habla de la recitación [*Vortrag*] de una voz particular o parte instrumental, o una recitación conjunta de todas las partes de la pieza. Por lo tanto, estamos acostumbrados a decir que [un músico] se ha hecho cargo de la ejecución [*Ausführung*] de esta o

aquella parte, o que la pieza fue bien ejecutada por la orquesta. (Koch [1802] 1985a, 187–88)<sup>6</sup>

Más tarde, el artículo amplía la idea de "recitación" inherente a *Ausführung*, basándose claramente en elementos de la retórica lingüística:

La ejecución [*Ausführung*] de cada parte requiere que su contenido se destaque nota por nota con ligereza y perfección, con una entonación pura y distinta, sin difuminar las notas y con la máxima firmeza de ritmo. Cuando esta habilidad mecánica se aplica de tal manera que se corresponde plenamente con el carácter de la pieza y las intenciones de su compositor, se le llama una buena recitación [*guter Vortrag*]. . . .

. . . La buena ejecución [*gute Ausführung*] depende de muchas circunstancias y matices coincidentes, todos los cuales contribuyen a veces más, a veces menos, a la perfección del conjunto, y todos los cuales deben necesariamente ser observados para que una pieza musical esté bien ejecutada. Además de las características antes mencionadas exigidas a todo aquel que desee participar en una u otra parte en la ejecución de las piezas, la buena (6) ejecución también depende de los siguientes elementos: (1) la disposición de las partes en una pieza, (2) el número proporcional de músicos por parte, (3) la afinación pura de los instrumentos, (4) el liderazgo del director, y (5) la observación de todos aquellos deberes de los que cada intérprete [*Ausführer*] es responsable en la ejecución conjunta de una pieza de música. (Ibíd., 192–93)<sup>7</sup>

Evidentemente, los lexicógrafos se enfrentaban a un dilema: o tenían que excluir términos para transmitir la apariencia de un dominio terminológico claramente ordenado, o tenían

---

<sup>6</sup> "Ausführung. . . . Nicht so bey den Werken des Tonsetzers, dessen vollendete Partitur ohne Beyhülfe des Vortrags gleichsam nur noch eine Schrift von Hieroglyphen enthält, die nur dem Geiste des Eingeweihten in dem innersten Heilighume der Kunst verständlich ist. Für den gewöhnlichen und allgemeinen Genuß ist ein solches vollendetes Kunstwerk noch tod, und muß erst durch lebendige Darstellung seiner Zeichen vermittelt der Gesangorgane oder der Instrumente dem Empfindungsvermögen durchs Ohr verdollmetschet werden. Daher kömmt es, daß das Wort Ausführung in der Tonkunst zwey verschiedene Bedeutungen hat, denn (1) bedient man sich desselben, um einen gewissen Theil der Bearbeitungsart der Tonstücke damit zu bezeichnen; man sagt z. B. der Tonsetzer habe dieses oder jenes Tonstück gut ausgeführt. In diesem Falle ist also die Rede von der Art, wie der Componist die Hauptgedanken des Satzes in den verschiedenen Perioden desselben durchgeführt hat. Man braucht dieses Wort aber auch, (2) wenn entweder von dem Vortrage einer besondern Stimme, oder von dem gemeinschaftlichen Vortrage aller zu einem Tonstücke gehörigen Stimmen die Rede ist; daher pflegt man zu sagen, er hat die Ausführung dieser oder jener Stimme übernommen, oder das Tonstück ist von dem Orchester gut ausgeführet worden, u.s.w."

<sup>7</sup> "Die Ausführung jeder einzelnen Stimme erfordert, daß ihr Inhalt Note vor Note mit reiner und deutlicher Intonation, ohne Verwischung der Töne, mit der strengsten Taktfestigkeit, leicht und rund herausgebracht werde. Wird diese mechanische Fertigkeit so angewendet, daß sie dem Charakter des Tonstücks, und der Absicht des Tonsetzers vollkommen entspricht, so nennet man sie insbesondere guten Vortrag. . . .  
". . . Die gute Ausführung hängt von vielen zusammentreffenden Umständen, von vielen Nuancen ab, die alle bald mehr, bald weniger zur Vervollkommung des Ganzen beytragen, und die nothwendig alle beobachtet werden müssen, wenn eine gute Ausführung der Tonstücke statt finden soll. Nächst den schon vorhin angezeigten Eigenschaften, die von jedem, der bey der Ausführung der Tonstücke diese oder jene Stimme vortragen will, gefordert werden müssen, hängt die gute Ausführung noch von folgenden Stücken ab: (1) von der Stellung der zu einem Tonstücke gehörigen Stimmen; (2) von der proportionirlichen Besetzung der Stimmen; (3) von der reinen Einstimmung der Instrumente; (4) von der Direktion des Anführers, und (5) von der Beobachtung aller derjenigen Pflichten, welche jedem Ausführer insbesondere bey der gemeinschaftlichen Ausführung eines Tonstückes obliegen."

que incluir varios términos parcialmente sinónimos y delimitarlos, a menudo de forma arbitraria, para darles un perfil distintivo. El problema se manifiesta en la entrada sobre *Vortrag*, que Koch definió de manera más estricta que *Ausführung*:

*Vortrag*: A primera vista, las palabras *Vortrag* y *Ausführung* parecen idénticas, porque estamos acostumbrados a sustituir una por la otra a menudo en las conversaciones. Sin embargo, cuando se habla de la buena ejecución [*Ausführung*] de una pieza musical, normalmente se piensa no sólo en la buena recitación conjunta [*Vortrag*] de todas las partes que pertenecen a la pieza, sino también, al mismo tiempo, en la afinación pura de los instrumentos, la buena disposición y proporción de los músicos, etc. De esto podemos ver que en realidad asociamos con la palabra *Vortrag* un significado más limitado que con la palabra *Ausführung* y que por *Vortrag* no queremos decir nada más que la aplicación de esas habilidades que hacen que cada parte de una obra de arte sea perceptible para nuestros oídos. (Koch [1802] 1985b, 1729–30)<sup>8</sup>

Este doble significado de *Ausführung* se mantuvo en la entrada correspondiente en la *Encyclopädie* de Gustav Schilling, excepto que la relación entre *Ausführung* y *Vortrag* se invirtió. Ahora es *Ausführung* el que recibe la definición más estrecha:

En el segundo significado de la palabra, *Ausführung* debe distinguirse de *Vortrag*. El primero se relaciona con el segundo como la parte al todo. *Vortrag*, la recitación de música, es lo que llamamos declamación en el habla oral. *Ausführung*, por el contrario, sólo puede compararse con la conversación o la lectura comunes, donde basta que las sílabas y [183] las palabras deben enunciarse con claridad, pero se presta poca o ninguna atención al sentido real del discurso. Hablamos, por tanto, del *Ausführung* de movimientos, pasajes, figuras y partes, así como de piezas enteras, y de varias partes pertenecientes a una pieza musical. Una pieza puede ejecutarse correctamente sin estar bien recitada o con la expresión requerida, pero no al revés. En consecuencia, este tipo de *Ausführung* no es más que el ejercicio de una habilidad puramente mecánica para realmente resaltar cada nota que se escucha en la recitación de una pieza. . . con la entonación más pura y clara posible, sin desdibujarse en otra nota, con la máxima precisión de ritmo, [y] con ligereza y redondez. La acentuación de las notas no entra en consideración, siendo este el coto de *Vortrag*. (Schilling [1835–42] 2004, 1: 341)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> "Vortrag. Dem ersten Ansehen nach scheinen die Wörter Vortrag und Ausführung identisch zu seyn, weil man gewohnt ist, sie im Gespräche einander oft zu substituiren. Allein wenn man von der guten Ausführung eines Tonstückes spricht, so pflegt man darunter nicht bloß den gemeinschaftlichen guten Vortrag aller zum Tonstücke gehörigen Stimmen, sondern auch zugleich die reine Einstimmung der Instrumente, eine gute Stellung und verhältnißmäßige Besetzung der Stimmen u.s.w. zu verstehen. Hieraus siehet man, daß man eigentlich mit dem Worte Vortrag einen eingeschränktern Sinn, als mit dem Worte Ausführung, verbindet, und unter dem Vortrage bloß die Anwendung derjenigen Kunstfertigkeiten verstehet, wodurch jede einzelne Stimme des Kunstwerkes für unser Ohr empfänglich gemacht wird."

<sup>9</sup> "In der zweiten Bedeutung des Worts muß Ausführung wohl von Vortrag unterschieden werden. Jene verhält sich zu diesem wie ein Theil zum Ganzen. Der musikalische Vortrag ist das, was man bei der mündlichen Rede Declamation nennt; die A. hingegen ist nur mit dem gewöhnlichen Hersagen oder Lesen zu vergleichen, das sich mit der deutlichen Aussprache der einzelnen Sylben und Wörter begnügt, auf den Ausdruck des eigentlichen Sinnes der Rede aber wenig oder gar nicht achtet. Daher spricht man von der A. einzelner Sätze, Passagen,

La *Encyclopädie* de Schilling no solo distingue entre *Ausführung* y *Vortrag*, sino que también tiene una entrada separada sobre *Aufführung* (realización):

La *Aufführung* de una pieza musical significa hacerla perceptible o sensible, es decir, la presentación de una creación musical para que pueda ser percibida en todas sus partes por la facultad auditiva. La recitación [*Vortrag*] de piezas más pequeñas no se conoce comúnmente como *Aufführung*, aunque básicamente hay poca diferencia entre las dos expresiones; más bien, esta última se utiliza sólo en relación con obras de mayor escala o de naturaleza compuesta, como oratorios, óperas, sinfonías, grandes coros y elementos similares. Se prefieren los términos *executieren* o *vortragen* en relación con las otras piezas más pequeñas. . . . Así, se dice que las oberturas, conciertos, cuartetos, etc. se ejecutan [*executieren, ausführen*], mientras que las sonatas, rondos, etc. se recitan [*vortragen*] o, con menos frecuencia, se interpretan [*aufführen*]. (Ibíd., 1: 319)<sup>10</sup>

Como parte de esta definición, tres agentes tienen roles de liderazgo en una *Aufführung*: el *Capellmeister* (director o director musical), el *Orchesterdirector* (concertino), y, en el caso de los oratorios, el *Chordirector* (director de coro) (ibid., 1: 321-22).

Este no es el lugar para volver sobre la historia de estos términos en detalle a partir de su aparición en los diccionarios. La variación en la delimitación del campo se revela al echar un vistazo a la tercera edición de *Musik-Lexikon* de Hugo Riemann (1887), [184] que carece por completo de entradas sobre *Aufführung*, *Ausführung*, *Exekution* e *Interpretation*. La entrada sobre *Vortrag* remite al lector a *Ausdruck* (expresión), a la que Riemann aparentemente asigna un significado clave para todo el campo terminológico. Sólo *Vortragsbezeichnungen* (marcas de expresión) tiene una entrada propia (Riemann 1887, 1063–1064).

En el siglo XX, cuando la investigación de fuentes históricas fue testigo de un gran auge, los musicólogos progresistas agruparon *Aufführung*, *Ausführung* y *Vortrag* en tanto relacionados con la música anterior bajo el título de *Aufführungspraxis* (práctica de interpretación). Hasta el día de hoy, este término ha servido como un acrónimo en los enfoques históricamente informados para la realización acústica de obras musicales, o de la música en su conjunto. Para tomar un ejemplo, la sección conceptual del *Riemann Musiklexikon* (Eggebrecht 1967b) no es diferente de su predecesor de ochenta años en la falta de entradas sobre *Aufführung*, *Ausführung*, *Exekution* y *Vortrag*, pero proporciona

---

Notenfiguren und Stimmen, so wie ganzer Tonstücke, und mehrerer zu einem Tonstücke gehöriger Stimmen, und kann man ein Tonstück richtig ausführen, ohne es gut oder mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen; aber nicht umgekehrt. Demnach ist diese Art der A. eigentlich nichts anderes als das Werk rein mechanischer Fertigkeit, daß jeder Ton, der bei dem Vortrage eines Tonstücks gehört werden soll . . . wirklich auch mit möglichst reiner und deutlicher Intonation, ohne ihn mit einem anderen zu vermischen, mit der strengsten Taktfestigkeit, Leichtigkeit und Rundung hervorgebracht wird. Die Accentuation der Töne kommt dabei noch nicht in Betracht, diese ist Sache des Vortrags."

<sup>10</sup> "Aufführung eines Tonstücks ist die Sinnlichmachung oder Versinnlichung desselben, d. h. diejenige Darstellung einer musikalischen Dichtung, wodurch dieselbe nun auch in allen ihren Theilen mit dem Gehöre wahrgenommen werden kann. Den Vortrag kleinerer Tonstücke pflegt man gemeiniglich noch nicht Aufführung zu nennen, obschon im Wesentlichen wenig Unterschied unter beiden Ausdrücken ist, vielmehr gebraucht man den letzteren nur von Tondichtungen größerer und combinirter Art, z. B. von Oratorien, Opern, auch Sinfonien, größeren Chören u. dgl.; bei den übrigen, kleineren, bedient man sich lieber des Ausdrucks 'executiren' oder 'vortragen', so sagt man: eine Ouvertüre, ein Concert, Quartett etc. executiren oder ausführen, eine Sonate, ein Rondo etc. vortragen, weniger aber aufführen."

artículos sobre *Aufführungspraxis* (Dahlhaus 1967) e *Interpretation*. (Eggebrecht 1967a). *Aufführungspraxis*, y con él el concepto de *Ausführung*, se define como “en general la totalidad de técnicas, reglas y hábitos que median entre un texto musical y el resultado sonoro; específicamente la “práctica interpretativa de la música antigua”, es decir, la reconstrucción de modos históricos de interpretación en la práctica actual” (Dahlhaus 1967, 59)<sup>11</sup>.

Aquella definición de *Aufführungspraxis*, o cualquier anterior o posterior para el caso, da expresión a un hecho que ha crecido constantemente en importancia desde el siglo XIX: a saber, que la música a ser “ejecutada” es un texto del pasado, un texto cuyo significado no es inmediatamente aparente y realizable, con el resultado de que, como en toda investigación histórica, modos de interpretación conflictivos, estilos de interpretación contrastantes y otras diferencias en el tratamiento de los textos han dado lugar a una amplia y variada gama de prácticas.

*Ausführung* —ejecución— parece convincente especialmente cuando la notación en cuestión tiene rasgos inusuales, como suele ser el caso en muchas obras de vanguardia de los siglos XX y XXI. La dificultad de presentar obras de, digamos, Karlheinz Stockhausen o Helmut Lachenmann revela claramente la enorme importancia de la “ejecución” para la realización acústica de dicha música. Estos compositores han instruido minuciosamente a los intérpretes voluntarios (cantantes, instrumentistas, directores) en la forma en que quieren que se interprete su música a fin de establecer una tradición de autor durante su vida<sup>12</sup>. Divorciada de la época de su composición, la “ejecución” de obras escritas en la notación musical se convierte, con la ayuda de la musicología, en la tarea de *Aufführungspraxis*. Como en la definición en miniatura de Dahlhaus, aquel término está tan estrechamente asociado con [185] la música antigua, por más que decidamos delimitarla, que su aplicación a la música contemporánea, aunque se necesita con urgencia, puede parecer problemática. Aun así, como “música antigua”, “música contemporánea” y *Aufführungspraxis* son conceptos independientes, cada uno con su propia historia, cualquier línea de demarcación que tracemos con el propósito de su definición tendrá una tendencia inherente a difuminarse. Toda la música antigua era música contemporánea antes de ser sometida al proceso de envejecimiento.

En suma, *Aufführung* (realización) y *Ausführung* (ejecución) han logrado mantener su relevancia hasta el día de hoy, incluso si eluden la comprensión del lexicógrafo (la nueva edición de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, publicada bajo la égida de Ludwig Finscher en el fin del milenio, contiene, en dulce acuerdo, entradas sobre *Aufführungspraxis* [Gutknecht 1994-2007], *Interpretation* [Danuser 1994-2007a] y *Vortrag* [Danuser 1994-2007b]). Sin embargo, una diferencia entre el viejo y el nuevo *Handbuch der Musikwissenschaft* revela un cambio de énfasis de *Aufführungspraxis* a *Interpretation*: el *Handbuch* original, editado por Ernst Bücken en la primera mitad del siglo XX, contiene un volumen de Robert Haas sobre *Aufführungspraxis der Musik* (Haas 1931), mientras que el

---

<sup>11</sup> “generell der Inbegriff der Techniken, Regeln und Gewohnheiten, die zwischen Notentext und erklingender Musik vermitteln, speziell als ‘Aufführungspraxis alter Musik’ die Rekonstruktion geschichtlicher Ausführungsweisen in der heutigen Praxis.” See also Gutknecht (1994–2007, esp. 954–69); Reidemeister (1988).

<sup>12</sup> En febrero de 2009, el pianista, productor y músico de Zürich Christoph Keller, que durante décadas ha interpretado con frecuencia música contemporánea, me dijo en una conversación que, según su forma de pensar, solo el término *Ausführung* (ejecución) y no *Interpretation* es aplicable a música contemporánea. Durante la conferencia de este artículo, sin embargo, el ejemplo musical elegido para *Ausführung* —el cuarteto de cuerda *Gran Torso* de Helmut Lachenmann (1971-72 / 78) en una nueva grabación del Arditti Quartet (2007), una interpretación extraordinariamente rica y convincente —dejó abundantemente claro que aquella obra ya ha entrado en la etapa de “historia de la interpretación”.

nuevo *Handbuch*, editado por Carl Dahlhaus en la segunda mitad del siglo, incluye un volumen sobre *Musikalische Interpretation* (Danuser 1992b)<sup>13</sup>.

## INTERPRETACIÓN

Este término, que es utilizado por los estudiosos para referirse no solo a "exégesis hermenéutica" sino también, y especialmente, a "presentación en sonido", abre perspectivas completamente diferentes en comparación con "ejecución" o incluso "performance". Aquí está la definición ofrecida por Hans Heinrich Eggebrecht (1967a, 408):

La interpretación, la realización sonora de una pieza musical por un instrumentista, cantante o director, significa no solo la explicación (Lat. *Interpretatio*) de un vehículo de significado, sino también la traducción o refundición de un vehículo escrito en un vehículo sonoro. Al nivel del entendimiento o comprensión, tanto la calidad, la subjetividad y como la historia de la interpretación entran en juego en la brecha entre la notación musical, a la que tiene en cuenta y de la que depende de este acto de traducción, y su reproducción sonora.

Para ser significativa, la "interpretación" presupone que el texto de una obra musical es algo que no se comprende en sí mismo y que, por lo tanto, necesita una explicación. Ya no se puede suponer un tipo de realización sonora simple, casual y espontánea, como lo previeron *Exekution*, *Ausführung* o *Aufführung* alrededor del año 1800. Al contrario: debido a la separación entre compositor e intérprete, el texto de una obra puede ser tanto temporal como geográficamente remoto; ha perdido su apariencia de algo evidente por sí mismo, una apariencia que puede ser engañosa pero que, no obstante, existió, y necesita [186] una explicación como si fuera una serie de jeroglíficos. Sólo cuando la "comprensión" de la música se ha convertido en un problema puede ocurrir la "interpretación", como ha sucedido desde mediados del siglo XIX (ver Zamminer 1973)<sup>14</sup>.

Esto implica un cambio de énfasis en la constitución de obras de música y teatro musical. Surge la pregunta de cómo, en el caso de las obras con múltiples autores, las proporciones relativas de autoría se proyectan públicamente. Todavía en 1900, los directores de orquesta a cargo de las representaciones de ópera en teatros no se mencionaban, como es bien sabido, en los carteles de teatro; necesitamos otras fuentes para descubrir si, por ejemplo, Gustav Mahler dirigió o no en la Ópera de la Corte de Viena en una noche en particular. Las obras interpretadas a principios del siglo XIX cayeron bajo el enfoque del periodismo musical y se describieron en detalle, mientras que a menudo todo lo que se decía de la interpretación era que era "apropiada" para la obra en cuestión (lo que sea que eso signifique en particular).

Hoy, por el contrario, uno puede pasear por Berlín y encontrar carteles en los que los nombres de los artistas intérpretes aparecen impresos en grandes letras (Daniel Barenboim, Lang Lang) y el nombre del conjunto en un tipo solo marginalmente más pequeño (Berlin Staatskapelle), mientras que los nombres de los compositores, y mucho menos los títulos de las obras, se dan en letra muy pequeña y, por lo tanto, según los

---

<sup>13</sup> Recuerdo una conversación con el editor de la serie, Carl Dahlhaus, en el transcurso de la cual le pregunté si el volumen proyectado del *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* debería tener el término "*Aufführungspraxis*" o "*Interpretation*" en el título. Respondió claramente a favor de este último. El volumen *Musikalische Interpretation*, uno de los dos volúmenes adicionales que Dahlhaus había planeado (el otro era *Populäre Musik*), solo apareció después de su muerte, cuando se publicó en 1992.

<sup>14</sup> Aquí excluyo mi distinción heurística entre tres modos de interpretación: "tradicional", "histórico-reconstruktivo" y "modernizador" (ver Danuser 1992a, 13-17).

estándares de un cartel, prácticamente no se mencionan<sup>15</sup>, un caso evidente pero no obstante típico. En consecuencia, el director que dirige una pieza en su estreno a menudo recibe una tarifa más alta que la del compositor que proporcionó el texto musical. La compositora austríaca Olga Neuwirth recientemente encendió un debate polémico al pedir una jerarquía terminológica que comience con "primer creador" (*Erstschafter*, es decir, el compositor), descendiendo a "reproductor" (*Nachschafter*, es decir, el intérprete)<sup>16</sup>, y finalmente aterrizando, en todo caso, en la mesa auxiliar de la musicología, donde el concepto de creatividad se elude por completo y aparentemente se reemplaza por el parasitismo. Sin embargo, ni siquiera esas diatribas polémicas pueden cambiar la división cultural o hacer que el público cambie de lealtad. La tendencia que Hugo Riemann (1895, esp. 8) observó con pesar a fines del siglo XIX—que cien años antes el compositor y autor de una obra musical eran el centro de atención, mientras que ahora es el intérprete de esa misma obra—ha, por ende, avanzado a buen ritmo y se ha intensificado considerablemente<sup>17</sup>.

Áreas relevantes de investigación y crítica musical—como la comparación de interpretaciones (que plantea problemas metodológicos propios), la teoría de la interpretación (recientemente convertida en objeto de atención con la aparición de la fragmentaria *Theorie der musikalischen Reproduktion* [2001] de Adorno), y la revolución provocada en los prerequisites tecnológicos de la música por la investigación de los nuevos medios (que confieren cada vez más el estatus de museo al mismo arte que, hasta finales del siglo XIX, se asoció con lo que Adam von Fulda ([1490] 1963, 335) llamó *meditatio mortis* debido a la fugacidad de su base física, el sonido evanescente)—todos forman parte del potencial que la “cultura de la interpretación” de hoy tiene reservada como una tarea para la erudición.

Un conjunto de problemas que acechan en la "interpretación" es la ambigüedad del concepto en sí. ¿Es metodológicamente viable en el sentido anterior solo cuando lo usamos únicamente como etiqueta para la presentación sonora de obras musicales y vemos su proximidad a la hermenéutica musical con desapego crítico? Hace dos décadas, cuando edité el volumen 11 del *Neues Handbuch* (Danuser 1992b), decidí excluir la hermenéutica del área en discusión y centrarme directamente en la práctica de la interpretación. Quería evitar que la “interpretación” diera lugar a una pesada laboriosidad como la que el musicólogo de Hamburgo Constantin Floros describió en los “contenidos” —un concepto que requiere de un descifrado semiótico— y que describió con metodología problemática en muchos libros. Pero en el momento en que uno intenta captar la interpretación como un

---

<sup>15</sup> Como sucedió en el verano de 2007 para los conciertos en el Waldbühne de Berlín.

<sup>16</sup> En su charla "Hinter den Spiegeln", pronunciada en un simposio del Festival de Salzburgo dedicado al tema de "Los festivales desde el punto de vista del artista: visiones, deseos, realidad", Olga Neuwirth (2006, 38) se expresó de la siguiente manera: "Continúo insistiendo en la distinción entre artistas *erstschafter* y *nachschafter*. Se cree que los últimos, los intérpretes, producen algo mensurable, mientras que los primeros, los compositores, no. Sin embargo, componer es una actividad profundamente artesanal, con la desventaja de que muchas personas no pueden comprenderla y, por lo tanto, la consideran sin valor o, al menos, sin propósito. Los artistas intérpretes o ejecutantes se consideran un factor económico en su mensurabilidad casi atlética. Esto es evidente en las exorbitantes diferencias en los honorarios que reciben en comparación con los compositores".

<sup>17</sup> En una carta del 5 de febrero de 1884, Hans von Bülow escribió a Hermann Wolff que "la misión de Brahms es la 'pro-ducción', mientras que la mía es la 'repro-ducción', y por lo tanto, tiene dos letras adicionales. ¡Suficiente para las ambiciones más locas!" (citado en Hinrichsen 1999, 228; Brahms' Mission ist zu pro-, meine zu repro-duzieren also zwei Buchstaben mehr. Genügend für die wildeste Ambition!). Esto no se aplica en la misma medida a la cultura de la música contemporánea, donde la presencia de autores como Lachenmann y Rihm es más importante que la de sus intérpretes, a quienes instruyen en los cursos.

hecho cultural, la hermenéutica y la práctica escénica difícilmente pueden mantenerse significativamente separadas (ver Kraus 2008; Hinrichsen 2008).

Además, para abordar otro problema para los académicos, en el caso de la "interpretación" debemos distinguir entre una "concepción imaginaria de la ejecución de una obra" y su "realización" audible, una distinción propuesta por Edward T. Cone en su ensayo "The Authority of Music Criticism" (1981). El intérprete, sostiene Cone, no da cuenta del texto de una obra, sino de la concepción interpretativa que ella o él formó a partir de ese texto. Por lo tanto, lo que escuchamos, criticamos y estudiamos debe evaluarse en este doble telón de fondo. Además, es igualmente claro que la "interpretación" se basa en textos y conduce a textos: primero, en el texto musical del compositor y los libros sobre interpretación musical (que, sin duda, luchan con la cuestión de si la parte más importante de la música reside absolutamente en el texto; y segundo, suponiendo que la obra haya sido grabada, sobre el texto sonoro de una obra, lo que amerita una investigación académica<sup>18</sup>.

Dos ejemplos que implican la ausencia de una creación musical visible pueden servir para ilustrar la diferencia entre "interpretación" y "performance". El primero proviene de mis años de estudio en Zürich. En el invierno de 1969, el Conservatorio introdujo una norma para un concurso (el Concurso de Piano Landolt), según la cual los músicos que entraban en las listas debían tocar detrás de una cortina. En otras palabras, el jurado no sabía quién estaba tocando en un momento dado; sus miembros se sentaron en el auditorio y escucharon las obras interpretadas sin poder ver las acciones del músico. ¿Este modo de interpretación no visual está muy extendido o está relacionado con el *genius loci* de Zürich: su legado protestante y su aversión a las imágenes visuales?

El segundo ejemplo es más familiar. Después de muchos años como concertista de piano, Glenn Gould, sin duda un gran artista, se retiró al estudio de grabación, lo que le ofrecía dos ventajas. La primera coincide con el aspecto mencionado anteriormente: el lado visual de la interpretación musical podría ignorarse con seguridad; el artista pudo concentrarse en lo audible sin ser puesto a la vista. La segunda revela que la interpretación es un acto de "composición", con lo que me refiero a "poner juntos" en el sentido literal. Al igual que un compositor real—digamos, Beethoven—nunca descansa hasta que reúne el texto anotado de una obra a partir de sus innumerables bocetos y borradores, el compositor de sonido Gould nunca descansó hasta que grabó la "interpretación" audible de tal obra en la forma sonora correspondiente a su "concepción", la cual fue muy activa, supremamente exigente y presente solo para él. La magia de la "actuación en vivo" había perdido todo su encanto. Como un atleta en constante entrenamiento, Gould apuntó a lograr un resultado que fuera compuesto ("ensamblado") pero que aún proyectara una convicción inquebrantable como una obra de arte sonora. Gould fue uno de los más grandes músicos del siglo pasado, y verlo simplemente como un *Zweitschaffender*, un "reproductor", es traicionar una presunción nacida de la ignorancia.

En este punto, me gustaría insertar una historia que Carl Dahlhaus me contó con una sonrisa traviesa alrededor del año 1980. Veinte años antes, cuando era editor del *Stuttgarter Zeitung*, desarrolló una manera infalible para contrarrestar las quejas de los músicos sobre las reseñas críticas de sus conciertos. Resumidamente les dio a los quejosos una opción: o podrían publicar el elogio de su "performance" en la sección local del periódico, o podrían tener una crítica de su "interpretación" en la página de arte. Ninguno de los quejosos, dijo Dahlhaus, se pronunció a favor de la sección local, donde los elogios hubieran sido posibles. Todos eligieron la página de artes, que incluía críticas a la interpretación. Dahlhaus no usó

---

<sup>18</sup> Véase la innovadora disertación de Gottschewski (1996).

los dos términos directamente, pero creo que está permitido interpolarlos para lo que él quiso decir<sup>19</sup>.

La oposición de estos dos conceptos incluso afectó la historia de la recepción de los directores Arturo Toscanini y Wilhelm Furtwängler. "Ejecución" (*Aufführung, Ausführung*) e "interpretation" se refieren no solo a fases históricas sino igualmente a ámbitos culturales donde se forma la historia de la recepción. El ensayo de Adorno sobre "La maestría del maestro" ([1958] 1978) recalca la actitud demasiado familiar de superioridad alemana que coloca a los músicos italianos en el ámbito de la ejecución (práctica irreflexiva de una habilidad, una actividad que nunca se extiende más allá del refinamiento de la técnica), pero eleva a los músicos alemanes al reino del espíritu, un reino de reflexión y exégesis que se extiende mucho más allá de la mera técnica, una actividad artística que invoca y revela las profundidades del carácter enigmático de la música, en resumen, "interpretación" en el sentido fuerte. El contraste se establece en un paisaje dicotómico que Bernd Sponheuer [189] (1987) esbozó para el siglo XIX en su disertación inaugural en Kiel, y que persistió hasta bien entrado el siglo XX, al menos en el caso de Adorno (quien incluso prefería su apellido italiano matrilineal Adorno al patrilineal "Wiesengrund"). Pocos músicos interpretan la apertura del Segundo Concierto para piano de Brahms como lo hicieron Horowitz en el piano y Toscanini como director (1940), es decir, tomando el *Allegro non troppo* a la velocidad especificada para que también el tempo, y no solo el motivo principal de la trompa, se entienda como parte de la exposición. Aquí la ejecución y la interpretación coinciden en lugar de caer en pedazos, como lo hacen en el registro de Zimerman y Bernstein (1985)<sup>20</sup>. Uno solo necesita comparar el relato de Adorno con las grabaciones anteriores y aplicar la historia de la recepción para levantar el hechizo maligno y elevar al maestro a su merecido lugar en los anales de la interpretación musical.

## PERFORMANCE

La teoría y la práctica de la "performance" no surgieron en la cultura musical occidental hasta muchos años después de la muerte de Furtwängler y Toscanini, y sus seguidores a veces me parecen una horda de Messieurs Jourdain que ven el mundo bajo una nueva luz una vez que descubren que han estado hablando en prosa toda su vida sin darse cuenta. Llevan a cabo sus investigaciones bajo la forma de "zarpazos de poder" de la misma manera que los políticos, en el sentido de que extraen fuerza de aquella investigación para redefinir conceptos. Es un asunto de mayor importancia para la historia de la música y el arte de lo que uno podría considerar. Permítaseme una ligera digresión para introducir una distinción entre dos mundos conceptuales en la evaluación de los conflictos: uno externo, polémico y polarizador, y otro interno y preocupado por el ennoblecimiento<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Por cierto, las críticas de conciertos de Dahlhaus, una selección de las cuales se publicó en Dahlhaus (2007), revelan no solo un nivel cualitativo que rara vez se encuentra hoy en día, sino una estructura que conecta los juicios de valor de las interpretaciones con los esquemas conceptuales del trabajo realizado en lugar de presentarlos de forma aislada como opiniones de gusto.

<sup>20</sup> Compare el tempo extremadamente lento de la grabación en vivo realizada por Krystian Zimerman y Leonard Bernstein con el PO de Viena en el Musikverein de Viena en octubre de 1984 (Zimerman y Bernstein 1985). Aquí el tempo de la apertura no puede considerarse parte de una exposición allegro más que una introducción; es música de una esfera diferente.

<sup>21</sup> En su forma clásica, Mefistófeles le enseña al Estudiante: "Sí, sí, pero no se preocupe demasiado por eso. / Es solo cuando falta el sentido cuando una palabra llega / Y sirve al propósito de uno de la manera más conveniente. / Las palabras dan lugar a espléndidas disputas / Y nobles sistematizaciones; / Las palabras son cuestión de fe; como habrás oído, / ¡No se puede tomar ni jota ni tilde de una palabra!" (*Fausto I*, líneas 1994-2000, traducido en Goethe [1987] 1998, 60).

El segundo ocurre cuando una persona o institución espera obtener ventajas o ganarse la estima y el beneficio cambiando su nombre. Un ejemplo de estos cambios conceptuales internos se puede encontrar en el campo de la educación. Esta estimable profesión, que, después de todo, ha visto figuras de la estatura de Platón, Aristóteles, Kant, Hegel y Adorno entre sus filas, ha sufrido una severa pérdida de prestigio gracias a la broma de George Bernard Shaw: "Quienes pueden, hacen; los que no pueden, enseñan". Ya toqué este tema antes con mi comentario sobre la jerarquía de los autores creativos, cuyo declive (habíamos aterrizado en la mesa lateral de la musicología) bien podría prolongarse si colocáramos a los profesores de música aún más abajo en la lista, digamos, en la perrera. El proceso interno de ennoblecimiento terminológico se podría delinear de la siguiente manera: después de cierto período, una etiqueta profesional comienza a parecer raída, incapaz de justificar los aumentos de salario [190] o la creación de nuevos puestos de trabajo. La profesión se lanza entonces en busca de nuevas palabras que, se espera, abran nuevos territorios. Un "maestro" transmite información útil a los jóvenes, pero cuando siente que su prestigio se agota, se llama a sí mismo un "instructor". Con el paso del tiempo, cambia a un idioma diferente y se presenta como un "pedagogo". Cuando este campo, también, parece haber degenerado desde una esfera atractiva a un asunto cotidiano, cambia a "educador". Y cuando ni siquiera esto es suficiente porque parece carecer de fundamentos teóricos, crea la etiqueta profesional de "científico de la educación", un ser que hoy incluso marcha bajo la bandera del "diseño instruccional". Una cadena de conceptos de este tipo refleja la continuidad de una profesión a la luz de su declive entrópico a un mero oficio y su renovación periódica a través de términos alternativos con un mayor grado de teoría, términos que, por supuesto, enfrentan el mismo peligro inminente de desgaste.

En el caso de la "performance", sin embargo, estamos ante un asunto que preferiría clasificar como externo, polémico y polarizador. ¿Qué quiero decir con esto? Aquí también abordo este conjunto de problemas desde fuera. Durante décadas, los estudios de teatro no fueron una actividad académica en sentido estricto. Muchas universidades carecían de un departamento de estudios teatrales. Fueron los eruditos literarios quienes abrieron el camino. Las obras de Shakespeare fueron examinadas desde numerosos ángulos; surgió una enorme literatura sobre el tema; el estatus genérico de tragedia o comedia, habiendo estado a la par con la poesía lírica y épica desde la antigüedad, no necesitaba una disciplina separada para estudiar la práctica dramatúrgica o técnica de las producciones teatrales y la manera en que recibían y transmitían las obras producidas. Los estudios de teatro eran periféricos incluso para Aristóteles, y durante mucho tiempo se acurrucaron en el armario de las escobas de la academia, despreciados por los estudiosos literarios que se centraban en las verdades eternas o la exégesis hermenéutica del arte.

Todo esto cambió cuando el concepto de "performance" (performatividad, lo performativo) entró en escena. Este es un tema de investigación interesante para el historiador del conocimiento humano, y solo puedo resumirlo aquí. El término surgió con un espíritu polémico y polarizador porque la fundación de campos de investigación, instituciones y proyectos relacionados con "lo performativo" se basó en el supuesto de que a lo que este término apuntaba nunca se había abordado en absoluto en estudios académicos anteriores, que cosas fundamentalmente nuevas estaban esperando ser desenterradas. El espantapájaros que debía ser ridiculizado se llamaba "texto", una categoría fundamental para los eruditos literarios desde el inicio de su existencia (incluso Gottsched colocó el texto por encima de la representación). Esto puede entenderse de muchas formas, pero también de forma muy restringida. Aquellos que proclamaron la era de lo "performativo" en el conocimiento humano lograron, en lo que fue virtualmente un golpe de genialidad, reducir el concepto de texto casi *ad absurdum*. Les permitió afirmar que lo que estaba más allá del texto era la liberación y la salvación y prosiguieron de tal manera. Al separar el texto de un

drama de su potencial escenificación, rápidamente aquel se convirtió en un cadáver a la espera de ser eliminado.

Casi lo mismo sucedió en musicología. Ahora bien, no se puede negar que los musicólogos dedicaron muy poco esfuerzo a las dimensiones sonoras y operativas de su arte. Fracasaron lo suficiente en ponderar la importancia académica o educativa de la pregunta: “¿Qué instrumento tocas?” Es una pregunta que sus interlocutores [191] en otras profesiones plantean con frecuencia, o al menos con más frecuencia que “¿En qué campo estás investigando: la historia de la música de la Edad Media, el siglo XVIII o una orquesta?” Pero, ¿preguntamos a los historiadores del arte si prefieren pintar al óleo o acuarelas o hacer dibujos o esculturas? La noción de actividad musical significativa está evidentemente vinculada *prima facie* a tocar un instrumento. La música debe necesariamente convertirse en sonido. De hecho, Brahms nunca se habría convertido en “el mejor de todos los wagnerianos” sin el piano, ni Beethoven se habría convertido en “Beethoven” si hubiera perdido la audición en la infancia. La lectura silenciosa de textos musicales es similar a cocinar sin fogones.

La escuela alemana de “performance” derivó su impulso del origen inglés del término (incluso hoy en día los fondos en Alemania fluyen para el término en inglés “musical education”, no para *musikalische Bildung*). A la luz de esta situación, pudo afianzarse volviéndose contra la noción estrecha de texto en una disciplina académica que, con energía indivisa, sondeó la obra anotada de la música en lugar de la música tal como se toca, se escucha y se entiende—lo que sin duda alguna es el pilar del interés cultural. Aquella escuela de la “performance” estudiosamente ignoró que durante décadas los investigadores de la música habían cultivado tanto la teoría como la práctica de la “ejecución”, la “recitación”, la “interpretación” y la “performance” como campos de investigación e incluso pudieron presentar algunos hallazgos. Pero el golpe polémico ganó: el nuevo campo ya no estaba a merced de una patología que se ocupaba únicamente de las partes del cuerpo sin vida del arte musical. Una universidad de Berlín, la Universidad Libre, puesta en la situación de reducir gastos, decidió hace varios años deshacerse de su departamento de musicología en favor de los estudios de teatro.

¿Cómo delinear “performance” en unos pocos trazos precisos? Fue solo en una fecha bastante tardía que el término entró en los léxicos musicales ingleses. No se incluyó en la primera edición del *Dictionary of Music and Musicians* de George Grove (1879-1889) e incluso no logró encontrar su camino hasta la cuarta edición (Colles 1940). Sin duda, *History of Music in Performance* (1942) de Frederick Dorian fue un paso importante. Finalmente, el *New Grove* contenía una entrada de Howard Mayer Brown y James W. McKinnon (1980) sobre “práctica de performance” (una traducción de *Aufführungspraxis*), al igual que la segunda edición (Brown, Hiley, et al. 2001), aunque la publicación de dos volúmenes basada en la entrada prefiere el título “práctica de performance” (Brown y Sadie 1989), al igual que *The New Harvard Dictionary of Music* (Randel 1986; ver también Danuser 1996). Un artículo sobre “performance” de Jonathan Dunsby (2001) para la segunda edición del *New Grove* parece ampliar el concepto y situarlo en un contexto más básico. Siempre que los términos “performance” o “práctica de performance” reflejen los campos de significado cubiertos por *Aufführung*, *Ausführung* y *Aufführungspraxis* en alemán, la paz reina en el frente terminológico, particularmente porque la “interpretación” también se instaló en el lenguaje técnico inglés en la primera mitad del siglo XX<sup>22</sup>. Pero ha surgido un conflicto en las últimas décadas cuando se adoptaron y se afianzaron desarrollos terminológicos

---

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, Donington (1963), y aún antes Dolmetsch (1915).

ingleses y estadounidenses en alemán, a saber, *Performance* como una forma de arte multimedia de vanguardia y un modelo metodológico en los estudios culturales.

[192]

No estoy dispuesto a echar por la borda *Aufführung* / *Ausführung* y reemplazarlo flojamente en el uso alemán con un sinónimo, *Performance*. Esto equivaldría a un cambio de palabras de moda en el que la musicología, como estudio de la cultura, sería la perdedora. El significado que le atribuye el teórico estadounidense Edward T. Cone en su libro *Musical Form and Musical Performance* (1968) se acerca bastante a la *Interpretation*. Incluso John Rink y sus colaboradores en el proyecto británico "El estudio de la música como interpretación" utilizan el término en una combinación altamente productiva de crítica de textos, práctica de performance e investigación de interpretación (ver Cook 1999; Rink 2002).

Aunque la investigación sobre performance alemana intenta basarse en estas tendencias británicas y estadounidenses, *Performance* en alemán ha adquirido naturalmente el estatus de un antónimo de *Interpretation*, especialmente porque el término *Performanz* también tiene sus raíces en la teoría de los actos de habla (ver Wirth 2002, 63-184). ). Abarca solo las adiciones históricas recientes al concepto de "desempeño" [realización, rendimiento, performance]. Su objeto es el acto de realización de la música, no en el sentido de "ejecución" —como la conversión de un texto musical en sonido— sino en el sentido de una acción o evento que, junto con todos sus factores, se convierte en el punto focal de la experiencia estética. El énfasis, en lugar de recaer en la exégesis de cosas mal entendidas o difíciles de comprender (es decir, en la hermenéutica), se centra en lo que el título de un libro reciente llama la "producción de presencia" (Gumbrecht 2004). El paso del tiempo que constituye la música recupera sus derechos como árbitro fundamental; la música se extrae de su dominio exclusivamente sonoro y se desplaza, con la ayuda de multimedia, al foco de un proceso de presentación que une lo audible con lo visual.

La forma de existencia de la música mencionada al principio de este artículo —una música imaginaria que reside en el acto de leer— no es un objeto de lo performativo. Más bien, su objeto es, entre otras cosas, música para escuchar, así como música para mirar, música para sentir física y táctilmente, música para bailar, música para soñar. Los eventos sonoros percibidos como una "performance" destacan precisamente por su vaguedad, su falta de intermedial de enfoque. La performance de música implica actos de percepción visual y, por lo tanto, se dirige a algo más que a la facultad auditiva. El concepto de "teatro musical" debe, por tanto, tomarse en un sentido etimológicamente literal: música para mirar<sup>23</sup>.

La performance implica cruces emocionantes que superan los límites entre la música de vanguardia, la música artística y el arte pop. El panorama artístico actual es tan variado y diverso que conceptos tan rígidos no pueden hacerle justicia. El principio de Walter Benjamin de fundamentar el arte teológicamente quitándolo del acto de recepción pierde validez en la cultura de la performance, que está diseñada para la aprehensión humana y extrae su significado de su aptitud para la percepción sensorial. Por lo tanto, los parámetros del arte musical cambian de inmediato.

Se concede mayor importancia a las dimensiones visual, corporal, táctil y cinética bajo las cuales se hace y se escucha la música. El Kronos Quartet, por ejemplo, organiza conciertos en los que la ubicación de los músicos y un sofisticado espectáculo de luces sumergen las

---

<sup>23</sup> Las formas y funciones de un concepto de "puesta en escena" relevante para la música se analizan en Danuser (2000).

actividades de creación musical en una atmósfera meditativa. Los sonidos, los eventos, ya no se representan por sí mismos en [193] el sentido de un arte destinado únicamente al oído. Están envueltos y bañados en ondas de color que canalizan, influyen o incluso determinan la experiencia estética general. Esto es un sacrilegio para todos los partidarios del “arte musical puro”, ya que el enfoque en lo audible se ve alterado por su contextualización visual<sup>24</sup>.

¿Cuáles son, entonces, las características definitorias de la “performance”? Establecen la música como un arte de acción que sigue siendo único precisamente en su ejecución, su presentación, y no puede ser reemplazado por su reproducción, no importa cuán exitosa sea la tecnología DVD (aunque aquí también la reproducción se está poniendo al día). Por lo tanto, la música es menos una revelación de la verdad que un evento cultural que brinda a sus participantes el mismo tipo de sentimientos que transmiten cada vez más las exposiciones, presentaciones de arte sonoro, perfumes y demás. ¿Deberíamos relacionar estos sentimientos con la “belleza”? Quizás. La performance puede basarse en un texto (en función de un guión), pero lo esencial es su desconexión respecto del texto. Una vez que la música aspira a un estatus en la cultura de la performance, su lugar en la historia de la composición y de la interpretación se ha vuelto completamente irrelevante. Desconectado del texto, carece por completo de esta base. Asume una realidad independiente y crea sus reglas en sus propios términos. El evento sonoro contextualizado se aplica sin reservas solo a sí mismo. Una pérdida de la reflexividad capaz de incorporar la experiencia a una historia de escucha e interpretación se compensa con una ganancia de atmósfera e inmediatez estética. Quizás el auge de la performance sea una reacción contraria a una cultura de reproducción musical [fonográfica] en constante expansión. Dondequiera que los museos se han afianzado, con una perfección cada vez mayor, hay un impulso contrario de escenificar la presencia artística en lugar del museo, el evento en lugar de la historia, la inmediatez estética sensual en lugar del texto.

¿Los conceptos que he invocado realmente entran en conflicto? En este campo de la musicología, las culturas multilingües de Europa, cuyas raíces comunes, después de todo, se remontan a los días del Imperio Romano, revelan cómo los términos migran de una lengua a otra y cómo los conceptos centrales han emergido como predominantes desde el siglo XVIII, desde el francés al alemán al inglés. La tarea de la historia terminológica es reconstruir estos desarrollos de la manera más clara y completa posible. No debemos permitir que una posición se afiance como un nuevo paradigma solo a través de la exclusión polémica. Sus afirmaciones deben estar respaldadas por argumentos y distinciones. Ciertamente, las características de las definiciones de estos términos también pueden ubicarse en una relación armoniosa en la que, más que enfrentarse como antagonistas, se complementan sin pérdida de sustancia. Pero la teoría política nos enseña que esos marcos de referencia armoniosos tienen más probabilidades de ser un sueño intelectual que una realidad fáctica. Por eso, la lucha por las palabras, el choque de terminologías, continuará en el futuro, incluso si concediéramos la máxima prioridad a uno de estos modelos: la “interpretación”.

---

<sup>24</sup> *Kronos Quartet: In Accord*, una película de Mandred Waffender lanzada en DVD (Kronos Quartet 1998), presenta el organum a cuatro voces de Pérotin, *Viderunt omnes*, interpretado en un arreglo de cuarteto de cuerdas por el Kronos Quartet. El violinista Daniel Hope, que actuó recientemente en una sinagoga de Berlín, parece apuntar a algo similar con su arte, a juzgar por la conferencia inaugural de Dörte Schmidt en la Universidad de las Artes de Berlín el 30 de octubre de 2007. Que estos no son solo casos aislados se muestra en la sala de conciertos de la Cité de la Musique, que comenzó a funcionar en París en la década de 1990. La sala está iluminada con luces de varios colores para darle a la música un contexto visual y atmosférico que la distingue de la realidad cotidiana y destaca el contexto como un lugar especial.

## REFERENCES

- Adorno, Theodor W. (1958) 1978. "Die Meisterschaft des Maestro." In *Musikalische Schriften I–III*, edited by Rolf Tiedemann, vol. 16 of *Gesammelte Schriften*, 52–67. Frankfurt am Main: Suhrkamp. First published 1958 (*Merkur* 12 [10]: 924–37); republished in *Klangfiguren: Musikalische Schriften I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959). Translated by Rodney Livingstone as "The Mastery of the Maestro" in *Sound Figures* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999), 40–53.
- . 2001. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Edited by Henri Lonitz. Nachgelassene Schriften 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Translated by Wieland Hoban as *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, A Draft, and Two Schemata* (Cambridge: Polity Press, 2006).
- Arditti String Quartet. 2007. *Gran Torso: Musik für Streichquartett*. On *Helmuth Lachenmann: Streichquartette*. Kairos, 0012662KAI, compact disc.
- Ballstaedt, Andreas, and Hans-Joachim Hinrichsen, eds. 2008. *Werk-Welten: Perspektiven der Interpretationsgeschichte*. Schliengen, Germany: Edition Argus.
- Bent, Margaret. 1983. "Resfacta and Cantare super librum." *Journal of the American Musicological Society* 36 (3): 371–91.
- Bockmaier, Claus, ed. 2009. *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Borio, Gianmario, ed. 2009. *Melodia, stile, suono*. Vol. 3 of *Storia dei concetti musicali*. Rome: Carocci.
- Borio, Gianmario, and Carlo Gentili, eds. 2007a. *Armonia, tempo*. Vol. 1 of *Storia dei concetti musicali*. Rome: Carocci.
- , eds. 2007b. *Espressione, forma, opera*. Vol. 2 of *Storia dei concetti musicali*. Rome: Carocci.
- Brown, Howard Mayer, David Hiley, Christopher Page, Kenneth Kreitner, Peter Walls, Janet K. Page, D. Kern Holoman, Robert Winter, Robert Philip, and Benjamin Brinner. 2001. "Performing Practice." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2nd ed., 29 vols., 19:349–88. London: Macmillan.
- Brown, Howard Mayer, and James W. McKinnon. 1980. "Performing Practice." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 20 vols., 14:370–93. London: Macmillan.
- Brown, Howard Meyer, and Stanley Sadie, eds. 1989. *Performance Practice*. 2 vols. New Grove Handbooks in Music. London: Macmillan.
- Brüstle, Christa, and Clemens Risi. 2008. "Aufführungsanalyse und -interpretation: Positionen und Fragen der 'Performance Studies' aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht." In *Ballstaedt and Hinrichsen 2008*, 108–32.
- Colles, H. C., ed. 1940. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 4th ed. 5 vols. + suppl. London: Macmillan.
- Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.
- . 1981. "The Authority of Music Criticism." *Journal of the American Musicological Society* 34 (1): 1–18. Reprinted in Edward T. Cone, *Music: A View from Delft; Selected Essays*, edited by Robert P. Morgan (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 95–112.
- Cook, Nicholas. 1999. "Analysing Performance and Performing Analysis." In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, 239–61. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl. 1967. "Aufführungspraxis." In *Eggebrecht 1967b*, 59–61.
- . 2007. *Varia*. Vol. 10 of *Gesammelte Schriften*, edited by Hermann Danuser. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Danuser, Hermann. 1992a. "Einleitung." In *Danuser 1992b*, 1–72.
- , ed. 1992b. *Musikalische Interpretation*. Vol. 11 of *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, edited by Carl Dahlhaus. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- . 1994–2007a. "Interpretation." In *Finscher 1994–2007*, Sachteil 4:1053–69.
- . 1994–2007b. "Vortrag." In *Finscher 1994–2007*, Sachteil 9:1817–36.
- . 1996. "Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie." In *Musik befragt, Musik vermittelt: Peter Rummenhüller zum*

60. *Geburtstag*, edited by Thomas Ott and Heinz von Loesch, 75–90. Augsburg: Wissner.
- . 2000. “Inszenierte Künstlichkeit: Musik als manieristisches Dispositiv.” In *Manier und Manierismus*, edited by Wolfgang Braungart, 131–67. Tübingen: Niemeyer.
- . 2014. “Exekution— Interpretation—Performance: Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt.” In *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, edited by Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper, and Laure Spaltenstein, 4 vols., 1:530–48. Schliengen, Germany: Argus.
- Dolmetsch, Arnold. 1915. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. London: Novello.
- Donington, Robert. 1963. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber.
- Dorian, Frederick. 1942. *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to the Present Day*. New York: Norton.
- Drosdowski, Günther, ed. 1977. *Duden: Das grosse Wörterbuch der deutschen Sprache*. 6 vols. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Dunsby, Jonathan. 2001. “Performance.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2nd ed., 29 vols., 19:346–49. London: Macmillan.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1967a. “Interpretation.” In Eggebrecht 1967b, 408–9.
- , ed. 1967b. *Riemann Musiklexikon: Sachteil*. Mainz: Schott.
- Finscher, Ludwig, ed. 1994–2007. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2nd ed. 28 vols. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler.
- Fulda, Adam von. (1490) 1963. *De Musica*. In *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, edited by Martin Gerbert, 3 vols., 3:329–81. Hildesheim: Olms. Fulda’s text written 1490. Gerbert’s edition first published 1784 (St. Blasien: Typis San-Blasiansis).
- Goethe, Johann Wolfgang. (1987) 1998. *Faust, Part One*. Translated by David Luke. Oxford: Oxford University Press. First published 1808 as *Faust. Der Tragödie erster Teil* (Tübingen). Translation first published 1987 (Oxford: Oxford University Press).
- Göllner, Theodor, ed. 1980. *Notenschrift und Aufführung: Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München*. Tutzing, Germany: Schneider.
- Gottschewski, Hermann. 1996. *Die Interpretation als Kunstwerk: Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. 1854–1960. *Deutsches Wörterbuch*. 16 vols. in 32 subvols. Leipzig: Hirzel.
- Grove, George, ed. 1879–89. *A Dictionary of Music and Musicians*. 4 vols. London: Macmillan.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Gutknecht, Dieter. 1994–2007. “Aufführungspraxis.” In Finscher 1994–2007, Sachteil 1:954–86.
- Haas, Robert. 1931. *Aufführungspraxis der Musik*. Vol. 8 of *Handbuch der Musikwissenschaft*, edited by Ernst Bücken. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 1999. *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46. Stuttgart: Steiner.
- . 2008. “Furtwängler und Schumann: Überlegungen zum Gegenstand der Interpretationsforschung.” In Ballstaedt and Hinrichsen 2008, 44–71.
- Horowitz, Vladimir (pianist), and Arturo Toscanini (conductor). 1940. *Brahms: Piano Concerto No. 2*. Performed by the NBC Symphony Orchestra, recorded at Carnegie Hall, New York, 9 May 1940. Re-released on *Brahms: Piano Concerto No. 2; Tchaikovsky: Piano Concerto No. 1*. Naxos Historical, 8.110671, 2002, compact disc.
- Jauss, Hans Robert. 1991. “Rückschau auf die Rezeptionstheorie: Ad usum musicae scientiae.” In *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, edited by Hermann Danuser and Friedhelm Krummacher, 13–36. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Koch, Heinrich Christoph. (1802) 1985a. “Ausführung.” In *Musikalisches Lexikon*, 187–93. Hildesheim: Olms. First

- published 1802 (Frankfurt am Main: August Hermann d. J.).
- . (1802) 1985b. "Vortrag." In *Musikalisches Lexikon*, 1729–30. Hildesheim: Olms. First published 1802 (Frankfurt am Main: August Hermann d. J.).
- Kraus, Beate Angelika. 2008. "Interpretationsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Rezeptionsforschung und Aufführungspraxis." In Ballstaedt and Hinrichsen 2008, 13–26.
- Kronos Quartet. 1998. *Kronos Quartet: In Accord*. Directed by Mandred Waffender. Halle (Saale): Arthaus Musik, 100050, DVD.
- Kropfner, Klaus. 1994–2007. "Rezeptionsforschung." In Finscher 1994–2007, Sachteil 8:200–24.
- Neuwirth, Olga. 2006. "Hinter den Spiegeln Der Komponist ist ein Alien geworden oder: Salzburgs Umgang mit den Künstlern." In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 174 (29 July): 38.
- Pompilio, Angelo, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, and Donatella Restani, eds. 1990. *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* [Bologna, 27 August–1 September 1987]. 3 vols. Turin: EDT.
- Randel, Don Michael, ed. 1986. "Performance Practice." In *The New Harvard Dictionary of Music*, 624–25. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Reidemeister, Peter. 1988. *Historische Aufführungspraxis: Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Riemann, Hugo. 1887. *Musik-Lexikon*. 3rd ed. Leipzig: Hesse.
- . 1895. "Das Überhandnehmen des musikalischen Virtuositums." In Vol. 1 of *Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, 3–12. Leipzig: Seeman.
- Riethmüller, Albrecht. 1998. "'Interpretation' in der Musik: Eine Skizze." In *Interpretation*, by Gerhard Funke, Albrecht Riethmüller, and Otto Zwierlein, 17–30. Stuttgart: Steiner.
- Rink, John. 2002. "Analysis and (or?) Performance." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schilling, Gustav, ed. (1835–42) 2004. *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 7 vols. Hildesheim: Olms. First published 1835–42 (Stuttgart: Köhler).
- Schnebel, Dieter. 1969. *Mo-No: Musik zum Lesen*. Cologne: DuMont Schauberg.
- Sponheuer, Bernd. 1987. *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von "hoher" und "niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel: Bärenreiter.
- Sulzer, Johann Georg. 1771/74. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2 parts. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.
- Walther, Johann Gottfried. (1732) 1953. *Musikalisches Lexikon; oder, Musikalische Bibliothek*. Edited by Richard Schaal. Kassel: Bärenreiter. First published 1732 (Leipzig: Wolfgang Deer).
- Widmann, Joseph Viktor. (1898) 1980. *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Zürich: Rotapfel. First published 1898 as *Johannes Brahms in Erinnerungen* (Berlin: Paetel). Translated by Dora E. Hecht in *Recollections of Johannes Brahms* (London: Seeley, 1899).
- Wirth, Uwe, ed. 2002. *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zaminer, Frieder. 1973. "Über die Herkunft des Ausdrucks 'Musik verstehen.'" In *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, edited by Peter Faltin and Hans-Peter Reinecke, 314–19. Cologne: Arno Volk.
- Zimerman, Krystian (pianist), and Leonard Bernstein (conductor). 1985. *Brahms: Klavierkonzert No. 2*. Performed by the Vienna Philharmonic Orchestra. Deutsche Grammophon, 415359-2, compact disc.