

EL INTÉRPRETE MUSICAL COMO ARTISTA ESCÉNICO: CONTINGENCIA INTRÍNSECA ENTRE ONTOLOGÍA Y POÉTICA DE LA MÚSICA

**The music performer as scenic artist: intrinsic contingency between
ontology and poetics of music**

Dra. Paula Marcela Castaño Castaño

Doctora en Artes, Universidad de Antioquia. Estancia de investigación postdoctoral grupo de investigación *Studium de antiquis musicis artibus Granatense* SAMAG, Universidad de Granada. Especialista en Gestión Cultural con énfasis en Planeación y Políticas Culturales, Universidad Nacional de Colombia- sede Manizales.

Profesora adscrita al departamento de Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Caldas

Resumen

El objeto del artículo es presentar el análisis que hace la autora, con base en su visión como intérprete musical, de cómo desde el punto de vista ontológico una puesta en escena de la música es un arte escénica que retorna al concepto primario de *música*, en el cual música, teatro y danza eran una entidad indiscernible. También se analiza el tema de la puesta en escena musical como liberación del espíritu a la luz de la mitología griega, el pitagorismo y la hermenéutica heideggeriana.

Palabras clave: interpretación musical, hermenéutica musical, ontología de la música.

Abstract

The purpose of the article is to present the analysis by the author from her perspective as music performer, how from the ontological view, the staging of music is a performing art that returns to the primary concept of music, where music, theater and dance were an indiscernible entity. The theme of musical staging as a liberation of the spirit is analyzed too in the light of Greek mythology, Pythagoreanism and Heideggerian hermeneutics.

Keywords: Music interpretation, music hermeneutics, music ontology.

Introducción

La vocación no da noticia de acaecimiento alguno y voca sin fonación alguna. La vocación habla en el modo inhóspito del callar, y solo habla de esta forma porque la vocación no voca al invocado a engolfarse en las públicas habladurías del uno, sino a retroceder desde ellas a la

silenciosidad del “poder ser” existente

Martin Heidegger (1971, p. 301)

El propósito de este artículo es reflexionar, desde la óptica del intérprete musical, acerca de cómo en la puesta en escena de la música confluyen aspectos originarios del concepto de música, que lo apartan de su concepción moderna en los límites de la estética y lo ubican en una concepción más amplia que se puede rastrear desde las concepciones antiguas de música (μουσική), en la que teatro, música y danza eran una entidad indiscernible que formaba parte de un proceso comunicativo complejo, anclado en la idea de la música como mensaje y sabiduría para la vida, que estaba ligada a lo divino. Estas reflexiones se enmarcan teóricamente en la mitología griega, el orfismo y el pitagorismo, corrientes de pensamiento que otorgaron desde los albores de la cultura occidental un lugar privilegiado a la música, que se asumía como un misterioso fenómeno comunicativo capaz de transmitir sabiduría, arte, historia y matemática, en la realidad dual materia-espíritu que permitía ligar el microcosmos con el macrocosmos.

Pensadores alemanes como Staab y Heidegger, encontraron en la música ciertas claves que daban cuenta del impulso (*Trieb*) vocativo que genera la necesidad de actuación hacia afuera, desde el fuero más interno del ser humano, lo cual forma parte integral del momento de la escenificación concertística donde se lleva a la realidad práctica la música.

La importancia del artículo y los aportes que genera al campo de estudio tienen que ver con la reflexión que se surte a partir de comprender la interpretación musical en tanto realidad práctica y sensible de la música, como un arte escénica que denota el saber teórico, práctico y artístico de la música, en el momento mismo de la acción que le da un sentido histórico y hermenéutico, según el contexto social y cultural de la época en que sucede. Con frecuencia, en el campo disciplinar de la música, se olvida algunas veces que el arte interpretativo comprende no solo el dominio intelectual de la teoría, sino además el conocimiento profundo del propio cuerpo humano. Este, como instrumento del alma, se vale de un instrumento musical condicionado por sus características mecánicas particulares para traer al frente el profundo contenido del ser que se eyecta a partir de una obra musical compuesta por otro ser humano, la cual nuncaserá dos

veces igual en su realidad práctica, porque ella depende de cada una de las diferentes interpretaciones de los intérpretes de música.

Las implicaciones que para investigaciones futuras puede tener este artículo están enmarcadas en la comprensión de la interpretación musical como fenómeno ejecutorio de la música, en el que ella se muestra en el marco de lo sensible y, por lo tanto, se hace perceptible en tanto arte. Este momento único ocurre particularmente en el tiempo y lugar de la interpretación, ya que los otros momentos creativos —como las especulaciones y las composiciones— pertenecen más que todo al campo de la producción intelectual (poética) en arte y no a la manifestación expresa del ser que se eyecta de sí y se pone al frente (Heidegger), tal y como ocurre de manera real y tangible en el momento de la interpretación. Por último, como aspecto novedoso se destaca que este artículo pretende mostrar la faceta del intérprete musical como un ser que, para saberse artista, está permanentemente dialogando con —aunque sea en gran medida de manera inconsciente— una reflexión sobre su quehacer artístico desde el punto de vista ontológico de la música, y no únicamente a partir de su materialización como producto de arte desde el punto de vista de la poética.

La música conjugada

El concepto de *música* (μουσική) se remonta al antiguo drama musical griego, y era una idea integral que dista de la concepción posterior, en la que la noción de música fue paulatinamente cerrando su campo disciplinar hasta el punto de llegarse a entender como juego de sonidos; esto, especialmente, a partir de la idea del arte por el arte. Para entender la importancia de la presencia escénica del intérprete musical, es menester remontarse al concepto antiguo de música y no al moderno, debido a que la palabra *música*, entendida a la manera antigua como ‘arte de las musas’, implica que quien domina todo este arte es el músico. Las musas eran nueve. Entre sus funciones estaban la historia, la astronomía, el canto, la tragedia. Eran hijas de Zeus y Mnemosyne, una mítica unión entre el dios de dioses griego y la memoria. El músico o la musa —quien hace la música— es finalmente quien trae al mundo e interpreta en el lenguaje de los hombres toda una intimidad rica y profunda que el ser humano encuentra en su condición material, la cual, a su vez, contiene un reflejo de lo divino, cuya espiritualidad puede presentar al mundo a través de su corporeidad. El concepto antiguo de música se conjugó con el de teatro y danza.

El drama musical griego surgió en el marco del ritual en honor a Dionisios,¹ el dos veces nacido. De manera que la concepción occidental de la idea de música no puede ser desligada de un gran tema como lo es la religión, pues ella no se refiere únicamente a un entramado de preceptos y dogmas, sino que es un camino mediante el cual el ser humano puede re-ligar, volver a unirse a su condición de mortal con su aspiración hacia lo inmortal. El marco del arte de las musas pone en frente de quien lo puede vivenciar un puente, un medio de comunicación, entre el *pathos* de la tragedia dionisiaca que vive cada ser humano en su paso por el mundo y la divinidad que a la vez re-crea al ser de lo humano, en su contingencia frente a la supervivencia en el mundo y la fatalidad de su fin teleológico: la muerte.

Para los órficos, el mito de Dionisios era uno de los principales porque a través de él se expresa la dualidad en la cual el hombre se juega su corta existencia en el mundo. El aparecer de esa dualidad refleja la condición humana que permanentemente está en una pugna entre la condición material de su animalidad y su aspiración ideal hacia la espiritualidad. Esa dualidad no se opone sino que es la que caracteriza la condición de lo humano, de esa pulsión hacia lo divino de donde proviene el hombre mismo, pero que está de algún modo limitada por el mundo material. Para Pitágoras, el gran sabio que acuñó los conceptos más esenciales de música, como *música y armonía*, esta última era una “aleación y síntesis de contrarios” (Staab, 2010, pp. 114-115). La armonía no era entendida como un asunto privativo del ejercicio práctico de la música, sino que tenía que ver con una permanente negociación que hace el ser humano entre su dualidad intrínseca y constitutiva, determinada por su animalidad, y la espiritualidad que de ella emana, a partir de sus más profundos temores frente a las incomprensiones y enfrentamientos ante el mundo hostil que debe aprender a dominar y a tomar para sí en aras de su propia existencia.

La música interpretada como personalidad numérica

Poner en unos ejercicios de matemáticas las proporciones del mundo dio origen a la música que conocemos o, por lo menos, a lo que casi en todo el mundo occidental se le llama música.² Pitágoras, conceptuó que las musas ordenaban el universo en el lenguaje de los hombres y comunicaban el mensaje divino concantos que pueden ser capaces de afectar la psique.

1 Las menciones a Dionisios en este artículo deben ser entendidas a partir de la concepción mítica y no a partir de la interpretación nietzscheana de lo dionisiaco y lo apolíneo. Se han tomado las versiones de los mitos griegos de Robert Graves y de Pierre Grimal, y no las que se pudieren derivar del libro *El origen de la tragedia* de Nietzsche.

2 Aquí especialmente lo atinente a las nociones de intervalo, de ritmo y de armonía pitagóricas.

Esa capacidad casi sobrenatural, y de la cual está dotada la música, no tiene lugar por sí misma de una manera abstracta, sino que necesita ser traída al mundo; es decir, la música precisa de ser puesta en escena para existir como arte.

La puesta en escena de la música era para los pitagóricos un ejercicio de purificación del alma, que realizaban en virtud de una ascesis que tenía lugar como parte de su creencia en la *metempsícosis* (μετεμψύχωσις). Estos ejercicios eran una práctica que debía conducir a la virtud. Así, el origen del intérprete musical se concibe en el marco de la religión pitagórica, influenciada más que todo por el Antiguo Egipto y a su vez por Medio Oriente a través del orfismo, porque en la mitología griega se sabe que cuerpo y alma eran una entidad única. Pitágoras no solamente concibió la música desde la matemática en lo abstracto de los números, sino que puso esos números a sonar en los diversos intervalos musicales, es decir, él puso en escena las proporciones del universo en forma de sonidos a lo largo de su búsqueda espiritual frente a la armonía del macrocosmos y del microcosmos.

Cada música que suena implica una puesta en escena. El músico intérprete es siempre un artista escénico. En casi toda la historia de la humanidad, la oralidad ha marcado la existencia del hombre, y esa oralidad ha sido el sustento cultural de muchas sociedades a lo largo y ancho del mundo. La oralidad es la manifestación del hombre cantante, teatral y bailarín que comunica sus proezas al mundo. Pensar la música en abstracto, como si fuera solamente idea, carente de cuerpo, ni siquiera lo hizo Pitágoras. Tampoco la idea decimonónica de la música pura ni la idea wagneriana de la música absoluta tenían que ver con la concepción de una música que careciera de corporeidad. La música como función de las musas se trata de, ante todo, un hacer visible lo divino, y de darle voz a una manifestación del espíritu que puede ser comprensible por cualquier miembro de la raza humana independientemente de su lengua.

La condición ontológica de la música está determinada por su puesta en escena, que si bien en el marco del arte esta se da a través del intérprete musical, ello no obsta para que tenga lugar. Cada persona puede también ser un intérprete musical de su propia vida, cuando se juega las proporciones de lo que determina para su propia existencia. Las sociedades también aspiran a vivir la armonía o la paz como un bien común, y en ello la puesta en escena de la música cumple un rol protagonista como un arte que enseña a escuchar al otro, que enseña a esperar al otro, que enseña, sobre todo, a respetar al otro y, a la vez, a tener la conciencia de que todo lo que sale de él es su espiritualidad en forma de sonido, porque lo que suena no es el instrumento musical por sí mismo, sino el contenido musical del intérprete, vaciado a través del limitado instrumento musical.

Hacer sonar la música es una puesta en escena; es un alumbramiento de la espiritualidad humana, una liberación del espíritu. El espíritu se libera en la corporeidad de la música en forma de sonido, el cual, a la vez, se convierte en materialidad. Allí el intérprete tiene la función de dar a entender la idea, y para ello presta su cuerpo en su plena capacidad, y todo su conocimiento de la técnica—tanto en teoría como en práctica—, para el acontecimiento de la música en tanto obra de arte. La liberación que acontece es una vocación que emerge del músico, cuando todo aquello que calla lo hace vibrar a través de un instrumento musical limitado que se percibe en forma de sonido. Y ahí el significado que eso pueda tener se torna en un asunto que es completamente irrelevante desde el punto de vista ontológico, porque la carga de sentido yace en el acontecer intraducible y liberador, eyectado hacia afuera de sí. Toda significación es, en este proceso, apenas una estética de la recepción que está determinada por las condiciones intelectuales y perceptivas del individuo que oye o no oye. Lo importante aquí es la liberación del espíritu, más allá que lo que pueda significar aquello que se alumbraba.

El intérprete musical como liberador tiene la capacidad, en su condición de artista escénico, de persuadir y de impactar la impenetrable espiritualidad del ser humano, a partir de todo aquello que en su interior, y como dice Heidegger, “voca sin fonación alguna” (1971, p. 301). Para explicar esto voy a plantear el siguiente ejemplo: durante un recital de piano, el pianista intérprete dice algo que llega directamente al fuero interno de cada ser que lo percibe en la audiencia, y lo que dice el intérprete mientras toca el piano no es solamente la interpretación material de la composición de un tercero, sino lo que narra Mnemosine a la intimidad de cada oyente en ese único y especial momento. Además, el intérprete pone en escena las ideas que de un compositor toma en diálogo con él mismo, porque la realidad fáctica corpórea muestra que el pianista no puede eyectar de sí, tal cual, las ideas concebidas por un tercero. Entonces, lo que sale del intérprete es: él mismo expresado en un ser numérico audible. El compositor de música no es quien generalmente pone en escena su propia obra, sino que precisa de otros cuerpos que la pongan a ella en escena y que la hagan alumbrar para poder dotarla de vida. Un escrito de música por sí solo es apenas un producto de letra muerta, bien interesante para el intelecto, menos interesante para quien demanda la música como pulsión de vida.

Aquello que la música en su expresarse en la puesta en escena calla es, justamente, la manifestación de su ser enigmático, que con un lenguaje directo y sin intermediarios se adentra en la intimidad más profunda de la psique. La realización de esto ocurre gracias al intérprete musical, quien no es un simple tocador de notas o un lector de partituras, sino que es un ser generador de sentidos, que es susceptible al momento donde tiene lugar la escena, al público que lo acompaña y a las condiciones intrínsecas

de su espiritualidad efímera que puede expresarse en el momento de la actuación. La contingencia del momento de la actuación está determinada por la fatalidad dionisiaca dual, donde lo que fue ensayado puede o no tener lugar según sucesos aleatorios que se alejan de todo plano racional. Tal vez, la irracionalidad del momento de la escena podría ser solo parcialmente teorizada a partir de la estética de la recepción;³ pero la comprensión del fenómeno del momento de la escena, quizás, solo sea plausible a partir de la apertura ontológica a que se halla, en términos heideggerianos, “vocado” (llamado) el ser que se entrega en el momento mismo del actuar, a partir de la liberación que genera sentidos diversos, aleatorios, infinitos, inalienables e inabarcables para cada ser particular que lo percibe.

El intérprete musical como artista escénico es el que a través de su corporeidad sirve como madre, y proporciona el alumbramiento de la obra de arte musical que cobra sentido y ser en el mundo, en virtud de cada una de sus múltiples interpretaciones y no solamente a razón de lo que un creador compositor determinó a través de un papel y unas notas de tinta. La puesta en escena de la música tiene como condición para llegar a ser y a su sentido de ser: la interpretación, que además intrínsecamente contiene la participación de la inalienable condición de humanidad del ser. Por ejemplo, una máquina no interpreta. Una máquina puede quizás poner todas las notas en el tiempo, ritmo y altura correctas, pero la máquina carece de espiritualidad, y es por esa razón por la que la condición de intérprete de música, en tanto artista escénico, está supeditada al conocimiento de la técnica (τέχνη), a la capacidad física (cuerpo), a la psique (emocionalidad) y a la espiritualidad (pulsión de vida o *Trieb*), de acuerdo con el momento contextual histórico de la fiesta del concierto y de sus invitados.

Referencias

Heidegger, M. (1953). *Sein und Zeit*. Tübingen, Alemania: Max Niemeyer Verlag.

Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Staab, G. (2010). *Pythagoras und der frühe Pythagoreismus*. En: S.-L. Sorgner y M. Schramm (Eds.), *Musik in der antiken Philosophie: eine Einführung* (pp. 103-122). Würzburg, Alemania: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

³ Véase el libro *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* de Roman Ingarden.