

Lost in translation: la importancia de la conceptualización en el desarrollo del perfil instrumental musical a nivel licenciatura

Lost in translation: the importance of conceptualization in the development of the musical instrumental profile at the undergraduate level

Miguel Flores-Covarrubias^a

Abstract:

Both musicians and music education institutions tend to use concepts such as performer, instrumentalist, or interpreter interchangeably, without paying much attention to the artistic and epistemic implications each has or should have for the development of instrumental musicians. Historically, the process of playing a piece of music has been described in various ways and from conceptual frameworks different from those currently used in our time, language, and region. In this document, we begin by reviewing these concepts and their transformations to the present day and assessing the implications of these changes for the way we approach this thematic and training area. Finally, we put forward some proposals that could affect how each of the concepts discussed is understood.

Keywords:

Musical training, execution, interpretation, performance, instrumentalist.

Resumen:

Tanto músicos como instituciones de formación musical solemos utilizar de manera intercambiable conceptos como ejecutante, instrumentista o intérprete, sin reparar demasiado en las implicaciones artísticas y epistémicas que cada uno de ellos tiene o debería tener en el desarrollo de los músicos instrumentistas. Históricamente, el proceso de hacer sonar una pieza musical ha sido descrito de diversas maneras y desde marcos conceptuales distintos a los que utilizamos actualmente en nuestro tiempo, idioma y región. En el presente documento, partiremos de la revisión de algunos de estos conceptos y de sus transformaciones hasta nuestros días, valorando las implicaciones de dichos cambios en la manera en que nos aproximamos a esta área temática y formativa. Finalmente, se plantean algunas propuestas que podrían impactar en la manera en que se asume cada uno de los conceptos discutidos.

Palabras Clave:

Formación musical, ejecución, interpretación, performance, instrumentista

Introducción

Como puede advertirse del resumen, el tema que abordamos genera, de origen, una primera complicación: ¿cómo enunciamos la acción de hacer sonar un instrumento sin caer involuntariamente en el uso intercambiable de los distintos conceptos empleados para referir esta actividad? En principio, optaremos por utilizar el concepto de instrumentista para referir, de manera general, al músico que desarrolla su proceso creativo y cognitivo mediante un instrumento musical, y ahondaremos

paulatinamente en los conceptos de ejecutante e intérprete.

En este caso, el documento se desarrolla desde la perspectiva del formador de músicos instrumentistas y la discusión se circunscribe al desarrollo de este concepto en la tradición occidental de la llamada música de concierto. Esta última acotación es importante, pues esta tradición se asocia con la reproducción de obras plasmadas por escrito por un creador distinto del instrumentista. Igualmente, es importante señalar que el presente documento no aspira sólo a discutir teóricamente las distinciones conceptuales que nos ocupan, sino también a atisbar algunas

^a Autor, Universidad Veracruzana | Facultad de Música | Xalapa, Veracruz, México, <https://orcid.org/0000-0002-7378-6521>, Email: miflores@uv.mx

implicaciones prácticas en la formación de los músicos instrumentistas desde la perspectiva contextual de la educación superior. Esta discusión considera algunos aspectos históricos, lingüísticos y contextuales que inciden en nuestro entendimiento y práctica de esta área específica del ejercicio escénico musical.

Tañer, tocar, ejecutar o interpretar

En las diversas fuentes documentales que abordan las funciones y el desarrollo de las habilidades instrumentales de un músico, encontramos distintas maneras de definir la acción de leer los símbolos de una pieza musical escrita y articularlos sonoramente en un instrumento. Estos tratados y escritos dan cuenta de la manera en que tal proceso se ha entendido a partir de distintas condiciones de desarrollo que han incidido en la práctica musical.

Tomando como punto de partida los escritos de Juan Bermudo (1555), Tomás de Santa María (1565) y Girolamo Diruta (1625), podemos ver que estas referencias tempranas definen esta acción como tañer o sonar, principalmente en instrumentos de teclado o de cuerda punteada (vihuela y arpa).

Un siglo después, encontramos un mayor número de documentos con una finalidad similar, aunque en un contexto instrumental, histórico y cultural distinto. Los tratados de Couperin (1716), Quantz (1752) o C. P. E. Bach (1753) se refieren a la realización sonora bajo el concepto de tocar (*toucher* y *spielen*¹). Igualmente, entre estos últimos textos se establecen algunas aspiraciones estéticas generales (buen gusto en la práctica musical o el verdadero arte de tocar), con distintos grados de especificidad², y se complejizan los conceptos relativos a la realización instrumental de la música escrita.

Dado que el presente trabajo no busca convertirse en un exhaustivo recorrido histórico por las distintas corrientes de pensamiento musical, teórico, literario y filosófico que desembocan en el encumbramiento del concepto de interpretación, baste mencionar los escritos de Dreyfus (2020) y Danuser (2016) que delinean el camino que, a partir del siglo XVIII, nos lleva del concepto de ejecución al de interpretación en el XIX.

Podemos decir, grosso modo, que llegamos a estos dos

conceptos a través de una serie de fusiones, resultantes de cruces conceptuales y traducciones, en las que, en algunos casos, se pierde parte de la riqueza y la variedad de los términos empleados para denotar la acción de hacer sonar un instrumento. Claros ejemplos de ello son el sustantivo ejecutante en español, que normalmente se utiliza para denotar los conceptos *player* y *performer*, así como el verbo ejecutar, que abarca todavía más términos que, con el tiempo, fueron cediendo lugar a este. No obstante que es evidente la necesidad de un estudio más documentado sobre este tópico en nuestro idioma, a menos que adoptemos *performance* como expresión de uso común en la formación instrumental, nos encontramos con un panorama aún más reducido que el de Danuser (2020), en su ensayo, donde busca dilucidar el sentido de las expresiones comunes en inglés para referir el acto musical sonoro (*execution*, *interpretation*, *performance*).

Podemos concurrir con Davies y Sadie (2001), así como con Stenzl (1995, p. 684), en que una de las condiciones que parece haber tenido impacto en la gradual preponderancia del concepto de interpretación fue el crecimiento de un repertorio que deviene canónico y es ejecutado por diferentes artistas que no comparten una cercanía cultural, física o temporal que permita un entendimiento relativamente homogéneo de las obras y sus referentes contextuales. Como muestra de esta transformación, observemos algunos de los títulos en inglés, citados por Dreyfus (2020, p. 17), que aparecieron a inicios del siglo XX y evidencian un giro en la manera de entender la función histórica y crítica del instrumentista con relación a la obra ejecutada³: Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (1915); John Alexander Fuller Maitland, *The Consort of Music: A Study of Interpretation and Ensemble* (1915); Achille Rivarde, *The Violin and its Technique as a Means to the Interpretation of Music* (1921); Alexandre Cellier and Fred Rothwell, *The Pianistic Interpretation of Bach's Music* (1924); and E. O. Turner, *The Composer and the Interpreter* (1937).

Como podemos inferir de estos títulos, nos encontramos ante una perspectiva que no se limita a la comprensión de las convenciones estilísticas en la decodificación del texto, sino que busca interacciones con la música impresa, permeadas por consideraciones históricas, filosóficas y musicológicas más complejas e intrincadas.

En nuestros días, el uso del concepto de interpretación puede adquirir diversos sentidos según la perspectiva e intereses musicales de quien lo enuncia. Puede hacer referencia a estudios consistentes sobre prácticas musicales basadas en fuentes documentales, análisis y

¹ No parece ocioso preguntarnos especulativamente sobre lo que habría significado para los músicos de habla hispana la existencia de un concepto que refiriera este acto con la misma palabra empleada para definir el juego (*play* y *spielen*).

² En Quantz, citado por Dreyfus (p. 8), encontramos que las referencias relacionadas con las actividades de los ejecutantes no mantienen cercanía con la idea de intérpretes o traductores de textos, sino con la de ejecutantes o implementadores, mediante términos como *exécuteurs* o *Ausführer*. Más adelante, el mismo Dreyfus (p. 9), cita un extenso pasaje del capítulo sobre la presentación (*vortrage*) de C. P. E. Bach, donde este plantea una relación dinámica con el texto y las emociones en él plasmadas, rearticuladas a través de la libre resonancia de la obra musical a través del instrumentista.

³ Como bien lo señala Dreyfus, a partir de 1840, principalmente en los países de habla inglesa, encontramos cada vez con mayor preponderancia el término interpretación, mismo que para finales del siglo XVIII ya se había consolidado en su uso como un concepto que refería un desarrollo creativo musical elevado, resultado de un entendimiento *superior* de la obra y las intenciones del autor.

estudios históricos, así como a procesos subjetivos de interacción con el material sonoro a través del entendimiento individual, en ocasiones místico, del sentido de la obra y, de modo aún más radical, del espíritu o alma del compositor (Hunter, 2005, p. 364). Podríamos enunciar esta división como la surgida de una postura racionalista, basada en la aproximación histórica y musicológica, en oposición a otra que, desde una perspectiva intuitiva y subjetiva, se aproxima al desciframiento de las intenciones que el compositor quiso plasmar en su obra, sin mediación de consideraciones adicionales a la propia fuente musical y a su lectura. Es igualmente importante no obviar que, entre estos dos extremos, se encuentran diversos tipos de propuestas de índole disciplinar, así como multidisciplinar e interdisciplinar, que se aproximan a este proceso de preparación instrumental de maneras alternativas.

Breve digresión auto etnográfica sobre los componentes de una formación interpretativa

Como ejercicio de reflexión que se nutre de las experiencias personales en la formación como músico instrumentista, proponemos este análisis retrospectivo para establecer la ruta que ha seguido el desarrollo de una perspectiva interpretativa propia, circunscribiendo la revisión a nuestros años de formación en el nivel de licenciatura. A partir de esta mirada retrospectiva, se constata la permanencia o la transformación de algunos de los componentes percibidos en esta indagación auto etnográfica.

Se considera la perspectiva auto etnográfica analítica, pues nos permite aproximarnos al fenómeno cultural de la formación instrumental, basada en experiencias personales en este ámbito, desde un acercamiento que busca identificar patrones o procesos de manera sistemática. A continuación se presenta una narrativa de las circunstancias generales de la formación instrumental a partir de este enfoque de investigación cualitativa.

Iniciamos de manera transversal con una revisión de las asignaturas teóricas que acompañan la formación de un instrumentista, como suelen ser solfeo, historia, armonía, contrapunto, análisis, composición y alguna otra asignatura teórica o musicológica, según el modelo educativo y el plan de estudios en los que nos encontremos. Cada una de estas asignaturas, definidas en contenidos programáticos, se ofrece al estudiante desde la perspectiva teórico-práctica del programa educativo y del académico responsable de su impartición. En asignaturas seriadas, aunque exista un hilo programático conductor, es posible recibir clases de no menos de dos docentes por asignatura temática, con posibles cambios de enfoque teórico-musical, sin mencionar el didáctico, en cada una de ellas. ¿Es tarea del alumno instrumentista integrar en lo que sería su actividad principal, de manera relativamente coherente, tanta y tan variada información? ¿Qué formación adicional

recibe este para articular de manera estructurada y orgánica los diversos contenidos teóricos en una propuesta interpretativa?

Ante este panorama, valdría la pena reflexionar también sobre el rol que el docente de instrumento desempeña en el proceso formativo que estamos describiendo. Es necesario preguntarse por el papel que desempeña en el desarrollo de una propuesta interpretativa del músico instrumentista en formación. ¿Lo ayuda a reflexionar e integrar los distintos conocimientos teóricos adquiridos en otras asignaturas? ¿Se circunscribe a señalar los elementos técnicos y estilísticos que le parecen particulares y pertinentes a cada obra? ¿Le impone una interpretación propia que el estudiante sigue o imita sin mayor mediación reflexiva? ¿Lo guía en el desarrollo de una metodología que le permita sistematizar el proceso interpretativo? ¿Esta sistematización le corresponde al docente de instrumento? ¿O todo queda a la intuición y a la experiencia de ambos participantes en este proceso creativo?

Es probable que varias de las preguntas que acompañan a esta revisión retrospectiva resuenen en un número considerable de nuestros lectores con formación en este perfil a nivel de licenciatura y que pongan en el centro de la discusión los puntos ciegos o nudos en los que la formación del instrumentista parece operar a partir de supuestos heredados y repetidos por generaciones, sin que medie un proceso de análisis riguroso sobre su desarrollo y sus logros. Además, estas mismas preguntas dan pie para realizar la necesaria valoración del proceso en el que nos vimos inmersos como instrumentistas en formación y que, probablemente, nos vemos reproduciendo como docentes. Analicemos, desde esta misma perspectiva, otra dimensión del proceso formativo que nos ocupa: la preparación individual de una pieza musical, o conjunto de piezas, a nivel de licenciatura. Esta se iniciaría, por parte del docente, con la selección de una obra, acompañada del análisis intuitivo de las dificultades técnicas, de la complejidad de sus texturas, de sus particularidades estilísticas y de los distintos elementos estructurales que le dan forma, así como de las habilidades musicales del estudiante que abordará el estudio de la obra. Por parte del estudiante, una vez acordada la obra, se inicia con la decodificación de la partitura, acompañada del análisis, no necesariamente sistemático, de las complejidades técnicas y estructurales generales.

El trabajo individual del alumno se intercala semanalmente con una o dos sesiones con el docente de instrumento, en las que se toman decisiones estilísticas y sonoras, así como se abordan aproximaciones viables para la resolución de las dificultades técnicas y de comprensión que el estudiante pueda estar experimentando.

Esta dinámica se repite durante unas 15 semanas, pensando en semestres, y, a través de estas interacciones

áulicas, concluimos con una propuesta final que incorpora las observaciones y correcciones realizadas sobre el trabajo del estudiante. ¿Podríamos decir que, después de concluido el proceso descrito, hemos llegado a una propuesta de interpretación? ¿O será mejor llamarla de ejecución? ¿Qué elementos distinguen a cada una a la luz del proceso que hemos delineado?

Si bien es cierto que hemos descrito de manera demasiado sintética y esquemática el complejo y variado proceso de preparación instrumental de una pieza musical que, con ligeras variantes, se llevaría a cabo en la asignatura de instrumento de la licenciatura, dejamos claro que las condiciones para desarrollar una propuesta creativa, en su sentido y estructura, no necesariamente se acercan a lo que, idealizadamente, llamaríamos interpretación musical. En este punto, es importante reconocer que muchas de las dificultades básicas de la preparación instrumental enfrentadas en niveles previos a la licenciatura ya se habrían solventado, por lo que hemos partido del supuesto de una formación musical previa de al menos seis años y de la suficiencia de las habilidades técnicas al ingresar a este nivel educativo, pudiendo centrar nuestra atención en las dimensiones del tema que nos interesa en el presente documento.

Posibles caminos

Ante el panorama planteado, es pertinente valorar la pertinencia de las prácticas actuales y el horizonte de propuestas que pueden surgir para abordar la formación instrumental de otras maneras. ¿Podemos aspirar a un proceso de interpretación guiado? ¿Debemos optar por una interpretación o por una ejecución? ¿La integración metodológicamente articulada de los distintos componentes asociados a una propuesta de ejecución es viable, o parte de su riqueza y variabilidad se sustenta en la integración intuitiva de dichos componentes?

Una de las posibilidades que surgirían de esta revisión sería considerar como modelo el desarrollo histórico de la evolución conceptual que ha experimentado el rol del instrumentista, tal como lo hemos delineado en este documento, y que guarda una relación cercana con las maneras más intuitivas de abordar este trabajo en nuestros días. Este esquema, paralelo al desarrollo expuesto, se inicia en el trabajo de preparación de una obra, centrando nuestra atención en la adecuada lectura y en la aproximación técnica a la obra, con la finalidad de tañerla o hacerla sonar con la fluidez mecánica necesaria. Más adelante, enfocamos nuestros esfuerzos en un ejercicio de declamación que, atendiendo a las articulaciones, acentos, frases y componentes estructurales, nos permita cumplir adecuadamente las indicaciones establecidas en la partitura. Posteriormente, como elemento de cierre de esta primera iteración formativa instrumental, nos correspondería ahondar en los pensamientos y emociones que percibimos en la obra, como componentes que nos

mueven expresivamente, con la intención de gestar una propuesta que también mueva a nuestros oyentes.

A partir de este punto, nos encontraremos en la encrucijada del siguiente paso en el desarrollo de una propuesta creativa instrumental. ¿Indagamos la época, la vida y la obra del compositor con el fin de captar las tensiones vitales que acompañaron la gestación de la obra en cuestión? ¿Esta indagación buscaría aprehender un estado de las cuestiones emocionales y biográficas del compositor para traducirlas subjetivamente en intenciones sonoras que se acerquen a los afectos inferidos a partir de dicha información? ¿O debemos aspirar a una “autenticidad” (Burstyn, 1995, p. 721) surgida de un estudio cuidadoso de las prácticas culturales, estilísticas y teóricas que sustentan la propuesta expresiva del compositor de la obra? ¿O consideramos el desarrollo de una propuesta de interpretación surgida de un profundo estudio teórico mediante el cual logramos un entendimiento complejo de distintos niveles musicales, estructurales o discursivos? ¿Es factible articular una propuesta sistemática que aborde esta problemática en este nivel educativo?

En la respuesta a esta última pregunta radica el tipo de aproximación que podríamos dar a esta problemática, pues si la solución la buscamos en el nivel educativo donde se gesta estamos ante la necesidad de una modificación en la manera en que abordamos la enseñanza instrumental; en cambio, si la planteamos como una área de estudio especializada, propia de un posgrado, debemos de establecer el punto de quiebre entre el desarrollo viable a nivel licenciatura que, a su vez, sería el punto de arranque de los estudios de posgrado enfocados en una formación instrumental que incorpore diversas metodologías encaminadas al desarrollo de propuestas creativas o interpretativas fundamentadas.

Es importante no obviar que actualmente existen proyectos de investigación que abordan temáticas que, desde campos disciplinares y perspectivas heterogéneas, responden a varios de los planteamientos aquí presentados y emplean metodologías basadas en desarrollos teóricos, humanísticos y tecnológicos de las últimas décadas.

A pesar de no ser un área particularmente nueva, una opción que podría contemplarse en los planes de estudio para la formación de instrumentistas sería la hermenéutica, entendida en el sentido general que plantea Bent (2001) y por su integración de la reflexión sobre los componentes objetivos y subjetivos, o gramaticales y psicológicos, como los propone Schleiermacher y adapta Hoffman a la disciplina musical (Holgún y Ávila, 2021, pp. 304-305), lo que puede resultar atractivo para quienes buscan alternativas a la aproximación interpretativa histórica y se plantean la construcción de significado más que el descubrimiento de una verdad subyacente en la obra. Entre otras posibilidades, no podemos obviar los estudios en performance (Coulter, 2011; Kaufman, 2017),

relacionados con el evento musical y su contexto cultural de interpretación; los estudios cuantitativos mediados por tecnología (Katayose et al, 1990; Katayose & Inokuchi, 1993), que estudian las diferencias medibles entre ejecuciones y las tradiciones interpretativas a partir de las grabaciones dejadas por ejecutantes reconocidos por su representatividad estilística; así como los estudios musicológicos que se aproximan al texto desde diversas perspectivas analíticas, incluidas las ya mencionadas aproximaciones históricas.

Conclusiones

Aunque el análisis de las propuestas curriculares vigentes para la formación de instrumentistas, a nivel nacional, deberá ser objeto de un trabajo puntual posterior, es pertinente retomar la última pregunta de la sección previa sobre la factibilidad de que los programas de licenciatura incorporen asignaturas específicas que fortalezcan esta importante área de desarrollo o si su abordaje sistemático deberá ser objeto de estudios posteriores a este nivel educativo.

Si bien por su complejidad y el grado de dedicación que requieren varias de las tendencias mencionadas en los párrafos anteriores parecen ubicarse como contenidos de estudios interdisciplinarios especializados, propios de un posgrado, a partir de un ejercicio de reflexión personal sobre el contexto formativo vigente en licenciatura se distinguen áreas de oportunidad en el refinamiento o mayor desarrollo de los elementos de juicio para el desarrollo de propuestas de ejecución creativas surgidas de procesos estructurados de reflexión y análisis de los contenidos y potenciales sentidos de la ejecución artística.

Podemos inscribir el presente ejercicio entre las revisiones conceptuales planteadas por algunos de los autores citados en este trabajo, así como en trabajos que buscan aproximarse, desde una perspectiva crítica, a las tradiciones musicales occidentales que hemos heredado, para analizar y reformular conceptos que llegan a parecer inamovibles a la luz de su uso inconsciente y extenso en las tradiciones formativas musicales aún vigentes. Entre estas últimas, es importante destacar el trabajo del musicólogo Luca Chiantore (2021).

Para finalizar, como habrá sido evidente, se evitó el uso de la palabra interpretación, dada la carga histórica de sobreentendidos tejidos en torno a ella. No se le proscribió; simplemente se le hace a un lado para tratar de mirar el ejercicio de construir una propuesta de comunicación

emocional integradora con otros ojos, que le dé su justa dimensión al compositor, a la obra, al ejecutante, al contexto y al público.

Referencias

1. Bach, C. P. E. (2000). Essay on the true art of playing keyboard instruments (W. J. Mitchell, Ed.). Norton.
2. Bent, I. D. (2001). Hermeneutics. En I. D. Bent, Oxford Music Online. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12871>
3. Bermudo, J. (1555). Declaración de instrumentos musicales. Juan de León.
4. Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*, 16(2), 111–156.
<https://doi.org/10.1080/01411899608574728>
5. Burstyn, S. (1995). Authenticity in Interpretation. *Early Music*, 23(4), 721–723.
6. Chiantore, L. (2021). Malditas palabras. Musikeon Books.
7. Coulter, T. J. (2011). Music as Performance – The State of the Field. *Contemporary Theatre Review*, 21(3), 259–260.
<https://doi.org/10.1080/10486801.2011.585983>
8. Couperin, F. (1716). L'art de toucher le Clavecin. Chez l'auteur.
9. Danuser, H. (2016). Execution - Interpretation - Performance: The History of a Terminological Conflict. En P. De Assis (Ed.), *Experimental Affinities in Music* (pp. 177–196). Leuven University Press.
<https://doi.org/10.11116/9789461661883.ch09>
10. Davies, S., & Sadie, S. (2001). Interpretation. En Oxford Music Online. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13863>
11. Diruta, G. (1609). Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et instrumeti da penna (Vol. 2). Giacomo Vincenti.
12. Dreyfus, L. (2020). Beyond the Interpretation of Music. *Journal of Musicological Research*, 39(2–3), 161–186.
<https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1775087>
13. Holguín Tovar, P. J., & Ávila Vásquez, M. O. (2021). Sobre la hermenéutica. Origen, historia y su relación con el arte y la música. *Eidos*, 36, 289–317.
<https://doi.org/10.14482/eidos.36.121.68>
14. Hunter, M. (2005). "To Play as if from the Soul of the Composer": The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics. *Journal of the American Musicological Society*, 58(2), 357–398.
<https://doi.org/10.1525/jams.2005.58.2.357>
15. Katayose, H., Fukuoka, T., Takami, K., & Inokuchi, S. (1990). Expression extraction in virtuoso music performances. [1990] Proceedings. 10th International Conference on Pattern Recognition, 1, 780–784.
<https://doi.org/10.1109/ICPR.1990.118216>
16. Katayose, H., & Inokuchi, S. (1993). Learning performance rules in a music interpretation system. *Computers and the Humanities*, 27(1), 31–40.
<https://doi.org/10.1007/BF01830715>
17. Kaufman. (2017). Los performance studies entran en la agenda española. *Revista de Musicología*, 40(1), 357.
<https://doi.org/10.2307/24938877>
18. Quantz, J. J. (1752). Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Voss.
19. Santa María, T. (1565) Arte de tañer Fantasia, así para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Francisco Fernandez de Cordova.
20. Stenzl, J. (1995). In Search of a History of Musical Interpretation. *The Musical Quarterly*, 79(4), 683–699.
<https://doi.org/10.1093/mq/79.4.683>