

# PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

**Juan Ignacio Rodrigo Herrera**

Director de la Coral Polifónica y Orquesta Barroca de la  
Basílica de San Juan de Dios de Granada

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música  
e Historia del Arte por la Universidad de Granada

## **Resumen:**

La *performance practice* y el *performance analysis* son dos disciplinas aceptadas y presentes en la musicología internacional de manera generalizada. Sin embargo, no ocurre lo mismo en España, donde en el ámbito académico no han encontrado aún su sitio. El objetivo de este artículo es exponer la situación actual de estos dos campos de investigación en el contexto español y debatir la necesidad de su presencia en nuestros conservatorios, universidades y centros de investigación, para así poder dotar de herramientas científicas a nuestras reconstrucciones e interpretaciones musicales historicistas.

## **Palabras clave:**

*performance practice*, *performance analysis*, *performance studies*, interpretación musical, historicismo, interpretación históricamente informada, autenticidad.

## **PERFORMANCE PRACTICE AND PERFORMANCE ANALYSIS: TOWARDS A STATE OF ART IN SPAIN**

### **Abstract:**

Performance practice and performance analysis are two widely accepted disciplines which are very present in international musicology. However, they have not occupied a relevant place in the Spanish academic field yet. The objective of this article is to explore the current state of these two fields of research as a basis for discussion on the need for their presence in our conservatories, universities and research centers, in order to provide our historicist musical reconstructions and performances with scientific tools.

**Keywords:**

performance practice, performance analysis, performance studies, musical performance, historicism, historically informed performance, authenticity.

**Rodrigo Herrera, Juan Ignacio**, "Performance practice y performance analysis: hacia un estado de la cuestión en España". *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 147-187, 2020, ISSN 1138-857

**Fecha de recepción: 3-6-2020      Fecha de aceptación: 28-10-2020**

## INTRODUCCIÓN

La interpretación de una obra musical requiere de un trabajo previo por parte del intérprete. Este trabajo de investigación y estudio es más problemático cuanto más se aleja la obra de nuestro contexto histórico y social. Es por esto que, en el caso particular de la música antigua, este proceso de investigación requiere de unas herramientas particulares que lo doten de cierta validez científica, sobre todo si pretendemos realizar una interpretación históricamente informada. Se podría interpretar una obra del pasado sin tener en cuenta esos factores interpretativos históricos, e incluso transcribirla para instrumentos modernos. Pero si lo que se pretende es una reconstrucción históricamente informada, entonces la musicología debe recurrir a otras disciplinas que se han ido creando para aspirar a cierta "autenticidad" en esa interpretación, por imposible que esta sea. *Historically Informed Performance* –o abreviadamente HIP– es la denominación que actualmente usan los principales teóricos para referirse a la interpretación musical que se basa en estudios científicos para su reconstrucción e interpretación musical. Estas nuevas disciplinas han tenido una gran acogida y asentamiento en muchos países –sobre todo centroeuropeos y anglosajones, lugares en los que se originó el movimiento del *early music*– y forman parte del currículo de muchos centros de investigación y de interpretación. En este sentido, el nacimiento de la *performance practice* supone un paso importante hacia la propuesta de una "verdad" interpretativa. Entonces, ¿por qué su presencia en los ámbitos académicos e interpretativos en España es tan escasa?

## PROBLEMAS SEMIOLÓGICOS Y HERMENÉUTICOS

Habitualmente, cuando hablamos de una "interpretación musical historicista" (o *historical performance of music*), nos referimos a la ejecución de una obra musical que pretende ser lo más fiel posible a la forma en que fue concebida por su autor. No se trata de tocar una pieza desde una estética musical actual; se intenta que suene como pudo escucharla el público coetáneo a la propia obra de la forma más "auténtica" posible –o este era el ideal al comienzo del movimiento historicista–. Para realizar este proceso hay que tener en cuenta factores muy diversos como el estilo interpretativo de la época, los instrumentos y su

técnica, la pronunciación, la ornamentación, los espacios y su acústica y la función de la música. Aunque esta tendencia interpretativa no es exclusiva de la segunda mitad del siglo XX, sí se aprecia en este periodo un creciente interés por esta corriente interpretativa ligado a la búsqueda de objetividad y carácter científico para los estudios musicales. Durante los últimos doscientos años han surgido escuelas, intérpretes, teóricos, lutieres y editores que han aportado sus teorías y propuestas interpretativas, y así se ha ido generando poco a poco una gran cantidad de bibliografía sobre el tema.

Pero el concepto de “interpretación” –referido a la ejecución de una obra musical– no ha significado siempre lo mismo desde su aparición en el siglo XIX, sino que ha sufrido una evolución. Desde muy principios del siglo XX, se delimitan posiciones que oscilan entre la interpretación “objetiva” que supone interpretar la música utilizando la partitura original –o una edición *urtext*– y dejar que hable por sí misma, pretendiendo así una supuesta fidelidad a la partitura; y la “expresiva” –que asegura que tocando solo las notas no vamos a conseguir la esencia de lo que el compositor quiso transmitir, ya que las indicaciones de la partitura son incompletas–. La primera corriente supone concebir la fuente –partitura original– como la verdadera música que el compositor nos dejó para ahora poder recrearla. Más o menos implica que tocando solo las notas llegaremos a una interpretación verdaderamente histórica. Ya en 1915 Arnold Dolmetsch desacreditaba la idea de que “la expresión en la interpretación es un asunto moderno y que la música antigua no requiere más que precisión mecánica”<sup>14</sup>. Lo realmente importante, pues, sería la voluntad del autor y no la del intérprete. Pero la cantidad de factores, preguntas sin respuesta y problemas que al final requieren una toma de decisiones por parte del músico, tanto editoriales como propiamente interpretativas, hace que se cuestione este tipo de afirmaciones. En cambio, la segunda corriente defiende que la autenticidad es una utopía y se critica a los músicos y musicólogos partidarios de seguir esta línea interpretativa. Cuanto más fiel se quiere ser a la partitura, más problemas genera. Se empieza a poner en cuestión que la “autenticidad” se pueda alcanzar, y con el devenir de los años se irá pasando del primer *Early Music Movement* a la interpretación históricamente informada –o *Aufführungspraxis*, en alemán–.

El concepto de interpretación (performatividad, *performance*) musical trata principalmente sobre el estudio de la metodología y puesta en escena del intérprete; incluye multitud de factores como la fuente escogida, el estilo, fraseo, instrumento, cuerdas, técnica, etc. Sin embargo, va mucho más allá; incluye a todos los que hacen posible esa interpretación; factores como la acústica, el lugar, la disposición del escenario, asientos de la audiencia, la iluminación y las contribuciones del director, técnicos, maquilladores, organizadores de eventos, empresarios, público y patrocinadores. En la actualidad, el auge de estas disciplinas ha contribuido a la creación de revistas especializadas en estudios performativos: desde las pioneras *Early Music* en Inglaterra o el *Basler Jahrbuch für*

<sup>14</sup>“...that expression is a modern thing, and that the old music requires nothing beyond mechanical precision”. DOLMETSCH, A. *The Interpretation of 17th- and 18th-Century Music*. London: Novello, 1949. p. vii. [Las traducciones del inglés incluidas en este artículo son del autor si no se indica lo contrario.]

*Historische Musikpraxis* (editado por la Schola Cantorum Basiliensis de Suiza) a otras más recientes como *Performance Practice Review* en Canadá o, ya en formato electrónico, la noruega *Music + Practice*<sup>2</sup>.

Para Alejandro L. Madrid:

Los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente hacer en su vida cotidiana. El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad” como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances –como la música, la danza, el teatro o los rituales– hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana.

La diferente concepción de “performatividad” entre los académicos de la música y los del performance es un indicativo de proyectos intelectuales completamente diferentes. Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música<sup>3</sup>.

Según Danuser, hoy se pueden distinguir dos líneas diferenciadas en cuanto al significado: una hermenéutica (centrada en el estudio y análisis de una obra para su posterior ejecución) y otra performativa (centrada en el resultado sonoro). En la primera, el término “participa de las conclusiones generales derivadas de disciplinas vecinas, sobre todo de la teoría de la literatura”<sup>4</sup> y pueden diferenciarse en esta línea tres “tipos ideales”: primero “la interpretación entendida como proceso de comprensión de las relaciones internas de sentido de las obras”<sup>5</sup> o, expresado de otra manera, el análisis de la forma musical. El segundo tipo es extrínseco a la propia obra y consiste en el estudio de las circunstancias de la obra, es decir, en “una aproximación al contenido estético de la obra que aplica el concepto de

---

<sup>2</sup>Editada desde 2013 por la Norges musikkhøgskole / The Norwegian Academy of Music. <<http://www.musicandpractice.org>>.

<sup>3</sup>MADRID, A. L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?. *Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2009, vol. 13. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>>.

<sup>4</sup>DANUSER, H. Interpretación. *Revista de Musicología*. 2016, vol. XXXIX, nº. 1, p. 22. El texto de Danuser forma parte de un monográfico de la *Revista de Musicología* dedicados a los *performance studies*. Véase MARÍN-LÓPEZ, J. Investigar la performance. *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, nº 1, pp. 11-16.

<sup>5</sup>*Ibidem*. p. 23.

interpretación a la explicación de hechos immanentes de las obras por medio de acontecimientos externos a ellas mismas”<sup>6</sup>. El tercer tipo es la interpretación referencial o semiótica; “en él se desarrollan los objetos de la historia de la música como hechos y problemas necesitados de explicación, de manera que aquí [...] se vuelve la mirada a un amplio campo de interpretaciones contextuales de obras, artistas e instituciones en el marco de las convenciones y códigos socioculturales”<sup>7</sup>.

En un interesante artículo, Margaret Kartomi<sup>8</sup> señala que hay tres tipos principales de investigación sobre performatividad: lo que los propios artistas creen o escriben sobre sus actuaciones; lo que los estudiosos de la música –la mayoría de los cuales son artistas anteriores o actuales– escriben o dicen sobre las actuaciones de otros; y lo que artistas eruditos escriben sobre su trabajo. Además, propone una metodología integral de cuatro niveles para la investigación de la performatividad musical basándose en Austin (de quien toma tres niveles) y Sedwike (un cuarto):

- la música real interpretada, incluida la lógica detrás de la elección del repertorio;
- la ejecución de la música y los factores que la afectan, como el estilo de interpretación y la personalidad, competencia, interacción del conjunto, técnicas de señalización, arrastre y actitudes hacia el tempo, color de tono, entonación, etc.
- los efectos de los artistas en la audiencia y viceversa; y
- las contribuciones de todas las partes interesadas en el éxito del evento, incluidos los roles de los organizadores, técnicos a cargo de las condiciones espaciales y acústicas del lugar, responsables de recaudación de fondos públicos y privados, publicistas, empresarios, técnicos y medios de comunicación.

*Al adoptar este modelo y comparar sistemáticamente los hallazgos sobre cada evento con eventos performativos comparables, los investigadores pueden sacar conclusiones generales sobre cuestiones performativas y, eventualmente, sobre la naturaleza de la performatividad musical en sí.*

El autor que más ha puesto en valor la importancia de la interpretación musical como resultado de un estudio y toma de decisiones interpretativas es Hermann Gottschewski. Este musicólogo da un nuevo giro a la investigación sobre la interpretación musical y la lleva aún más allá, presentándola como una “obra de arte” en sí misma. Si hasta ahora la obra musical poseía la exclusividad del compositor en la consideración de creación artística, la interpretación de esa obra ofrecida por el intérprete le disputa ese honor como co-creador<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup>*Ibidem.*

<sup>7</sup>*Ibidem.*

<sup>8</sup>KARTOMI, M. Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*. 2014, vol. 36, nº. 2, pp. 189-208.

<sup>9</sup>GOTTSCHESKI, H. *Die Interpretation als Kunstwerk: musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*. Laaber: Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 2006.

En España son escasos los trabajos que han aportado alguna reflexión sobre la interpretación musical y sus distintas posibilidades. El profesor y director José Carlos Carmona en su libro de 2006<sup>10</sup> establece distintos tipos de interpretación posible. Carmona se remite al Código Civil español –en concreto, al artículo 3º,1– para, según la interpretación jurídica, extrapolarlo al campo de la ejecución musical, y así distingue seis criterios a seguir cuando vamos a interpretar una obra:

- Interpretación literal: el sentido propio de los signos musicales.
- Interpretación subjetiva: la voluntad del compositor.
- Interpretación historicista: la reconstrucción de cómo se oyó en la época (historicismo).
- Interpretación objetiva: el espíritu y la finalidad de las obras.
- Interpretación libre: libertad interpretativa (la voluntad del intérprete).
- Interpretación adaptativa: interpretación adaptándose al gusto del público.

## **LA BÚSQUEDA DE LA “AUTENTICIDAD” EN LA *PERFORMANCE PRACTICE***

Esta búsqueda de fidelidad o de autenticidad en la interpretación ha derivado, a veces, en etiquetas terminológicas alternativas como “ejecución histórica”, o “históricamente informada”, o incluso “versión con instrumentos originales”. La autenticidad es un tema también debatido incluso en su definición y los principales teóricos sobre el tema continúan aun hoy aplicando, matizando o proponiendo nuevas alternativas terminológicas. El término se asocia al “movimiento de la música antigua”, o *Early Music Movement*, que se desarrolló en el periodo comprendido entre 1950 y 1980. Con la llegada de la década de los 90, el término fue desacreditado y cayendo en desuso a favor de un nuevo concepto: “ejecución históricamente informada”. Este proceso implica a “actores” de distintos ámbitos entre los que podemos destacar a intérpretes, musicólogos, casas discográficas y críticos musicales. Y es que es una constante en los músicos dedicados a la interpretación del repertorio denominado “antiguo” el deseo de reconstruir las intenciones del compositor; en otras palabras, que la sonoridad de una obra sea lo más parecida posible a como lo pudo haber escuchado el público de la época en que fue concebida.

Según Taruskin, la primera vez que aparece el término fue en un ensayo científico de Donald J. Grout en 1957: “On historical authenticity in the performance of old music”<sup>11</sup> en referencia a la música antigua. En estos primeros momentos no se discute el significado del término, sino que más bien este se convierte en un ideal para los seguidores de la

---

<sup>10</sup>CARMONA, J. C. *Criterios de interpretación musical: el debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Maestro, 2006. ISBN 978-84-96644-07-6.

<sup>11</sup>GROUT, D. J. On historical authenticity in the performance of old music. *Essays on music in honor of Archibald Thompson Davison*. Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957.

*performance practice*, que se preocupan más por las cuestiones prácticas que por las hermenéuticas. Tampoco se cuestiona su significado cuando el concepto entra en el “campo de batalla”<sup>12</sup> de los teóricos; va más bien en la línea de si es apropiado el término o en la de proponer otros términos más adecuados. Será entonces cuando surjan alternativas como “*historical informed performance*” o “*historical aware performance*”.

La última edición de *The New Grove Dictionary* incluye, por primera vez, la voz “autenticidad”, redactada por John Butt. Define el término de esta manera:

La interpretación “auténtica” puede referirse a una o cualquier combinación de los siguientes enfoques: uso de instrumentos de la propia época del compositor; uso de técnicas de ejecución documentadas en la época del compositor; interpretación basada en el uso de fuentes originales para una obra en particular; fidelidad a las intenciones de interpretación del compositor o al tipo de interpretación que un compositor desea; un intento de recrear el contexto del planteamiento original; y un intento de recrear la experiencia musical de la audición original<sup>13</sup>.

En la edición de 1986, *The New Harvard Dictionary of Music* perfila mejor la voz “auténtico”, que se define así: “en la *Performance Practice*, instrumentos o estilos de ejecución que son históricamente apropiados para la música que se está ejecutando”<sup>14</sup>.

El concepto ha sido criticado desde su aparición hasta llegar a la década de los 90, cuando comienza a hablarse de “interpretación históricamente informada”, evitando así gran parte de los problemas que el término “autenticidad” llevaba implícito.

En la década de los 50 comienzan a proliferar artículos y ensayos sobre la autenticidad. Grout es uno de los teóricos que impulsa el debate sobre esta práctica. Afirma que “una ejecución ideal es aquella que realiza perfectamente las intenciones del compositor”, pero sus argumentaciones también critican la obsesión por ser totalmente fiel a la partitura, ya que admite que “la autenticidad histórica perfecta en la ejecución de música antigua es

---

<sup>12</sup>Así describe Will Crutchfield el debate en torno a la “autenticidad” en un artículo en el *New York Times*: “A Report From the Battlefield” (1985). Citado en: TARUSKIN, R. *The pastness of the present and the presence of the past. Text and act: essays on music and performance*. Nueva York: Oxford University Press, 1995, p. 137.

<sup>13</sup>“Authentic’ performance may refer to one or any combination of the following approaches: use of instruments from the composer’s own era; use of performing techniques documented in the composer’s era; performance based on the implications of the original sources for a particular work; fidelity to the composer’s intentions for performance or to the type of performance a composer desired or achieved; an attempt to re-create the context of the original performance; and an attempt to recreate the musical experience of the original audience”. En: BUTT, J. *Authenticity. Grove Music Online*. Oxford University Press [en línea], 2001. Disponible en: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>>.

<sup>14</sup>SPITZER, J. *Authenticity. The New Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed. revisada. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 66.

inasequible”<sup>15</sup>. Aldrich, en la misma línea, supo ver la interpretación musical fiel a la partitura como algo que no asegura una interpretación auténtica. El uso de instrumentos originales o réplicas de ellos pueden suponer una ayuda en la reconstrucción sonora. Supo también ver la importancia del estudio de la técnica tanto de cantantes como de músicos. Llegó también a la conclusión de que “la verdadera autenticidad es sólo una realidad inalcanzable”<sup>16</sup>.

En 1967 una conferencia celebrada en Kasel<sup>17</sup> sirvió para poner en común temas teóricos y prácticos sobre el movimiento de la recuperación e interpretación la música antigua. Fruto de estos encuentros fue la publicación de *Alte Musik in unserer Zeit* [Música antigua en nuestro tiempo]<sup>18</sup>. Se trata de un libro que recoge seis trabajos, entre los que destacan algunos como el de Ludwig Finscher, dedicado a las oportunidades y problemas asociadas a lo que el autor llama la “interpretación históricamente veraz”<sup>19</sup>. Este autor, tras discutir el significado de “performance” y el significado de “históricamente veraz”, plantea que una partitura, además de para ser ejecutada, constituye una objetivación de un momento histórico concreto del pasado musical. Si lo que queremos hacer con la obra es encontrar su esencia o conocer sus particularidades históricas, va a cambiar el concepto y el significado de lo “históricamente verdadero”. La partitura original no puede ser –ni debe ser– el único elemento a tener en cuenta a la hora de recuperar la música del pasado. Plantea, pues, que el verdadero objetivo debe ser la reconstrucción histórica ideal que solo es alcanzable si conocemos las particularidades propias e intrínsecas de ese periodo, tales como la técnica, la organología, el fraseo, los adornos, o los *tempi*, entre otros.

Del citado encuentro también destacó la ponencia de August Wezinger –*Der Ausdruck in der Barockmusik und seine Interpretation* [La expresión en la música barroca y su interpretación]–<sup>20</sup> en la que critica tanto a los puristas que prefieren solo “tocar las notas”, como a los intérpretes que se centran únicamente en su propia interpretación sin respetar la fuente musical original. Presta especial importancia a la expresión, especialmente en la música barroca –tan cercana y relacionada con lo teatral– y él mismo reconocía que la interpretación de ese tipo de música no era la adecuada.

---

<sup>15</sup>GROUT, D. J. On Historical Authenticity in the Performance of Old Music. *Essays on music in honor...*, pp. 341-347.

<sup>16</sup>ALDRICH, P. The “Authentic” Performance of Baroque Music. *Essays on music in honor...*, pp. 161-171.

<sup>17</sup>La conferencia de Kassel reunió a un gran número de músicos y estudiosos de la música antigua, entre otros Kurt Blaukopf, Carl Dahlhaus, Rudolf Ewerhart, Ludwig Finscher, Wolfgang Gonnemann, Nikolaus Harnoncourt, Joachim von Hecker, Alfred Krings, Hans-Martin Linde, Eduard Melkus, Wolfgang Rehm y August Wezinger.

<sup>18</sup>WIORA, W. (ed.) *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*. Kassel: Bärenreiter, 1968.

<sup>19</sup>FINSCHER, L. Historisch getreue Interpretation—Möglichkeiten und Probleme. *Alte Musik in unserer Zeit...*, pp. 25-34.

<sup>20</sup>WENZINGER, A. Der Ausdruck in der Barockmusik und seine Interpretation. *Alte Musik in unserer Zeit...*, pp. 35-46.

Wolfgang Gönnerwein, por su parte, defendía en su ponencia *Historisch-getreue oder gegenwartsnahe Interpretation -das Dilemma-* [Interpretación históricamente fiel o actual – el dilema–]<sup>21</sup> que ninguna interpretación puede ser repetida y, por tanto, ninguna puede ser considerada como definitiva, ya que es única en el tiempo. Por eso existen numerosas posibilidades de ejecución y esto hace que no exista la interpretación “auténtica”, ya que todas las interpretaciones posibles serán distintas.

Este punto de encuentro que supuso Kassel demostró que la afinidad entre teóricos e intérpretes era más cercana de lo que se esperaba y supuso un puente de conexión entre los círculos musicales de América e Inglaterra.

En 1978 se produce una de las grandes sentencias por parte de un “peso pesado” de la interpretación y grabación de la música antigua: Nikolaus Harnoncourt. Este anunció que la autenticidad era un fraude. La limitación de la notación escrita no puede expresar lo que realmente hay detrás de la partitura, el “espíritu” de la obra. Pensaba que la “fidelidad” era una utopía que además no conduce a lo que debe ser la música, ya que la música no es lo que hay en la partitura, sino lo que se encuentra “detrás de las notas”; es decir, “su sentido musical”. El propio sistema de notación musical actual –y mucho menos el pasado– es insuficiente para poder codificar la música tal y como el compositor la concebía. Afirma que lo que debe hacer un músico es investigar todo lo posible la obra y recopilar la mayor cantidad de información para así poder aproximarse a su significado, y usando todas las habilidades posibles, acercarla comprensible a un público actual. Concibe el concepto de autenticidad asociada a la idea de fidelidad a la obra para así poder recrear las intenciones del compositor, pero es un error pensar que ser fiel a una partitura es sinónimo de ser fiel a la concepción que el compositor tenía de esa obra: la obra no es la partitura, sino que está detrás de las notas<sup>22</sup>.

Por su parte, la célebre clavecinista Wanda Landowska afirmaba que “nunca he tratado de reproducir lo que los antiguos maestros habían hecho. En cambio, estudio, examino, amo y recreo... estoy segura que lo que estoy haciendo acerca de la sonoridad, los registros, etc... está muy lejos de la verdad histórica”<sup>23</sup>.

Otro de los pioneros del movimiento del *early music*, Christopher Hogwood, se mostraba partidario de la “fidelidad histórica al pasado” y pedía que el intérprete añadiese lo menos posible a una actuación históricamente auténtica, ya que los hechos musicales e históricos tienen la primera autoridad:

---

<sup>21</sup>GÖNNENWEIN, W. *Historisch-getreue oder gegenwartsnahe Interpretation. Alte Musik in unserer Zeit...*, pp. 73-80.

<sup>22</sup>BRINKMANN, R. *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog: Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*. Kassel: Bärenreiter, 198, pp. 187-188.

<sup>23</sup>RESTOUT, D. Landowska on music. *Music & Letters*. 1966, vol. 47, n.º. 1, pp. 69-70.

Mi interés en la música del Renacimiento se agotó, ya que no sabíamos cuándo era o no auténtico lo que estábamos haciendo. A pesar de que el mundo entero pensaba que esta forma de hacer música tenía una fundamentación musicológica, el caso era más bien lo opuesto: teníamos que buscar a tientas, porque las bases eran insuficientes y no teníamos pruebas definitivas [...] Entonces mi atención se inclinó hacia un período que me ofrecía fuentes confiables: la música de los siglos XVII y XVIII<sup>24</sup>.

Habrà que esperar hasta finales de los 80, cuando una nueva oleada de musicólogos apoyados en otras disciplinas científicas –como la sociología, la hermenéutica o la discología–, aportarán nuevos argumentos al debate de la autenticidad. Es en esta década cuando aparecen libros de diversos autores que teorizan sobre el tema o compilan artículos o ensayos que avivan el debate<sup>25</sup>. El más representativo es Richard Taruskin<sup>26</sup>, sin duda uno de los musicólogos que más ha contribuido en época moderna a promover el debate sobre la autenticidad con nuevas aportaciones. Sus dos primeros artículos publicados sobre el tema reabren el debate en la década de los 80<sup>27</sup>. En 1984 se planteó el concepto preguntándose sobre la idoneidad del término con el propósito de despojarlo de interpretaciones erróneas<sup>28</sup>.

En sus escritos, la práctica interpretativa de nuestro siglo está supeditada a estos valores del modernismo, ya que se valora la sonoridad clara y fácil de escuchar y se prefieren los ritmos más rápidos, rechazando los excesos de “emocionalismo” y la interpretación subjetiva. En el caso de la interpretación musical historicista, el autor expone que estos valores, que dominan la ejecución de una obra, se dan tanto en la música del Clasicismo como en la del Romanticismo o el Barroco: “así se prefiere en nuestra época”. Es decir, la

---

<sup>24</sup>HOGWOOD, C. *Authentizitat ist nicht Akademismus; ein Gespräch mit Hogwood -Interview by Gerhard Persche–* (Engl. Trans. by John Kehoe). *Opernwelt* 25. 1984. pp 58-61.

<sup>25</sup>Nicholas Kenyon, Howard Mayer Brown y Stanley Sadie con sus obras *Authenticity and Early Music* (1988) y *Performance Practice* (1989), respectivamente, son algunos de los iniciadores del movimiento.

<sup>26</sup>Richard Taruskin es un musicólogo y crítico estadounidense que estudió música y musicología en la Universidad de Columbia (Nueva York). Violagambista y director de conjuntos de música antigua durante los años 70 y 80, actualmente es Catedrático de Musicología del Departamento de Música de la Universidad de California (Berkeley), además de un gran crítico reconocido por sus artículos en medios como el *The New York Times*. Taruskin es el autor más prolífico y uno de los más influyentes en publicaciones sobre la autenticidad en la interpretación musical, con obras como *The pastness of the present and the presence of the past* (1988), su contribución a la publicación colectiva *Authenticity and Early Music* (1988) o *Text & act* (1995) que recoge sus textos más representativos en este campo.

<sup>27</sup>TARUSKIN, R. On letting the music speak for itself: Some reflections on musicology and performance. *The Journal of Musicology*. 1982, vol. 1, nº. 3, pp. 338-349.

TARUSKIN, R. The musicologist and the performer. *Musicology in the 1980s: Methods, goals, opportunities*. D. Kern Holoman y Claude V. Palisca (eds.). Nueva York: Da Capo Press, 1982, pp. 101-117.

<sup>28</sup>TARUSKIN, R. The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing. *Early Music*. 1984, vol. 12, nº. 1, pp. 3-12.

música antigua se toca así porque así es como le gusta al público de ahora; en palabras de Taruskin:

Sostengo que la interpretación “histórica” de hoy no es realmente histórica; que una apariencia engañosa de historicismo recubre a un estilo de ejecución que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el más moderno de los estilos a nuestro alrededor<sup>29</sup>.

Empecé a ver que lo que nos habíamos acostumbrado a considerar como interpretaciones históricamente auténticas, no representaban ni un prototipo determinable históricamente, ni una recuperación de las prácticas interpretativas contemporáneas con el repertorio. Más bien plasmaban una lista completa de deseos modernistas, validados tanto en el mundo académico como en el mercado, por una lectura oportunista de la evidencia histórica<sup>30</sup>.

Por tanto, toda la búsqueda de evidencias históricas, estudio de los tratados y recuperación de instrumentos antiguos no sería más que una forma de justificar científicamente cómo el público contemporáneo quiere escuchar la música antigua; cómo nos gusta que suene. Taruskin va a centrar su atención sobre un concepto primordial para él –otra de sus grandes novedades– como es el de la “autenticidad de la intención” y los problemas que genera:

La autenticidad, por su parte, es saber lo que quieres decir y de dónde proviene ese conocimiento. Incluso más que eso, la autenticidad es conocer lo que uno es, y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Es tener lo que Rousseau llamó un “sentimiento de ser” que es independiente de los valores, las opiniones y las demandas de los demás<sup>31</sup>.

Peter Kivy es uno de los más activos pensadores sobre el tema. Destacan dos trabajos: *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*<sup>32</sup> y su artículo “On the historically informed performance”<sup>33</sup>, donde aporta una nueva perspectiva más abierta y sostiene la tesis de que una ejecución auténtica es aquella que intenta reflejar, no lo que el compositor originalmente escribió, sino lo que el compositor desearía si se ejecutase en tiempos actuales. Siguiendo esta línea, Kivy introduce el concepto de “autenticidades”, en plural, dividiendo la autenticidad en cuatro conceptos principales:

- “autenticidad de la intención”, es decir, lo que quería el compositor que se escuchara cuando lo compuso (lo cual no significa que lo escuchara realmente)
- “autenticidad del sonido”, referida a los que buscan cómo hubiera sonado la pieza en el momento en el que fue escrita; se busca una sonoridad ideal

---

<sup>29</sup>TARUSKIN, R. The pastness of the present and the presence of the past. *Text and act: essays on music and performance*. Nueva York: Oxford University Press, 1995, p. 102.

<sup>30</sup>*Ibidem*. p. 5.

<sup>31</sup>TARUSKIN, R. The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing. *Early Music*. 1984, vol. 12, nº. 1, pp. 3-12.

<sup>32</sup>KIVY, P. *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*. S.I.: Cornell University Press, 1995.

<sup>33</sup>KIVY, P. On the historically informed performance. *The British journal of aesthetics*. 2002, vol. 42, nº. 2, pp. 128-144.

- “autenticidad de la práctica”: intenta centrarse en la práctica musical histórica (cuestiones como la técnica, etc.)
- “autenticidad personal”: impera la intención personal del ejecutante

Esta perspectiva de Kivy, con diversas “autenticidades” dentro de la práctica performativa, supone una nueva visión del discurso al aproximarse a las distintas propuestas de forma separada. Se postula, pues, firme en su opinión de que las interpretaciones auténticas – como se venían entendiendo hasta ahora– están condenadas al fracaso estético<sup>34</sup>. En su reclamo de “autenticidad personal”, Kivy coincide con Taruskin: la “autenticidad personal” incluye toda esta musicalidad de que una actuación debe ser convincente, y para esta musicalidad necesitamos las intenciones personales del intérprete, que convierte la música en una pieza de arte significativa, o en una vacía si lo hace mal. Este concepto de “autenticidad personal” también lo comparte Gustav Leonhardt cuando afirma: “Si uno es capaz de convencer, lo que se ofrece crea una impresión auténtica. Si uno se esfuerza por ser auténtico, nunca convencerá”. Si uno es convincente, lo que se ofrece dejará una impresión auténtica<sup>35</sup>.

El prolífico musicólogo inglés de origen ateniense Nicholas Cook también ha hecho aportaciones interesantes en esta disciplina. Su concepto de música va unido a la “forma de pensarla”, más que a la música escrita. En este sentido, presta un especial interés hacia la autenticidad en la música; para él esta idea de autenticidad debe ser entendida en un sentido muy amplio. Parte de la idea de que la autenticidad es imposible, porque los músicos actuales han cambiado mucho la manera de tocar, es decir, la técnica. Los músicos que han comenzado a investigar sobre las técnicas históricas han traído nuevas formas de tocar a la música moderna, lo que convierte a la música antigua en muy moderna. Los músicos antiguos han aportado creatividad y enfoques nuevos. Acoge la idea de que una interpretación no solo es válida de una única manera, si no que existen distintas alternativas<sup>36</sup>.

En la década de los 80 destaca la figura de Joseph Kerman, que es para muchos el iniciador de la “nueva musicología”. En 1985 publica su historia y crítica de la musicología tradicional<sup>37</sup>, en la que criticaba el pensamiento excesivamente positivista de los musicólogos que impedía el desarrollo de una crítica musical seria. En este contexto, cuestiona al movimiento de interpretación histórica argumentando que era injustificada la necesidad de reconstrucción de las condiciones históricas para la interpretación de la música del pasado porque la sociedad del momento ha sido educada en un contexto de

<sup>34</sup>KIVY, P. *Sounding off: eleven essays in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

<sup>35</sup>LEONHARDT, G. On performance using original instruments. En la grabación BACH, Johan Sebastian, *Conciertos de Brandemburgo* (vers. en alemán), Philips, Seon, 1977. Textos recopilados y traducidos al inglés: MORONEY, D. Gustav Leonhardt’s “authenticity”. *Early Music*. 1979, v. 41, n. 1, pp. 86-98.

<sup>36</sup>COOK, N. *Beyond the score: Music as performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

<sup>37</sup>KERMAN, J. *Contemplating music: challenges to musicology*. S.l.: s.n. 2010.

música tonal decimonónico y con un pensamiento estético del siglo XX. Consideraba que el establecimiento de un texto crítico (partitura) era algo especulativo y pensaba que la cadena entera del proceso interpretativo puede hacerse en un nivel previo al de la interpretación.

Sin embargo, para Charles Rosen el ideal de autenticidad en la interpretación de la música antigua podría ser beneficioso para evitar anacronismos. Interpretar mecánicamente, tocando solo las notas, carece de valor artístico y es un error que impide reflexionar y sentir. Es por ello que el intérprete debe cuestionarse sus instintos expresivos. Critica el sistema de enseñanzas académicas que evalúa según un repertorio canónico para ser interpretado siguiendo unos criterios muy estandarizados que evitan que el músico pueda desarrollarse a sí mismo. El músico debe hacer revivir la obra como un “re-creador” a través del profundo conocimiento de la partitura y, por supuesto, de la autoridad principal, que es el compositor y su correspondiente faceta histórica. Es partidario, por tanto, de comulgar con esa dualidad intérprete/compositor<sup>38</sup>.

Peter Phillips es uno de los directores de música antigua más reconocidos del mundo. Su ensemble vocal The Tallis Scholars –especializado en la polifonía sacra del siglo XVI– es uno de los más admirados por la transparencia de sus voces y su gusto interpretativo. Phillips ha declarado en varias ocasiones que sus decisiones interpretativas siguen como criterio su gusto personal y no son conducidas por ningún argumento musicológico<sup>39</sup>, si bien es cierto que todos los componentes de su coro son especialistas en la interpretación de este tipo de repertorio, y además cuenta con musicólogos en sus filas que le asesoran en la toma de decisiones. En su segundo libro<sup>40</sup> cuenta cómo durante cuatro décadas ha tratado de no seguir las modas de cantar una polifonía *a cappella*, sino sobrevivirlas. Con respecto al estilo de canto de los Scholars explica que él llamaría a este sonido “moderno”; lo suficientemente claro como para beneficiarse de la grabación digital.

Por su parte, Peter Walls nos expone en su libro que:

Si es responsabilidad del intérprete realizar las intenciones del compositor, entonces el primer paso es, sin duda, intentar comprender plenamente la música. Algunos aspectos de esa comprensión no implicarán directamente [...] un sentido histórico. El análisis, obviamente, es una parte esencial de ese proceso. Pero son muchos los aspectos de la comprensión de la música [...] que requieren una perspectiva histórica. Sin embargo, debemos refinar el concepto de contexto histórico ya que al abordar prácticamente cualquier pieza musical tenemos que juzgar musicalmente cuáles son los aspectos históricos pertinentes a nuestra comprensión de la partitura y cuáles pueden ser desechados por irrelevantes o innecesarios<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup>ROSEN, C. *Critical Entertainments: Music Old & New* [en línea]. London: Harvard University Press, 2000, p. 95.

<sup>39</sup>PHILLIPS, P. Performance Practice in 16th-century english choral music. *Early Music*. 1978, vol. 6, nº. 2, pp. 195-199.

<sup>40</sup>PHILLIPS, P. *What we really do: the Tallis scholars*. Londres: Musical Times, 2013.

<sup>41</sup>WALLS, P. La interpretación histórica y el intérprete moderno. *La interpretación musical*. 2006, S.l.: Alianza, p. 51.

Señala que, aunque es partidario de “una búsqueda de la autenticidad histórica ese concepto, sin embargo, está rodeado de escollos”, ya que, “es imposible en la práctica satisfacer las diversas facetas contenidas en una autenticidad absoluta. [...] Así que, olvidémonos de la autenticidad, un término que ha creado más polémica de la que merece”<sup>42</sup>.

Todas estas propuestas y debates sobre la autenticidad se resumen en el libro de Nick Wilson<sup>43</sup>, donde explica que los detractores del *Early Music Movement* se apresuraron a señalar las muchas inconsistencias y supuestas prácticas interpretativas auténticas “modernistas” que aseguraron su éxito, y afianzándolo aún más con el uso de grabaciones. Han depositado su confianza en el mercado y puesto su creatividad en “inventar” simplemente, no siendo lo que dijeron que era. Este empeño en hacer que la música antigua funcione en la era moderna –una era de desencanto y división– está lleno de conflictos y contradicciones; pero también es una historia sobre el “arte de re-encantar”, de vivir la dialéctica que se desarrolla entre lo viejo y lo nuevo, la cabeza y el corazón, el “texto” –la partitura– y el “acto” –la interpretación–; en una historia de superar la separación y restablecer los lazos entre los elementos de la vida que, de otro modo, nos habrían acostumbrado a mantener separados. Propone superar esa dialéctica estéril y considerar la música antigua como un arte “re-encantador” particularmente necesario en los tiempos actuales.

Pocas propuestas podemos encontrar en el ámbito de la musicología española que aporten novedades significativas al debate entorno a la “autenticidad”. Entre ellas nos parece interesante la del profesor Javier Marín López que propone como alternativa un nuevo concepto el de la “verosimilitud”. Explica que los proyectos discográficos se enfrentan a distintos retos como:

la exigencia de buscar un equilibrio entre la investigación musicológica [...] y la necesaria libertad artística del intérprete, responsable final de la presentación en sociedad de estas músicas. Este proceso de tensión dialéctica resulta sumamente complejo, en primer lugar, por el amplio margen de maniobra que conceden algunas fuentes, la frecuente falta de evidencias concluyentes y la gran variabilidad de prácticas en el tiempo y el espacio, lo que hace que varias propuestas distintas entre sí puedan ser verosímiles desde el punto de vista histórico.<sup>44</sup>

Con esta nueva propuesta terminológica propone terminar con el debate sin solución entre partidarios y detractores de la “autenticidad”.

---

<sup>42</sup>*Ibidem.* p. 52.

<sup>43</sup>WILSON, N. *The art of re-enchantment: making early music in the modern age*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

<sup>44</sup>MARÍN LÓPEZ, J. Desde el facistol: Verosimilitud vs. Autenticidad en tres proyectos discográficos recientes. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericano*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018. p. 539.

## EL DESARROLLO DE LAS DISCIPLINAS DE ANÁLISIS PERFORMATIVO EN EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL

Todas estas discusiones y teorías entorno a la interpretación de la música antigua con criterios historicistas se concretan en la actualidad en la aparición y desarrollo de nuevas disciplinas que buscan de manera científica sistematizar estos procesos performativos. Progresivamente las Universidades y Conservatorios implantan planes de estudio donde tienen cabida las materias que estudian el proceso de ejecución musical. Si bien es cierto que estas disciplinas están en auge desde hace tiempo en gran parte de los países centroeuropeos y americanos, vamos a estudiar el caso concreto del sistema educativo español. Intentaremos establecer un estado de la cuestión en este campo de investigación para poder así valorar si estamos o no en el camino del resto de países, o si, por el contrario, estos aspectos no tienen interés en nuestro país.

Para hacernos una idea de la presencia de los estudios de performatividad musical, nos vamos a centrar en tres ámbitos académicos: los Conservatorios –y Escuelas Superiores de Música–, los Grados Universitarios y los Másteres Oficiales –tanto universitarios como de Conservatorio–. Solo tras un estudio del plan de centro y un vaciado de las asignaturas podremos hacernos una idea aproximada del estado de la cuestión.

### CONSERVATORIOS<sup>45</sup>

A continuación, pasaremos a analizar las asignaturas contempladas en el plan de estudio de los Conservatorios Superiores de Música y de las Escuelas Superiores de Música en España (ver apéndice 1). Se han revisado todos los proyectos educativos que están publicados en las páginas web oficiales de los centros y se han revisado los itinerarios docentes que presentan algunas materias/asignaturas relacionadas directa o indirectamente con estos estudios performativos. Aunque hay conservatorios que ofertan másteres oficiales, estos serán presentados en un apartado específico. Además de las asignaturas sobre análisis performativo, por su escasez, también se han incluido en esta tabla otras asignaturas cuya naturaleza pueden cubrir algunos aspectos esenciales de estos estudios –análisis de fuentes y su aplicación práctica, estudio de la técnica del pasado, etc.–.

Tras un análisis de la tabla podemos deducir que muchas de las asignaturas se repiten de forma sistemática dentro de los itinerarios docentes; la mayoría de ellas son de carácter muy general como “Fuentes”, “Análisis” o “Taller musical” –entre otras–. Podemos observar también que hay dos líneas diferenciadas: una de carácter histórico, con asignaturas enfocadas al estudio de la música y la técnica del pasado –“Historia de...”,

---

<sup>45</sup>La Comisión de Bibliotecas de Conservatorios y Centros de Enseñanza Musical de AEDOM ha elaborado un mapa de los conservatorios en el que se encuentran geolocalizados todos los centros de enseñanza superior de música del Estado español, tanto públicos como privados. Disponible en: <<https://www.aedom.org/actividades/168-mapa-de-conservatorios-superiores-de-musica-en-espana>> (fecha de la consulta 04/05/2020).

“Notación”, “Fuentes históricas”, “Afinación y temperamento” etc.– y otra línea más dirigida a la interpretación de la música del pasado –“Interpretación histórica”, “Evolución de la técnica...”, “Análisis de la interpretación”, etc.–. La primera aporta la base de conocimientos científicos sobre la que se debe después construir una interpretación histórica. Es la parte más musicológica pero esencial para la formación del futuro intérprete. La segunda, sin embargo, es de carácter más práctico y trata de aplicar los conocimientos teóricos al ámbito de la performatividad. Sin embargo, se echan en falta las asignaturas que estudian las demás facetas que hacen posible una interpretación musical. No encontramos materias relacionadas con la programación, elección del repertorio, gestión musical o psicología de la interpretación.

### GRADOS EN UNIVERSIDADES

Hay diversas universidades españolas que ofertan el grado en Musicología o Historia y Ciencias de la Música. La Tabla 1 desglosa la presencia –o no– de las materias de carácter performativo dentro de cada Grado.

Tabla 1. Asignaturas relacionadas con los estudios performativos en los Grados de universidades españolas.

Universidad	Grado	Asignaturas
Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid	Grado en Musicología (On line)	▪ Sin asignaturas afines
Universidad Autónoma de Barcelona	Grado en Interpretación Musical	▪ Sin asignaturas afines
Universidad Autónoma de Madrid	Grado en Historia y Ciencias de la Música	▪ Memoria e interpretación de los estilos históricos
	Doble Grado Filosofía - Historia y Ciencias de la Música y Tecnología Musical	▪ Sin asignaturas afines
Universidad Complutense de Madrid	Grado en Musicología	▪ Sin asignaturas afines
Universidad de Granada	Grado en Historia y Ciencias de la Música	▪ Historia de los estilos artísticos e iconografía ▪ Teoría y práctica de la interpretación musical I- II
Universidad de Oviedo	Graduado en Historia y Ciencias de la Música	▪ Historia de los estilos artísticos
Universidad de Salamanca	Grado en Historia y Ciencias de	▪ Crítica musical e Historia de la interpretación

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

	la Música	
Universidad de Valladolid	Graduado o Graduada en Historia y Ciencias de la Música	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ La música antigua en España: contexto e interpretación</li> <li>▪ De la especulación a la emoción: la práctica musical en los siglos XV y XVI</li> <li>▪ Del signo a la interpretación: la notación musical en la Edad Media</li> </ul>

Como podemos comprobar, tras visualizar las pocas asignaturas que se muestran en la tabla, los estudios performativos parecen tener un escaso interés en el ámbito de los Grados universitarios. Además, las asignaturas que se incluyen tienen un carácter de estudio desde el punto de vista histórico y no interpretativo. Solo dos universidades incluyen asignaturas propias de interpretación histórica: la Universidad de Granada –“Teoría y práctica de la interpretación musical I” y “Teoría y práctica de la interpretación musical II”– y la Universidad de Valladolid –“La música antigua en España: contexto e interpretación”–. Tampoco se contemplan otras de tipo sociológico, de programación, o de gestión musical. Por tanto, se podría deducir que las Universidades dejan las cuestiones interpretativas para los conservatorios y mantienen un itinerario docente más propio de perfiles de investigación musicológica clásica.

### MÁSTERES<sup>46</sup>

Según Antonio Narejos, en el curso 2019-2020 se han ofertado en España 57 másteres oficiales de música: 32 en los conservatorios y 25 en las universidades<sup>47</sup>. De estos solo unos pocos están dedicados a los estudios performativos o relacionados con la interpretación histórica de la música antigua. Podemos encontrar dos clases de másteres oficiales: el Máster Universitario y el Máster en Enseñanzas Artísticas. Ambos son equivalentes y están en el nivel 3 del MECES que se corresponde al EQF 7 en el Marco Europeo de Cualificaciones. Para su exposición en este artículo, se han separado los másteres de conservatorio de los universitarios en dos tablas distintas para poder detectar si la tendencia en la implantación de este tipo de disciplinas se da más en unos o en otros.

<sup>46</sup>Los Másteres y Programas Oficiales de Doctorado adaptados al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) fueron regulados por el Real Decreto 1393/2007.

<sup>47</sup>NAREJOS, A. Hacer un Máster de Música en España (actualizado 02/12/2019) – El Blog de Antonio Narejos (en línea). (fecha de consulta: 30/04/2020). Disponible en: <<https://narejos.es/blog/hacer-un-master-de-musica-en-espana/>>.

## MÁSTERES EN ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS E INTERPRETACIÓN MUSICAL

En el ámbito de las Enseñanzas Artísticas encontramos 32 másteres, entre los que predomina la oferta privada: 22 privados frente a 10 públicos.<sup>48</sup> De ellos solo 8 están relacionados con nuestro objeto de estudio. Dentro de estos, destacamos las asignaturas afines con los estudios performativos, reunidas en la Tabla 2.

Tabla 2. Asignaturas relacionadas con los estudios performativos en los Másteres de Conservatorio españoles.

Máster de Conservatorio	Título del Máster	Asignaturas Relacionadas
Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante	Máster en enseñanzas artísticas de interpretación e investigación de la música	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metodología de la investigación performativa</li> <li>▪ Seminario de interpretación</li> <li>▪ Taller de interpretación</li> <li>▪ Teoría de la interpretación</li> </ul>
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)/Universitat Autònoma de Barcelona	Interpretació de la música antiga	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metodologia de la recerca en ciències de la música i aplicació interpretativa de la recerca</li> <li>▪ Fonaments teòrics de la interpretació en música antiga</li> <li>▪ Fonts i repertori de la música antiga</li> <li>▪ Praxis interpretativa de la música antiga</li> </ul>
Conservatorio Superior de Música "Salvador Seguí" de Castellón	Máster en enseñanzas artísticas de interpretación musical e investigación aplicada	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Análisis de la ejecución instrumental</li> <li>▪ Didáctica de la interpretación musical</li> <li>▪ Laboratorio de interpretación</li> <li>▪ La interpretación camerística</li> <li>▪ Metodologías de la investigación musical</li> <li>▪ Teoría de la interpretación</li> </ul>
Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid	Interpretación musical	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Historia e Historiografía de la interpretación musical</li> <li>▪ Análisis de la interpretación musical</li> <li>▪ Metodología de la investigación</li> </ul>

<sup>48</sup> Los Másteres de enseñanzas artísticas en música fueron regulados por el Real Decreto 1614/2009 de Ordenación, posteriormente modificado por el Real Decreto 21/2015.

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	Máster en enseñanzas artísticas en interpretación e investigación performativa de música española	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metodología de la investigación e innovación musical</li> </ul>
Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene)	Máster en enseñanzas artísticas	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metodología de la investigación</li> </ul>
Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia	Máster en enseñanzas artísticas de interpretación musical e investigación performativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Teoría de la interpretación</li> <li>▪ Análisis aplicado</li> <li>▪ Metodología de la investigación artística</li> <li>▪ Metodologías de la investigación musical performativa</li> <li>▪ Seminario de interpretación I y II</li> </ul>

Como podemos observar, los másteres en enseñanzas artísticas e interpretación prestan más atención a los asuntos performativos. La dualidad investigación/interpretación se muestra más visible en este campo académico. Los másteres de conservatorio se centran más en la investigación pero como un énfasis en la interpretación, es decir, con una perspectiva performativa. Cabe destacar que es la primera vez que encontramos la palabra “performativa” como parte del nombre de un título: el “Máster en enseñanzas artísticas de interpretación e investigación de la música” del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante. Pero, por otro lado, seguimos observando tendencia predominante el hecho de que el objetivo de la performance sea solo la ejecución musical en sí, sin abordar otros campos extramusicales.

### MÁSTERES UNIVERSITARIOS

Los másteres universitarios se presentan como una especialización tras acabar el Grado universitario, es decir, como una continuación del camino de la formación académica que trata de dirigir al alumnado hacia una salida laboral especializada. Véanse las asignaturas relacionadas con estudios de performance en másteres universitarios españoles.

Tabla 3. Asignaturas relacionadas con los estudios performativos en los Másteres universitarios.

Universidad	Título del Máster	Asignaturas relacionadas
Universidad Autónoma de Barcelona/Escola Superior de Música de Catalunya	Musicología, educación musical e interpretación de la música antigua	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metodología de la recerca en ciències de la música i aplicació interpretativa de la recerca</li> </ul>

(ESMUC)		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fonaments teòrics de la interpretació en música antiga</li> <li>▪ Fonts i repertori de la música antiga</li> <li>▪ Praxis interpretativa de la música antiga</li> </ul>
Universidad de Granada/Universidad Internacional de Andalucía/Universidad de Oviedo	Educación musical: una perspectiva multidisciplinar	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Criterios y fuentes para la interpretación de la música medieval y renacentista</li> <li>▪ Aspectos de la práctica musical en los siglos XVII y XVIII</li> </ul>
Universidad de La Rioja	Máster en musicología (modalidad on-line). Especialidad en musicología histórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Historia y teoría de la interpretación musical</li> <li>▪ Métodos y técnicas de investigación musical</li> <li>▪ Historia y técnica del análisis musical (siglos XVI-XXI)</li> <li>▪ Seminario de interpretación musical históricamente informada</li> <li>▪ Prácticum de musicología histórica</li> </ul>
Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid	Interpretación musical e Investigación Performativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Historia de la interpretación musical</li> <li>▪ Interpretación musical</li> </ul>
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid	Creación e interpretación musical	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metodología para la investigación musical desde la creación</li> <li>▪ Pedagogía y educación en la creación e Interpretación Musical</li> </ul>
Universidad de Salamanca	Máster en música hispana	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interpretación musical</li> <li>▪ Metodología de la interpretación musical</li> </ul>
Universidad Internacional de Valencia	Interpretación e investigación musical (on line)	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ La estética en la recreación del hecho musical</li> <li>▪ Fundamentos de la interpretación histórica</li> <li>▪ Métodos para la investigación musical</li> </ul>

Observamos que las materias inciden más en la teoría e historia de interpretación que sobre la performance en sí misma. Cabe destacar que en el Máster *on line* de “Interpretación e investigación musical” de la Universidad Internacional de Valencia por primera vez encontramos una asignatura orientada a la recreación del hecho musical.

## CONGRESOS

La búsqueda y consulta de los congresos de musicología o interpretación no es fácil debido a que carecemos de un portal de búsqueda centralizado<sup>49</sup>. Hemos realizado una revisión de los congresos celebrados desde 2010 hasta 2019. En el Apéndice n.º 2 se muestran los congresos en cuyos programas aparecen las conferencias y ponencias relacionadas con temas performativos.

Podemos detectar cómo el interés en el campo de investigación de los congresos es creciente en cuanto a estudios performativos se refiere. Mención especial requiere el “Congreso Internacional: *Musicología aplicada al concierto: Los estudios sobre performance en acción*” que se celebró en 2016 y que se centra específicamente en nuestro objeto de estudio<sup>50</sup>. La proliferación de congresos de carácter internacional favorece la conexión con perspectivas actuales de la musicología internacional y la presencia de investigadores extranjeros que lideran las líneas actuales de investigación y permeabilizan los temas performativos, dándoles un carácter más amplio y abierto a toda la comunidad científica. Si hemos visto cómo la tendencia del sistema educativo español es centrarse más en el estudio de la historia y su evolución –además de la interpretación–, ahora los horizontes abiertos por los congresos nos proponen temas sobre investigación, realización, interpretación y grabación performativa desde una perspectiva mucho más interdisciplinar y variada.

## CONCLUSIONES

Nos hemos propuesto con este artículo tomar una fotografía del estado de la cuestión de los estudios de *performance practice* y de *performance analysis* en el sistema educativo español. A través de ella podemos analizar si este tipo de estudios, que están en auge en otros países, están ya presentes en nuestros itinerarios docentes centrándonos en tres ámbitos académicos: los estudios de Conservatorios Superiores –y Escuelas Superiores de Música–, los Grados universitarios y los Másteres Oficiales –tanto universitarios como de conservatorio–. También nos parece especialmente interesante asomarnos a las líneas de investigación que se presentan en los Congresos de música –tanto ponencias como comunicaciones–, ya que suelen ser un indicador del interés de los investigadores en las últimas tendencias de investigación.

---

<sup>49</sup>Se ha consultado la web de musicología *Golden Pages* para el vaciado de los congresos y simposios. Disponible en: <<https://goldenpages.jpehs.co.uk/>> (fecha de consulta 20/05/2020). Esta web no contiene todos los congresos sobre musicología citados en este artículo, por lo que se ha tenido que realizar otra búsqueda por palabras clave.

<sup>50</sup>Sintomáticamente, este congreso se celebró en el marco de un festival de música (el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza).

Con este objetivo, primero hemos presentado el concepto de “interpretación musical” –o performance– en el contexto de la recuperación e interpretación de la música antigua con intenciones historicistas, desde una definición del concepto, como punto de partida, hasta sus distintas variantes semiológicas, con los problemas que estas conllevan. Para ello hemos procedido a sintetizar el pensamiento de los principales teóricos que más han escrito sobre el tema. En este contexto, observamos que la producción bibliográfica de autores españoles es muy escasa en comparación con la producción científica que abunda en otros países. En español se ha usado tradicionalmente el concepto de “interpretación” para referirse a la ejecución de una obra musical. Pero desde hace pocos años comenzamos a encontrar el concepto “performatividad” en las publicaciones científicas de los investigadores. Esta entrada paulatina en nuestro lenguaje se debió a la traducción al español de los textos científicos de los autores anglosajones. Pero poco a poco se está imponiendo la tendencia de usar el vocablo “performativo” cuando nos referimos a la ejecución –interpretación– de una obra musical. También hemos revisado las distintas propuestas o tipos de interpretación que plantean algunos musicólogos.

En el escenario semiológico juega un papel fundamental la idea de “autenticidad” musical, que está intrínsecamente relacionada con la *performance practice*. Desde su aparición a finales de la década de los 50, el término ha sido criticado y ha ido evolucionando hasta nuestros días, en que se muestra como un concepto vivo que sigue generando debate académico. Este artículo ofrece una síntesis de estas discusiones.

Sobre estas bases teóricas aparecen dos disciplinas que se han convertido en herramientas fundamentales en la reconstrucción musical de carácter historicista: la *performance practice* y el *performance analysis*. Estas disciplinas gozan de gran aceptación en los currículos de universidades y escuelas musicales fuera de nuestro país. El análisis performativo surge como método para abordar un estudio integral de todos los factores que afectan a la interpretación musical de una obra: desde la elección del repertorio hasta la recepción de la obra por parte del público y su *feedback*. La sistematización de ese estudio sigue desarrollándose en las distintas entidades educativas y de muy diversas maneras.

Los Conservatorios y Universidades españolas empiezan poco a poco a contemplar en sus respectivos planes de estudios asignaturas que van incluyendo aspectos básicos de la *performance practice*. En el ámbito de los Conservatorios y Escuelas Superiores de Música podemos observar que abundan las materias de carácter genérico sobre la interpretación histórica musical –al margen de las específicas del propio instrumento– que pueden abordar, en más o menos medida, cuestiones de *performance*. Pero también encontramos asignaturas que cubren de modo más específico una parte de los estudios sobre performatividad, pero dejan al descubierto otros muchos apartados (puesta en escena, vestuario, producción, interacción con el público etc.). También es significativo que ningún itinerario docente incluya en su formación cuestiones performativas sobre música anterior a la Edad Media o músicas de otras culturas u otras partes del mundo.

En el ámbito universitario, solo unas pocas instituciones españolas ofertan grados en Musicología o Historia y Ciencias de la Música. Estos grados pretenden ofrecer una salida laboral de múltiples especializaciones y sus asignaturas son por ello muy generalistas. Pero la realidad es que, desde la LOGSE<sup>51</sup>, estos grados –antes licenciaturas– han servido sobre todo para proveer a los centros de Educación Secundaria de profesores de música:

[...] desde los años 90, la mayoría de los graduados en Musicología se han dedicado a la enseñanza de la música, [...] la Licenciatura en Musicología ha sido [...] el principal proveedor de profesores de música para la escuela secundaria [...] los graduados en musicología representan un número significativo de profesores de música, a pesar de que sus estudios no los prepararon para esta tarea<sup>52</sup>.

Igual ocurre en las otras especializaciones: los alumnos cursarán materias muy distintas –según su orientación laboral– y además serán muy genéricas, con el objetivo de realizar una primera aproximación al objeto de estudio. Gestión, transcripción, historia, análisis musical, pedagogía... muchas disciplinas que no dejan espacio para el desarrollo profundo de las especialidades. Es por esto que muchos de los Grados no contemplan asignaturas sobre prácticas performativas, y los que sí incluyen alguna en su plan de estudios resulta claramente insuficientes para la formación del futuro investigador-intérprete. El hecho de que aparezcan algunas materias sobre interpretación en los Grados universitarios hace cuestionarse la idea preestablecida de que la Musicología universitaria se había ocupado sobre todo de cuestiones teóricas/históricas/investigación, mientras que los conservatorios se encargaban de cuestiones prácticas e interpretativas.

En los últimos años hemos asistido a un crecimiento significativo de los Másteres en Enseñanzas Artísticas e interpretación musical. La aparición de estos Másteres –casi todos en interpretación– es fruto de la larga lucha por parte de los conservatorios para que sus títulos fueran equiparados con las Licenciaturas –ahora Grados– universitarias. Parece que nos encontramos ante el único camino para que un joven músico se pueda especializar en un Máster en Interpretación Musical: el de los Másteres Conservatorio. Cabe destacar que solo hay un Máster especializado en música antigua: el de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Es en este campo académico –el de los Másteres–, donde sí encontramos, de forma específica, los estudios centrados en la investigación sobre el análisis performativo. Por otro lado, creemos que los Másteres Universitarios están más orientados al conocimiento teórico de la investigación sobre la performance, pero no tanto en su aplicación práctica.

---

<sup>51</sup>Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE), de 3 de octubre de 1990.

<sup>52</sup>“[...] since the 90s, the majority of graduates in Musicology has been dedicated to music teaching, [...] the Bachelor Degree in Musicology has been [...] the main supplier of music teachers for Secondary school, [...] Musicology graduates represent a significant number of teachers of music, even though their studies did not prepare them for this task.” En: GUTIÉRREZ, C.J. On-demand musicology about the multiple Musicology Degrees in Spain. *Internationale Perspektiven zur Musik (lehrer) ausbildung in Europa*. 2017, vol. 4, pp. 201-202.

En líneas generales podemos concluir que existen temas recurrentes en las asignaturas muy orientados al estudio de la música del pasado, pero no a su aplicación práctica –salvo en los másteres de conservatorio–. Faltan, por tanto, materias encaminadas al ámbito performativo, asignaturas que lleven esos conocimientos al ámbito de la performance. También se echa en falta la presencia de materias que aborden otros temas relacionados con la performatividad, tales como el estudio del impacto social de la performance, estudios sobre la organización del concierto, gestión, programación, estética, presencia o puesta en escena... Estamos todavía sin un nexo que vincule los estudios de gestión/programación cultural –musical– con las instituciones donde se imparten los estudios musicales. Es decir, el músico en España es ajeno a todo proceso que no sea el meramente interpretativo, al menos en cuanto a formación se refiere.

Cada vez son más los congresos internacionales que se celebran en España. La consulta de las actas derivadas de estos encuentros nos da una información mucho más actualizada del panorama sobre la producción científica, y así detectar posibles tendencias emergentes en los campos de investigación musicológicos. Congresos que son permeables a la aportación de la musicología internacional que poco a poco va marcando los caminos a seguir. Tras revisar las actas disponibles de los congresos, podemos concluir que la presencia de la investigación performativa en el ámbito de los congresos y simposios celebrados en España es escasa, si bien va creciendo de forma paulatina. Hemos encontrado, de forma concreta, ponencias y comunicaciones que proponen distintos ámbitos de la performance, lo que da pie a investigar a través de la interpretación musical; perspectivas tan multidisciplinares que van desde la mejora de la interpretación, reconstrucción sonora, investigación performativa, modelos para una interpretación HIP, la iconografía como fuente de información, la técnica histórica, la pedagogía, la expresión de emociones en la performance, recuperación del patrimonio musical, hasta –como proponía Gottschewki– la propia interpretación como obra de arte en sí misma.

Por último, quiero reivindicar la necesidad de la presencia activa y específica en los planes de estudio, tanto de conservatorios como de universidades, de materias sobre performatividad musical. Estas nos pueden dar herramientas clave en la metodología sobre el estudio de la recuperación, transcripción, análisis e interpretación del patrimonio musical con un carácter más científico.

## APÉNDICES

### Apéndice 1. Relación de asignaturas relacionadas con estudios performativos de los Conservatorios Superiores españoles

Conservatorio	Materia	Asignaturas	Especialidad
ANDALUCÍA			

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba	Formación instrumental complementaria	▪ Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales	Flamenco
		▪ Evolución de la literatura y técnica de la guitarra	Guitarra
Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada	Formación instrumental complementaria	▪ Taller de interpretación	Pedagogía Musical
		▪ Evolución de la literatura y la técnica del instrumento	Piano y guitarra
	Optativa	▪ Interpretación histórica	Interpretación
		▪ Performance, dramatización y escena.	Canto
Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén	Formación instrumental complementaria	▪ Evolución de la literatura y la técnica del canto	Canto
	Métodos y fuentes para la investigación	▪ Metodología e historia de la investigación ▪ Organología histórica	Musicología
Conservatorio Superior de Música de Málaga	Música de conjunto.	▪ Taller de interpretación	Dirección
	Técnica de la dirección	▪ Análisis fenomenológico de la interpretación	
	Formación Instrumental complementaria	▪ Evolución de la literatura y la técnica del canto/Instrumento	
▪ Análisis fenomenológico de la interpretación I-II			
Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla	Formación instrumental complementaria	▪ Interpretación histórica de la música antigua	Música antigua
ARAGÓN			
Conservatorio Superior de Música de Aragón	Formación Instrumental complementaria	▪ Fuentes del Renacimiento y del Barroco	Arpa, clave, flauta de pico, guitarra, instrumentos de púa,

			órgano
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Historia y evolución del instrumento</li> </ul>	Ppiano
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Afinación y temperamento</li> </ul>	Clave, órgano
CASTILLA Y LEÓN			
Conservatorio Superior de Música de Castilla León	Formación Instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fuentes históricas</li> </ul>	Flauta de pico, órgano
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Hº del órgano y evolución estilística del repertorio I</li> </ul>	Órgano
	Optativas	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Análisis de interpretaciones musicales</li> <li>▪ Cometidos en la improvisación musical a lo largo de la historia</li> <li>▪ Flautas históricas I-II</li> <li>▪ Teclados históricos</li> <li>▪ Improvisación de cadencias para instrumentistas de cuerda</li> <li>▪ Interpretación histórica</li> <li>▪ Métodos para explorar y descubrir repertorio antiguo</li> <li>▪ Taller de Danza Antigua</li> </ul>	Interpretación
CASTILLA-LA MANCHA			
Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Evolución histórica del repertorio</li> </ul>	Guitarra
CATALUÑA			
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)	Interpretación	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fonaments de la pràctica interpretativa</li> <li>▪ Anàlisi de la música antiga</li> </ul>	
	Especialidad en interpretación de música	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Taller d'anàlisi de la música antiga</li> <li>▪ Metodologies d'investigació musical</li> </ul>	Arpes històriques, clavicèmbal, fortepiano,

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

	antigua	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fonts històriques de la interpretació de la música antiga</li> <li>▪ Fonaments de la pràctica interpretativa</li> </ul>	instruments de corda polsada
	Musicologia	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Musicologia històrica I, II i III</li> </ul>	
COMUNIDAD DE MADRID			
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Notación, latín y música tradición oral</li> <li>▪ Latín aplicado a la música</li> </ul>	Musicología, dirección e interpretación
	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Prácticas de canto llano y conjunto vocal renacentista y barroco</li> </ul>	
Escuela Superior de Canto de Madrid	Optativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Canto histórico: Ensemble vocal de la ESCM</li> <li>▪ Fundamentos de ornamentación: áreas da capo/análisis. Ópera siglo XVIII</li> </ul>	Canto
Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid	Optativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Canto histórico</li> <li>▪ Formación vocal renacentista</li> <li>▪ La trompeta en la música de Bach</li> <li>▪ Oratorio</li> </ul>	Interpretación
Centro Autorizado de Enseñanza Musical Katarina Gurska de Madrid	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Improvisación y ornamentación del repertorio propio del instrumento I</li> <li>▪ Teoría y praxis de la interpretación</li> </ul>	Clave, órgano e instrumentos históricos
COMUNIDAD VALENCIANA			
Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante	Métodos y fuentes para la investigación	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Historia y análisis de la teoría y la técnica musical</li> </ul>	Musicología
	Optativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Construcción del personaje dramático</li> </ul>	Canto
Conservatori Superior de Música "Salvador Seguí" de Castellón	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Seminarios/Talleres</li> <li>▪ Fuentes del Renacimiento y del Barroco</li> <li>▪ Análisis (interpretación y pedagogía) I y</li> </ul>	Interpretación

		<ul style="list-style-type: none"> <li>II</li> <li>▪ Búsqueda, edición e interpretación de música inédita del siglo XVII y XVIII</li> <li>▪ Historia de la interpretación musical</li> </ul>	
Conservatorio Superior de música “Joaquín Rodrigo” de Valencia	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metodología de la investigación</li> </ul>	Sonología, composición, interpretación
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fuentes del Renacimiento y del Barroco</li> </ul>	Clave, órgano
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Musicología aplicada I-IV</li> <li>▪ Sociología de la música</li> <li>▪ Historia y análisis de la teoría y la técnica musical I-III</li> </ul>	Musicología
EXTREMADURA			
Conservatorio Superior de Música” Bonifacio Gil” de Badajoz	Formación Instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interpretación histórica de la música antigua</li> </ul>	Canto, instrumentos
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Danzas históricas</li> </ul>	
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fuentes históricas de interpretación renacentista y barroca</li> </ul>	Flauta de pico
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interpretación del repertorio de los siglos XVII y XVIII</li> </ul>	
GALICIA			
Conservatorio Superior de Música da Coruña	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interpretaciones históricas I - III</li> </ul>	Canto
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Historia del canto</li> </ul>	
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Evolución estilística de interpretación y repertorio</li> </ul>	Guitarra
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Laboratorio de música antigua I-II</li> </ul>	Optativa

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

Conservatorio Superior de Música de Vigo	Interpretación	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interpretacións históricas I-II</li> <li>▪ Transcripción (I-III)</li> <li>▪ Evolución estilística da interpretación e do repertorio</li> <li>▪ Estilos interpretativos</li> <li>▪ Notacións I-II</li> <li>▪ Fontes históricas I-II</li> <li>▪ Ornamentación I-II</li> </ul>	Interpretación
	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Zanfona</li> <li>▪ Gaitas doutras tradicións locais e tipoloxías</li> <li>▪ Antropoloxía cultural xeral</li> <li>▪ Antropoloxía cultural de Galicia</li> <li>▪ Historia da música galega I-II</li> <li>▪ Danza e baile tradicional de Galicia</li> </ul>	
	Métodos e fontes para a investigación	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Introducción á Etnomusicoloxía</li> <li>▪ Fundamentos de transcripción aplicada</li> <li>▪ Análise das músicas de tradición oral I-II</li> </ul>	Musicología
	Musicología	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Sistemas de notación e transcripción I-II</li> <li>▪ Principios de interpretación das músicas de tradición oral</li> <li>▪ Codicoloxía, paleografía e diplomática</li> <li>▪ Fontes para a historia da música</li> <li>▪ Historia da interpretación musical I-IV</li> <li>▪ Metodoloxía para a análise musical</li> <li>▪ Notacións históricas I-III</li> <li>▪ Teoría da interpretación da música histórica</li> </ul>	
ISLAS CANARIAS			

Conservatorio Superior de Música de Canarias	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Evolución del repertorio y de la interpretación</li> </ul>	Interpretación
	Métodos y fuentes para la investigación	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Organología histórica</li> <li>▪ Metodología e Historia de la Investigación</li> </ul>	Musicología
NAVARRA			
Conservatorio Superior de Música de Navarra	Métodos y fuentes para la investigación	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fuentes históricas del Renacimiento y Barroco I y II</li> </ul>	Interpretación
	Optativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Taller de música antigua</li> </ul>	
PAÍS VASCO			
Centro Superior de Música del País Vasco (MUSIKENE)	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interpretación histórica de la música antigua</li> </ul>	Arpa, Viento madera/metal, cuerda y guitarra
		<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Taller de interpretación organística, I - IV</li> </ul>	Órgano
PRINCIPADO DE ASTURIAS			
Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” del Principado de Asturias	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Interpretación histórica de la música antigua</li> </ul>	Interpretación clave-órgano
REGIÓN DE MURCIA			
Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” de Murcia	Formación instrumental complementaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Fuentes del Renacimiento y el Barroco I y II</li> <li>▪ Fuentes históricas de la música I a IV</li> <li>▪ Fuentes para la interpretación musical I - II</li> <li>▪ Práctica interpretativa de la polifonía I - II</li> <li>▪ Práctica interpretativa del canto llano I y</li> </ul>	Interpretación

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

		II	
		▪ Taller de interpretación	

Apéndice 2. Relación de ponencias/comunicaciones relacionadas con estudios performativos en los Congresos celebrados en España entre 2010/20.

Congreso	Fecha/Lugar	Ponencias/Comunicaciones	Autores
Congreso internacional: <i>Singing speech and speaking melodies: Musical theatre (1650-1918)</i>	09-11 mayo de 2019, Universidad de Oviedo	Actrices o Cantantes: La vocalidad en el teatro musical de José de Nebra	Luis Antonio González Marín
II Congreso internacional: <i>Pedagogía e investigación performativa y creatividad musical.</i>	22-24 noviembre de 2019, Universidad de Oviedo.	La Courante François. ¿Cómo pueden el conocimiento y la práctica de la Danza Barroca mejorar nuestra interpretación de Courantes en el clavecín?	Diego Ruenes Rubiales
		Barbara Strozzi (400 aniversario). Seconda prattica, ornamentación y estilo conmovedor	Robert Expert
		La interpretación en la música vocal escénica.	Miquel Ortega
Congreso internacional: <i>"Ignacio Jerusalem 250: músicas galantes entre Italia, la península ibérica y el Nuevo Mundo"</i>	04-05 diciembre de 2019, Universidad Internacional de Andalucía. Baeza, Jaén	Interaction of Voice-Leading Schemata and Phrase structure in Music of Farinelli's Madrid	John A. Rice
		Jerusalem grabado: hacia una construcción sonora del '700 novohispano	Javier Marín-López
		Cuestiones de metodología y análisis en torno a un <i>Dixit Dominus</i> de Martín Crucelaegui	Luisa Vilar-Payá
I Congreso internacional: <i>Pedagogía e investigación performativa y creatividad música DEBUSSY100</i>	23-25 noviembre de 2018, Universidad de Oviedo.	Investigación performativa: realización, interpretación y grabación de una obra-homenaje a Debussy	Eva Rocés y Jorge Carrillo
V Congreso nacional de Conservatorios de Superiores de Música	15-17 noviembre de 2018, Conservatorio Superior de Música de Navarra	El Análisis musical como alfa y omega de la interpretación: técnicas innovadoras para su aplicación práctica	Marta Vela
V Symposium of the ICTM:	17-19 octubre	Evidence-based reconstruction of a Spanish	Thilo Hirsch

<i>Iberian musical crossroads through the ages: Images of music-making in their transcultural exchanges</i>	de 2018, Barcelona	renaissance vihuela de arco and its "andalusian" playing technique	
X Jornadas de jóvenes musicólogos y estudiantes de musicología	20-22 abril de 2017, Escola Superiors de Música de Catalunya (ESMUC)	El <i>Platero y yo</i> de Castelnuovo Tedesco: una mirada performativa e interdisciplinar	Silvia Nogales
		<i>Dodici Notturmi</i> de Manuel García: análisis y propuesta de interpretación históricamente informada	Gracia Llorca Linares
Congreso internacional: <i>Imaginando los placeres de la música: entre lo mundano y lo espiritual</i>	29 noviembre -1 diciembre 2017, Universidad Complutense de Madrid	Performance, gesture and music iconography: The master of dance and the master of music in portuguese baroque society	Luzia Rocha
IV Congreso nacional de Conservatorios de Superiores de Música	23-25 noviembre de 2017, Conservatorio Superior de Música de Castilla la Mancha	Los tratados de canto de Antonio Cordero (1858 y 1873) y su aplicación práctica en la clase de Grado Superior	Miguel Bernal
		José Inzenga (1828-1891): aproximación a la interpretación, con carácter historicista, de su obra para canto y piano dentro del proyecto de investigación realizado por profesores y alumnos de la asignatura "Canto Histórico" en la Escuela Superior de Canto de Madrid	Héctor Guerrero
Congreso internacional: <i>Las músicas de Cervantes: del patrimonio histórico a su recepción musical (s. XVI-XXI)</i>	21-24 septiembre de 2016, Ciudad Real	La teoría musical en la época de Cervantes	Antonio Martín Moreno
		Episodios musicales del <i>Quijote</i> y su interpretación iconográfica	Eduardo Urbina
<i>Intersecciones: Congreso de Historia de la música en el País Valenciano</i>	13-15 octubre de 2016, Universidad de Valencia	Cuestiones sobre la <i>Res facta</i> y el Contrapunto <i>alla mente</i> en las misas de Peñalosa	María Elena Cuenca Rodríguez
		Del dicho al hecho: Validez de los principios teóricos sobre técnica en el repertorio instrumental del Clasicismo español	Mª de las Nieves Pascual León
		Valencia-Barcelona-Salamanca: querellas y deudas en la teoría del contrapunto del primer Renacimiento español	Santiago Galán
Congreso internacional: <i>Musicología aplicada al</i>	1-3 diciembre de 2016,	Performing Passions. Enacting a rhetorical technique	María Bania

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

<i>concierto: Los estudios sobre performance en acción</i>	Universidad Internacional de Andalucía. Baeza, Jaén	The game of twelve notes. Notation and performance of Charpentiers <i>Leçons de ténèbres</i>	Lars Johansen
		Can you play that passage with more musical direction? Performance pedagogy from music analysis perspective	Martin Lee
		Desired artistic outcomes in music performance: A theoretical model	Gilvano Dalagna, Sara Carvalho y Graham F. Welch
		La expresión de emociones como motor del aprendizaje de la interpretación musical	José Antonio Torrado, J. Ignacio Pozo y Mónica Braga
		La interpretación historicista de Rafael Puyana: BBC's Production	María Victoria Arjona González
		La cifra desde el arpa ibérica de dos órdenes: una revisión del repertorio ibérico para... ¿"tecla"? del siglo XV	Laura Puerto
		¿«Recuperación» del patrimonio musical hispano? El caso de Herrando	Ana Lombardía
		Interpretative approaches on the guitar: Bach's violin sonatas BWV 1001, 1003, 1005	María Paula Marques
		Metaphor in hands: a performance analysis	Ana Cristina Bernardo
		Ministriles y <i>performance practice</i> en la España de la segunda mitad del siglo XVI	Ensemble La Danserye
		European performance traditions and Brazilian local context: J.S. Bach's St John Passion by Italian conductor Furio Franceschini	Ana Paula Gabriel
		La orquesta entra en escena. <i>Performance practice</i> en los primeros conciertos públicos de Madrid (1767--1808)	Josep Martínez Reinoso
Recorder use in Spanish churches and cathedrals in the sixteenth and early seventeenth centuries: Archival sources and	Julia Miller		

		modern performance choices	
		Prescripción ceremonial versus práctica musical: a propósito de las lamentaciones de Juan Francés de Iribarren	Antonio del Pino Romero
		Del archivo al mundo: estudio e interpretación de la música vernácula de Santa Cruz de Coímbra	Hugo Sanches
		La interpretación como obra de arte y la escucha como performance. Retos actuales de la discología	Pablo L. Rodríguez
		Experimental approach to the performance of Brahms's violin sonatas. Influence of musical analysis and historical evidence on violinistic practice	Joanna Staruch-Smolec
		El <i>Meio Registo terçado de três tipes</i> : un estudio de sus problemáticas”	Helder Sousa
		La expresión corporal en la performance de los “ <i>villancicos de negro</i> ”	Conjunto Ars Longa de La Habana
		Music, science and society: New directions from performance science	Aaron Williamon
		“ <i>Convidando está la noche</i> ” y el desarrollo del “Latin Baroque”	Drew Edward Davies
		¡ <i>Ay, que me abraso de amor!</i> Sebastián Durón: un antes y un después en la música escénica española	Harmonía del Parnás
II Congreso nacional de Conservatorios de Superiores de Música	12-14 marzo de 2015, Conservatorio Superior de Música de Madrid	Las tesis creativas: formatos alternativos cuando el proceso de indagación es una actividad artística	Antonio Palmer
		Investigar a través de la interpretación musical	Jorge Luis Moltó Doncel
		La necesidad de investigar: el intérprete ante un proceso de investigación	Sebastián Gil Armas y M <sup>a</sup> del Carmen Mato Carrodeaguas
VIII Jornadas de jóvenes	15-17 abril de	<i>Le Pubbliche Feste</i> : musical performances and	Alessandra

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

musicólogos	2015, Universidad Complutense de Madrid	propaganda strategies in Jacobin Milan (1796-1799)	Palidda
		(Re)Interpretando a Boccherini. Reflexiones en torno al repertorio para violonchelo solista	Pablo Tejedor Gutiérrez
VII Jornadas de jóvenes musicólogos	03-05 abril de 2015, Oviedo	De la retinización de la audición a la timpanización del cuerpo: escucha, tiempo y performatividad en el arte sonoro	Eloy V. Palazón
Congreso internacional: "Interpretar la música ibérica del siglo XVIII"	14-16 julio 2014, ESMUC, Barcelona	Execution-Interpretation-Performance: Talking of musical "Auffuehrung"	Hermann Danuser
		La digitación como elemento interpretativo en la música española para guitarra en la segunda mitad del siglo XVIII	Thomas Schmitt
		The multiple versions of Marcos Portugal's <i>Te Deum</i> : some considerations and insights pertaining to the performance and composition practices	Antonio Jorge Marques
		Study session: La práctica <i>alternatim</i> multiinstrumental en el siglo XVIII	Josep Borràs, Javier Artigas y Juan Carlos Asensio
		"Thrilled on the point of bursting into the tears": espacios de ejecución e historia interpretativa del <i>Mattutino de Morti</i> de David Pérez	Cristina Fernandes
		La interpretación de la música barroca española: un análisis crítico a partir del fandango de Santiago de Murcia	Alejandro Vera
Congreso internacional: <i>The String Quartet in Spain from the End of the Eighteenth Century to Today</i>	20-21 marzo de 2014, Universidad de Granada	Juan Crisóstomo Arriaga's String Quartets: A Music Analytical Attempt to Describe the Timbral Peculiarities of his String Quartets	Charris Efthimiou
XII Symposium internacional: <i>Música antigua revivals y la interpretación de la música española para teclado: Rafael Puyana. In Memoriam</i>	7-9 agosto de 2014, Parador de Mojácar, Almería	Musicología e interpretación: Joaquín Nin y la rehabilitación del repertorio teclístico hispano durante el primer tercio del siglo XX	Liz Mary Díaz Pérez de Alejo
		Poetry in motion: Exploring authenticity in the performance of Enrique Granados Valses Poéticos Op.43 (1887)	Carolina Estrada

		Albéniz, Granados, Mompou, interpretación y autenticidad	Albert Attenelle
		Lecture-recital (piano): Los compositores españoles del siglo XX y el revival de la sonata bipartita para teclado del siglo XVIII: una aportación de la estética neoclásica	Ricardo de la Torre
		Posibles fuentes orales para la ejecución de las danzas españolas del siglo XVIII: Ornamentación, articulación e improvisación en el joropo venezolano	Sofía Barreto
		Rafael Puyana y la interpretación de la música española para clave en el siglo XX	Luisa Morales
		Rafael Puyana y su técnica para el clavecín	Reynaldo Fernández Manzano
		Manuel de Falla y la recuperación de la música antigua: una mirada al pasado a través de su archivo personal	Dácil González Mesa
V Jornadas de jóvenes musicólogos y estudiantes de musicología	13-16 marzo de 2012, Universidad Autónoma de Madrid	Parámetros teóricos para la restauración de la música del renacimiento	Nicolás Oviedo
Congreso de la Sociedad Española de Musicología 2012: <i>Musicología global, musicología local</i>	6-8 septiembre de 2012, Logroño	Henri-Georges Clouzot y Herbert von Karajan. Una interpretación transmediática de la música	Ramón Sanjuán Mínguez
Tomás Luis de Victoria (1548-1611) Contextos y prácticas musicales: Simposio Internacional de la Sociedad Española de Musicología en el IV Centenario del fallecimiento del compositor	23-24 septiembre de 2011, Ávila	Canto llano y polifonía en el <i>Officium Defunctorum</i> de Tomás Luis de Victoria: interacciones e interpretación	Jafet Ortega Trillo
		El género fabordón en Tomás Luis de Victoria. La práctica de su tiempo: oralidad y composición. Recuperación en el siglo XX	Begoña Velasco Arnaldo
IV Jornadas de jóvenes musicólogos	12-15 abril de 2011, Universidad de Oviedo	Taller de interpretación e improvisación	Dirige D. Jacobo de Miguel Bueres
Música y reforma litúrgica desde 1611 hasta el presente: Congreso conmemorativo	29 junio-2 julio de 2011, Universidad de	Reforma litúrgica y música en España: 1850-1925: la legislación eclesiástica y su influjo en la composición e interpretación de los	M <sup>a</sup> Antonia Virgili

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

del cuarto centenario de la muerte de San Juan de Ribera	Valencia	repertorios religiosos y específicamente litúrgicos	Blanquet
Medieval and Renaissance international music conference	5-8 Julio de 2011, Barcelona	' <i>Con ayuda de nuestro Señor</i> ': Teaching Improvised Counterpoint in 16th-Century Spain	Giuseppe Fiorentino
		'Improvisational practice and harmonic composition in mid-6th-century Italy and Spain'	Luca Bruno
		Text, notation and style: The case of the song <i>Tant plus que vous voy tant plus me semblés belle</i> (Ox, f. 124)	Mathias Le Rider
		The unknown Hildegard: Editing, performance and reception	Honey Meconi
		<i>Non se tenga por maestra complida</i> : The skillful medieval female performer and her challenge to the social and intellectual space dominated by males	Mauricio Molina
		The music of Tomás Luis de Victoria (d.1611) in the collection of manuscripts of Edward Paston (1550-1630): Contexts, circulation and performance	Esperanza Rodríguez-García
		Artes de canto and music teaching in the Renaissance Iberian world	Ascensión Mazuela Anguita
		Alternatives to the 'English a cappella heresy': Performance practice of sacred Spanish polyphony in recusant house-holds based on Elizabethan and early Jacobean sources	Hector Sequera
		Revising polyphonic Lamentations: Composition, transmission and performance practice context	Sergi Zauner
10th International Symposium on spanish keyboard music "Diego Fernández"	08-09 octubre de 2010, Almería	Performing the keyboard works of Antonio de Cabeçon	Matthew Provost
La iconografía musical a la mediterrània i el seu impacte sobre la cultura europea al llarg de la història	04-06 octubre 2010. Universidad Autónoma de Madrid	<i>Favorosi vedelicit sexus feminei</i> : Ambivalent status and antagonizing ideas in the depictions of medieval female professional performers	Mauricio Molina

III Jornadas de estudiantes de Musicología y jóvenes musicólogos	21-23 abril de 2010, Universidad Complutense de Madrid	Mi música, tu ruido: muros, performance y espacios compartidos	Ana María Alarcón Jiménez
Simposio internacional: <i>Antonio de Cabezón. En el V centenario de su nacimiento, 1510-2010</i>	23-25 septiembre de 2010, Burgos	Problemas interpretativos en la música de Antonio de Cabezón a través de sus fuentes	Miguel Bernal Ripoll

## REFERENCES / REFERENCIAS

ALDRICH, P. The “Authentic” Performance of Baroque Music. *Essays on music in honor of Archibald Thompson Davison*. Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957. pp. 161-171. ISBN-13: 978-1258182809.

BRINKMANN, R. *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog: Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*. S.l.: Bärenreiter, 1981. ISBN 978-3-7618-0669-2.

BUTT, J. Authenticity. En: publisher: Oxford University Press [en línea]. Grove Music Online. 2001. Disponible en: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>>.

CARMONA, J.C. *Criterios de interpretación musical: el debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Maestro, 2006. ISBN 978-84-96644-07-6.

COOK, N. *Beyond the score: Music as performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2014. ISBN 978-0-19-935740-6.

DANUSER, H. Interpretación. *Revista de Musicología*. 2016, vol. XXXIX, nº. 1, pp. 19-45. ISSN 0210-1459.

DOLMETSCH, A. *The Interpretation of 17th- and 18th-Century Music*. London: Novello, 1949.

FINSCHER, L. Historisch getreue Interpretation -Möglichkeiten und Probleme. *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*. Kassel: Bärenreiter, 1968. pp. 25-34. ISBN-13: 978-3761802472.

GÖNNENWEIN, W. Historisch-getreue oder gegenwartsnahe Interpretation. *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*. Kassel: Bärenreiter, 1968. pp. 73-80. ISBN-13: 978-3761802472.

GOTTSCHEWSKI, H. *Die Interpretation als Kunstwerk: musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*. Laaber: Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 2006. ISBN 978-3-89007-309-5.

GROUT, D.J. On historical authenticity in the performance of old music. *Essays on music in honor of Archibald Thompson Davison*. Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957. ISBN-13: 978-1258182809.

GUTIÉRREZ, C.J. On-demand musicology about the multiple Musicology Degrees in Spain. *Internationale Perspektiven zur Musik (lehrer) ausbildung in Europa*. 2017, vol. 4, pp. 199-218.

HOGWOOD, C. *Authentizität ist nicht Akademismus; ein Gespräch mit Hogwood - Interview by Gerhard Persche (Engl. Trans. by John Kehoe)*. Opernwelt 25. 1984. S.l.: s.n.

KARTOMI, M. Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*. 2014, vol. 36, n.º 2, pp. 189-208. ISSN 0814-5857.

KENYON, N. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. S.l.: Oxford University Press, 1988. ISBN 978-0-19-816153-0.

KERMAN, J. *Contemplating music: challenges to musicology*. S.l.: s.n. 2010. ISBN 978-0-674-16678-3.

KIVY, P. *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*. S.l.: Cornell University Press, 1995. ISBN 978-0-8014-8480-3.

KIVY, P. On the historically informed performance. *The British journal of aesthetics*. 2002, vol. 42, n.º 2, pp. 128-144. ISSN 0007-0904.

KIVY, P. *Sounding off: eleven essays in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LEONHARDT, G. «On performance using original instruments» en la grabación BACH, *Johan Sebastian, Conciertos de Brandemburgo*. Seon: Philips, 1977.

MADRID, A. L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? *Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2009, vol. 13. ISSN 1697-0101. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>>.

MARÍN-LÓPEZ, J. Investigar la performance. *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, n.º 1, pp. 11-16. ISSN 0210-1459.

MARÍN LÓPEZ, J. Desde el facistol: Verosimilitud vs. Autenticidad en tres proyectos discográficos recientes. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio*

*euroamericano*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018. ISBN 978-8-4894-5755-3.

NAREJOS, A. Hacer un Máster de Música en España (actualizado 02/12/2019) – El Blog de Antonio Narejos. [en línea]. [Consulta: 30/04/2020]. Disponible en: <<https://narejos.es/blog/hacer-un-master-de-musica-en-espana/>>.

PHILLIPS, P. Performance Practice in 16th-century english choral music. *Early Music*. 1978, vol. 6, n.º. 2, pp. 195-199. ISSN 0306-1078.

PHILLIPS, P. *What we really do: the Tallis scholars (2nd edition)*. Londres: Musical Times, 2013. ISBN 978-0-9545777-2-8.

RESTOUT, D. Landowska on music. *Music & Letters*. 1966, vol. 47, n.º. 1, pp. 69-70. ISSN 00274224, 14774631.

ROSEN, C. *Critical Entertainments\_ Music Old & New* [en línea]. London: Harvard University Press. 2000. [Consulta: 16/11/2017]. Disponible en: <<https://es.scribd.com/document/199047094/Rosen-Charles-Critical-Entertainments-Music-Old-New-Harvard-2000>>.

SPITZER, J. Authenticity. *The New Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed. revisada. Cambridge: Ed. Don Michael Randel, 1986.

TARUSKIN, R. On letting the music speak for itself: Some reflections on musicology and performance. *The Journal of Musicology*. 1982, vol. 1, n.º. 3, pp. 338-349. ISSN 02779269, 15338347.

TARUSKIN, R. The musicologist and the performer. *Musicology in the 1980s: Methods, goals, opportunities*. D. Kern Holoman y Claude V. Palisca (eds.). Nueva York: Da Capo Press, 1982, pp. 101-117.

TARUSKIN, R. The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing. *Early Music*. 1984, vol. 12, n.º. 1, pp. 3-12. ISSN 03061078, 17417260.

TARUSKIN, R. The pastness of the present and the presence of the past. *Text and act: essays on music and performance*. Nueva York: Oxford University Press, 1995. ISBN 0-19-509458-1.

WALLS, P. La interpretación histórica y el intérprete moderno. *La interpretación musical*. 2006, S.l.: Alianza, pp. 35-54. ISBN 978-84-206-6495-8.

WENZINGER, A. Der Ausdruck in der Barockmusik und seine Interpretation. *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*. Kassel: Bärenreiter, 1968. pp. 35-46.

PERFORMANCE PRACTICE Y PERFORMANCE ANALYSIS:  
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

WILSON, N. *The art of re-enchantment: making early music in the modern age*. Nueva York: Oxford University Press, 2014. ISBN 978-0-19-993993-0.

WIORA, W. *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*. Kassel: Bärenreiter, 1968.