

# Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical

*Favio Shifres*

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

---

## Resumen

En este artículo se exploran las relaciones entre psicología y musicología en cuanto a la ejecución musical en tres momentos diferentes su historia: (i) en el pasaje del Iluminismo al Romanticismo, (ii) en la crítica positivista al mito del genio romántico con el movimiento de *Autenticidad en Ejecución*, y (iii) en la actualidad reanudando la cuestión de la individualidad en la ejecución a partir de diversas propuestas. Se sugieren los conceptos de *transposición y dialéctica de los materiales* para caracterizar la relación en el contexto actual. Se proponen búsquedas musicológicas vinculadas a la música, vista como suceso más que como texto, y desde la psicología, se plantea entender la ejecución musical en términos de intersubjetividad en tanto suscita la experiencia compartida del tiempo.

*Palabras clave:* ejecución musical, musicología, psicología.

---

## Abstract

In this article the relations between psychology and musical theory concerning musical performance are examined at three different moments: (i) at passage from the Enlightenment to the Romanticism, (ii) at the positivistic critic to the myth of romantic genius with the movement of *Authentic Performance*, and (iii) nowadays, retaking issues of individuality in performance from diverse approaches. Concepts of TRANSPOSITION and MATERIALS DIALECTICS are suggested as characterizing the current context. Musicological searches involving *music as event* (vs. *music as text*) as well as, psychological explorations understanding performance in terms of intersubjectivity (as it elicits shared experiences of time) are proposed.

*Keywords:* Music Performance, Musicology, Psychology.

## 1. INTRODUCCIÓN

Los estudios en ejecución constituyen una arena de encuentro entre musicología y psicología. Este cruce ha sido desigual a lo largo del tiempo dependiendo de la noción misma de ejecución que ha imperado en las diversas épocas y culturas, acorde a las ideologías dominantes (Grembis y Davison, 2002) que también operan sobre las agendas musicológicas y psicológicas de cada momento.

Viendo al ejecutante como un intermediario entre las intenciones del compositor y la recepción del oyente (Hargreaves *et al.*, 2005), su rol estaría impulsado por dos tipos de motivaciones diferentes que acarrearán una *Función Servicial* –motivada por servir a *un otro*– y una *Función Artística* –motivada por servir al propio impulso creativo y expresivo. Es posible afirmar que la historia de la ejecución musical es la historia de las tensiones entre ambas funciones.

En este artículo revisaré parte de estas tensiones en tres momentos claves en la historia de la ejecución de la música académica occidental con el objeto de (i) identificar el modo en el que la musicología y la psicología dominantes han influido en el derrotero de dichas funciones y (ii) aventurar una resolución de dichas tensiones en el contexto actual.

## 2. EL EJECUTANTE ROMÁNTICO: EL MITO DEL GENIO

En la transición del Iluminismo al Romanticismo se amplió la brecha entre ejecutante y compositor; los cambios económicos y tecnológicos demandaron un ejecutante altamente habilidoso y especializado, y quedó planteado un escenario estético ocupado por dualismos que caracterizaron el mundo musical del siglo XIX (Hunter, 2005). El dualismo ejecutante-compositor halló en el *mito del genio* una solución que permitió desarrollar la idea de una artísticidad en la ejecución musical que trascendió su propia época. El genio es un arquetipo presente en todo el campo intelectual del siglo XIX, pero, como señalan Castro y colaboradores (2005), en el arte se mueve con mayor holgura. Particularmente, el genio en ejecución es un sujeto caracterizado por una capacidad psico-física de transformarse en otro; el propio compositor, creando una nueva subjetividad. La genialidad del ejecutante radica en la versatilidad de poder adquirir múltiples *alma-espíritus* en diferentes momentos creando una individualidad original cada vez.

La mística del ejecutante romántico halla su fundamento en el pensamiento hermético que penetra en la escena occidental hacia el siglo II d.C., donde la iluminación y la revelación reemplazan al razonamiento y la discusión (Eco, 1992). En la ejecución musical esta comprensión súbita surge de otra dualidad: la escisión entre Técnica

y Expresión. La revelación de la verdad del compositor arriba misteriosamente a través de la facilidad técnica (Fétis y Moscheles, 1840; McDonald, 2002). La eclosión de métodos de enseñanza de la técnica instrumental en el siglo XIX es un reconocimiento implícito en la época del valor heurístico de la práctica. Sin embargo, entonces sólo podía ser explicado a través del *mito del genio*. La pedagogía musical del siglo XIX encontró la vía de síntesis de este dualismo en la sistematización de la enseñanza de la expresión a través de las ediciones y las escuelas, que se convierten, en tanto *escrituras y rituales sagrados*, en instrumentos de dogma (Bellman, 2000).

Aunque como afirmaba Hegel (1818), el genio interpretativo tenía «algo más» que su habilidad técnica. La psicología del siglo XIX no avanzó en su dilucidación, teniendo reservado un sitio para lo inefable y conformándose con caracterizar al genio como un ser introspectivo, preocupado en sus propias reflexiones, independiente del impacto exterior de sus pensamientos y resignado a recibir la incompreensión por parte del mundo (Castro *et al.*, 2005).

Mientras tanto, la musicología del siglo XIX reservó sus desarrollos teóricos más sofisticados (en particular, las teorías sobre la tonalidad) para el campo compositivo. Así, la ejecución musical sólo se vinculó al problema de la tipificación de las estructuras discursivas musicales (la morfología musical como disciplina analítica) y a las propuestas de hermenéutica musical (Kramer, 2002) provenientes principalmente del campo del *análisis musical amateur* (Bent, 1987).

### 3. EL EJECUTANTE MODERNO: LA BÚSQUEDA DE LA OBJETIVIDAD

La reacción a los excesos del Romanticismo que invadió la escena musical en el período entre guerras llegó al área de la ejecución en la generación siguiente (Taruskin, 1995). Los compositores pedían a los ejecutantes que «¡no expresen!» (Stravinsky, 1970; Van den Toorn, 2003), en un ambiente intelectual en el que las disciplinas teórico-musicales (la musicología histórica y la teoría musical) adquieren un estatus académico de ciencia y comienzan a manejarse con sus estándares. De una puja de poderes entre compositores y ejecutantes, la idea de esta nueva tendencia en la ejecución surge para bloquear la hegemonía del ejecutante y promover relaciones más horizontales entre los actores involucrados.

El nuevo ejecutante es un sujeto psicológico diferente, relacionado a una psicología que pasa de lo introspectivo a la búsqueda de evidencia empírica (Castro *et al.*, 2005). En educación y desarrollo, esta psicología reemplaza la noción de *genio* por el concepto de *talento* y la idea de *don* por la de desarrollo de capacidades (Sloboda, 2006).

Desde el punto de vista musicológico, la nueva ejecución, que tiene una profunda raíz filológica (Cook, 2003), es vista como ciencia, y el lugar que antes ocupaba el genio

ahora lo ocupan las disciplinas científico-musicales. Se basa en la idea de la corrección artística y de canon (Goehr, 1992), que representan la voluntad del compositor, es susceptible de aprehenderse objetivamente y encarna lo *auténtico* (Kivy, 1995). Así, la balanza se inclina hacia la función servicial. Esta nueva práctica de ejecución adquiere básicamente dos modalidades: la ejecución historicista, que busca recrear las condiciones sonoras de la época del compositor; y la ejecución analítica, en la que la misión del ejecutante es *explicar* la estructura musical. En ambos casos, determinados rasgos de la estructura musical se vinculan a particulares acciones performativas como solución interpretativa prescrita por el canon (histórico o analítico) (Berry, 1989; Lawson y Stowell, 1999).

Es evidente la inclinación científicista de esta práctica: las decisiones interpretativas se basan en demostraciones inductivas o deductivas (Epstein, 1995), los problemas de ejecución son planteados como hipótesis científicas que requieren validarse a través de evidencia empírica (Berry, 1989), la estética es vista como lógica (Schoenberg, 1945) y muchas soluciones interpretativas adquieren la forma de modelos matemáticos (Epstein, 1995). La ejecución objetivista está en sintonía con la agenda psicológica de la revolución cognitiva: en ella la ejecución musical es vista como un sistema jerárquico en el cual ciertas acciones gobiernan a otras (Levy, 2001; Honnig, 2005) y se establecen como reglas que conforman sistemas de reglas o gramáticas (Kivy, 1995; Palmer, 1997), las acciones de ejecución se generalizan como patrones expresivos de desviación basados en una norma (generalmente el texto musical) (Sloboda, 1983; Cone, 1968) y se basan en una teoría musical jerárquica representacional en la que la recursividad constituye el rasgo más conspicuo (Lerdahl y Jackendoff, 1983; Clarke, 1988).

#### 4. LA CRÍTICA AL OBJETIVISMO

Contrariamente a lo que el objetivismo hubiese previsto, las audiencias actuales rejerarquizaron el rol del ejecutante en el negocio musical, valorizando los aspectos de individualidad y originalidad más que la adhesión al canon (Cook, 2003). El rebrote de las tensiones ha conducido a una meticulosa crítica de la ejecución objetivista que se expresa básicamente en cuatro vertientes.

1) La alteración del rol: ignorando al ejecutante, la ejecución objetivista no logró resolver la tensión entre las funciones servicial y artística (Dunsby, 1995). Como exégeta del compositor, la individualidad del ejecutante sólo depende de su capacidad para comportarse compositivamente (Kivy, 1995).

2) La descontextualización: el contexto de ejecución es reemplazado por generalizaciones estructurales e históricas (Taruskin, 1995), desconociendo que el pensamiento musicológico (que generaliza) es opuesto al performativo (que particulariza). Asimismo

considera que las respuestas a la música son independientes de los contextos en los que tienen lugar. Por el contrario, las críticas proponen una perspectiva etnográfica para la ejecución, en la que el contexto interviene en la construcción del significado (Cook, 2003).

3) La despersonalización: el objetivismo rechaza la intuición y prefiere la autoridad (objetiva) a la identificación (subjetiva) (Lester, 1995). Al establecer la jerarquía *compositor-ejecutante-oyente* es autoritaria y etnocéntrica, y se asienta en principios fundamentalistas tales como *lealtad* y *fidelidad*. Es conservador al ver al ejecutante como *curador* (frente a *creador*). La crítica sugiere evaluar las ejecuciones a la luz de sus obligaciones intelectuales y sociales para con las circunstancias de la ejecución (Hunter, 2006).

4) La atemporalidad: si la música es vista como texto –como normativa más que como heurística–, sólo intervendría un pensamiento tipo *proyectual* que es independiente del tiempo real. El objetivismo desconoce las contingencias del tiempo real y, por ende, un pensamiento *performativo* que además incorpora a la actuación los resultados del impacto que la propia actuación produce en el tiempo real (Schmalfeldt, 1985). La crítica propone ver la ejecución musical como teatro (Schmalfeldt, 1985; Rothstein, 1995), tomando el texto como guión (Cook, 2003) y reemplazando el valor de *verdad* por el de *verosimilitud*.

## 5. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA EJECUCIÓN

Se observa que el escenario actual reclama la artísticidad de la ejecución y cuestiona una ontología de la obra musical que desconoce la actuación basándose en la noción de obra de arte como objeto. Pero si la música es la ejecución, ¿cuál es el rol, entonces, que la composición cumple en esa ontología?

Siguiendo a Johnson (1999) voy a sugerir que aquello que realizó el compositor es *material* de la obra de arte performativa. La ejecución entendida de esta manera no es derivada del material, sino que *es creada* a partir de él, de tal manera que las particularidades de la estructura musical tal como fueron planteadas por el compositor en la partitura no resultan normativas aunque impongan sus propias restricciones. El valor de la obra musical performativa depende del modo en el que los materiales sean usados.

Para comprender este valor sugiero dos nociones:

- 1) *Transposición*: se refiere, en semiótica, al cambio del soporte significativo de una expresión operado principalmente en el campo artístico (Steinberg, 1980; Traversa, 1988). La *transposición* impone sobre el material restricciones mucho más laxas que la noción de *versión*, destacando aquellas que se vinculan al nuevo soporte estético. Además, la transposición puede hacerse más conspicua que el material original (algo que ocurre muy a menudo en la música popular).

- 2) *Dialéctica del Material*: siguiendo a Adorno (1930), el ejecutante establecería una relación dialéctica con el material. Una dialéctica entre «sentido original del material» y «la postura de libertad del artista», en la que el ejecutante no es simplemente un ejecutor de leyes, sino que es «el estructurador soberano de la forma». Así, el creador (el ejecutante) puede revitalizar el material que parecía agotado. Así, la libertad del artista no se halla al margen de la objetividad de la obra, entendida como la imposición del material (Adorno, 1930, p. 16).

La noción de material es más abarcadora que la de guión que sugiere Cook (2003), porque el material está constituido no solamente por «lo que hizo el compositor», sino también por la historia de ese material, las condiciones contextuales de realización, etc.

Así, las condiciones del contexto, las pautas estilísticas, las nociones de la época, entre muchas otras cuestiones, no son restricciones impuestas sobre el material, sino que son el material mismo. Por ejemplo, lo que Bizet hizo al incorporar a Micaela en *Carmen* fue el resultado de una imposición de la época de Bizet sobre un material de otra época (era necesario para la moral decimonónica un personaje femenino que representara la pureza para oponerse a la imagen pérfida de Carmen) y una imposición propia del soporte de la transposición (Bizet necesitaba a la soprano para equilibrar los registros vocales).

La idea de una dialéctica del material permite capturar los aspectos dinámicos de la obra de arte entendida como *performance*, como emergiendo de los contextos de significación propios. En este sentido, la *interpretación* es el proceso de comprensión del material.

Sin embargo, el lugar que la perspectiva cognitivista, basada en una teoría musical que ve la música como un sistema jerárquico, le ha dejado a la acción del ejecutante es demasiado estrecho para comprender la artísticidad de la ejecución. Se hace necesario, por lo tanto, redefinir la naturaleza de la acción creativa del ejecutante. Esta realización creativa, en virtud de la naturaleza temporal de la *performance*, implica componentes narrativos y dramáticos. Pero, justamente debido a esa naturaleza temporal, el cambio de una concepción de música basada en el texto (y en la dicotomía obra-*performance*) a una concepción basada en la ejecución con una artísticidad que emerge de la relación dialéctica con los materiales (entendidos en un sentido amplio) requiere un cambio en el paradigma psicológico que sustente su comprensión y su comunicación. Sugiero que una psicología que describa la comunicación en términos de danza (Shanker y King, 2002), en lugar de la tradicional metáfora de transmisión de la información, será más adecuada a nuestro problema. En tal sentido, la ejecución musical es posible de ser comprendida como una experiencia intersubjetiva en la que los actores involucrados (músicos, audiencia) comparten un modo particular de organizar el tiempo en la

acción y la percepción musical poniendo en juego recursos cognitivos (en particular, mecanismos interactivos de regulación temporal conductual [Merker, 2002]), que los remiten a las experiencias más tempranas de comunicación afectiva (Trevarthen y Schögler, 2002).

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W. (1970): *Reacción y Progreso*. Barcelona, Tusquets. (Orig. 1930, *Reaktion und Fortschritt*, trad.: J. Casanovas).
- BELLMAN, J. (2000): «Chopin and his imitators: notated emulation of the 'true style' of performance», *19<sup>th</sup> Century Music*, vol. XXIV(2), pp. 149-160.
- BENT, I. (1987): *Analysis*. Nueva York, Londres, W.W. Norton & Company
- BERRY, W. (1989): *Musical Structure and Performance*. Boston, Yale University Press.
- CASTRO, J., N. PIZARROSO y M. MORGAGE-SALGADO (2005): «La Psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX», *Estudios de Psicología*, 26(2), pp. 195-219.
- CLARKE, E. F. (1988): «Generative Principles in music performance», en J. A. Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music*, pp. 1-26. Oxford, Clarendon Press.
- CONE, E. (1968): *Musical Form and Musical Performance*. Nueva York, Norton & Norton.
- COOK, N. (2003): «Music as Performance», en M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (eds), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, pp. 204-214. Nueva York y Londres, Routledge.
- DUNSBY, J. (1995): *Performing Music. Shared Concerns*. Oxford, Clarendon Press.
- ECO, U. (1992): *Interpretación y Sobreinterpretación*, pp. 25-47. Cambridge, University Press.
- EPSTEIN, D. (1995): *Shaping Time. Music, the Brain and Performance*. Nueva York, Schirmer Books.
- FÈTIS, F. J. e I. MOSCHELES (1840): *Méthode des methods de piano*. París, Schlesinger.
- GEMBRIS, H. y J. W. DAVIDSON (2002): «Environmental Influences», en R. Parncutt y G. E. McPherson (eds.), *The Science and Psychology of Music Performance*, pp. 17-30. Oxford, University Press.
- GOEHR, L. (1992): *The imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Clarendon Press.
- HARGREAVES, D. J., R. MACDONALD y D. MIELL (2005): «How do people communicate using music?», en D. Meill, R. MacDonald y D. Hargreaves (eds.), *Musical Communication*, pp. 1-25. Oxford, University Press.

- HEGEL, G. W. (1975): *Hegel's Aesthetics Lectures on Fine Art*. Ed. por T. M. Knox. Oxford, Clarendon Press. (Orig. 1818).
- HONING, H. (2005): «Timing is tempo-specific», *Proceedings of the International Computer Music Conference*, pp. 359-362. Barcelona, UPF.
- 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*, vol. 58, pp. 357-398.
- (2006): «Self-expressive fidelity to the work as (only) a historical ideal». Papel presentado en *The Reflective Conservatoire. An International Conference*. Guildhall School of Music and Drama y SEMPRES. Londres.
- JOHNSON, P. (1999): «Performance and the Listening Experience: Bach's 'Erbarme Dich'», en F. Agsteribbe y P. Dejana (eds.), *Theory into Practice*, pp. 55-101. Leuven: University Press.
- KIVY, P. (1995): *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca y Londres, Cornell University Press
- KRAMER, L. (2002): *Musical Meanings. Toward a Critical History*. Berkeley, University of California Press.
- LERDAHL, F. y R. JACKENDOFF (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA, The MIT Press.
- LESTER, J. (1995): «Performance and Analysis: Interaction and Interpretation», en J. Rink (ed.), *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*, pp. 197-216. Cambridge, University Press.
- LEVY, J. M. (2001): «The power of the performance», *The Journal of Musicology*, vol. XVIII, pp. 31-55.
- MACDONALD, C. (2002): «Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal», *The Journal of Musicology*, vol. XIX issue 4, pp. 527-563.
- PALMER, C. (1997): «Music Performance», *Annual Review of Psychology*, 48, pp. 115-138.
- ROTHSTEIN, W. (1995): «Analysis and the act of performance», en J. Rink (ed.), *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*, pp. 217-240. Cambridge, University Press.
- SCHMALFELDT, J. (1985): «On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles op. 126 Nos. 2 and 5», *Journal of Music Theory*, 29/1, pp. 1-31.
- SCHOENBERG, A. (1948): *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. por L. Stein. Nueva York, St. Martin Press.
- SHANKER, S. G. y B. J. King (2002): «The emergence of a new paradigm in ape language research», *Behavioral and Brain Sciences*, 25(5), pp. 605-620.
- SLOBODA, J. A. (1983): «The communication of musical metre in piano performance», *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 35A, pp. 377-396.



- SLOBODA, J. A. (2006, en prensa): «Mozart in Psychology». Conferencia dada en el *symposium* de la British Academy *symposium Mozart 2006: Classical Music and the Modern World*.
- STEINBERG, O. (1980): «Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura», *LENGUAjes. Revista Argentina de Semiótica*, 4, pp. 19-25.
- STRAVINSKY, I. (1970): *Poetics of Music*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- TARUSKIN, R. (1995): *Text and Act. Essays on Music Performace*. Oxford, University Press.
- TRAVERSA, O. (1988, en prensa): «Carmen, la de las transposiciones». Tesis presentada a la Cátedra de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación.
- TREVARTHEN, C. y B. SCHÖGLER (2002): «The Natural Science of Musical Time, and of Gestures of Musicality in Communication», en Stevens *et al.* (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*, pp. 147-148. University of Western Sydney.
- VAN DEN TOORN, P. C. (2003): «Stravinsky, *les Noces (Svadebka)* and the Prohibition against Expressive Timing», *The Journal of Musicology*, 20/2, pp. 285-304.