

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA**

SUSANA CASTRO GIL

**VIRTUOSISMO EN LA CONTEMPORANEIDAD:
DE LA INVISIBILIDAD AL ACTIVISMO DECOLONIAL**

BELO HORIZONTE

2019

SUSANA CASTRO GIL

**VIRTUOSISMO EN LA CONTEMPORANEIDAD:
DE LA INVISIBILIDAD AL ACTIVISTA DECOLONIAL**

Disertación presentada al programa de posgrado em Música de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais como requisito parcial para la obtención del título Maestra em Música

Línea de investigación: performance
Orientadora Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte

2019

**Universidade Federal De Minas Gerais
Escola De Música**

Susana Castro Gil

**VIRTUOSISMO EN LA CONTEMPORANEIDAD:
De la invisibilidad al activismo decolonial**

Belo Horizonte

2019

A mi amado *padre*, el activista radical

A mi amada *madre*, la incondicional

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la vida, a cada día y cada noche pasada, a cada hoja caída, a cada risa y a cada llanto, a los altos y a los bajos, a las luces y a las sombras porque han hecho que mi camino no sea más fácil, sino más emocionante

A mi familia, siempre presente: mi padre desde el fondo del universo que me cuida, mi madre que nunca me desampara, mis hermanas-amigas

Especialmente a mi querida orientadora por su competencia y respetuoso acompañamiento desde el comienzo, gracias por impulsarme y acompañarme a saltar al abismo

A mi mejor amigo, cómplice y compañero de aventuras, Leandro y a su familia que me ha recibido de brazos abiertos.

Finalmente, pero no menos importante, agradezco a la agencia de fomento CAPES por el apoyo financiero brindado en el desarrollo de este trabajo.

CASTRO GIL, S. Virtuosismo en la contemporaneidad: De la invisibilidad al activista decolonial. [disertación de maestría]. Belo Horizonte: Escuela de música, Universidad Federal de Minas Gerais; 2019.

RESUMEN

Introducción: El virtuosismo, ampliamente relacionado con las prácticas performativas espectaculares del siglo XIX, puede ser reconsiderado desde la perspectiva etimológica *virtuos* que hace referencia al *buen performer* y por lo tanto al performer ideal en determinado contexto. El imaginario de buen performer en el contexto académico actual está permeado por los valores del *Werktreue* enmarcados en la episteme moderna que se comenzó a consolidar en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, más de 150 años después, debates propios de la posmodernidad y la decolonialidad identifican en las estructuras modernas la fuerza de la colonialidad y bajo esta óptica, es tejida una reflexión con relación al buen performer contemporáneo, delimitándolo como un agente que activamente trabaja para dismantelar la colonialidad persistente en su universo de relaciones humanas y no humanas. **Objetivo:** Reflexionar sobre los delineamientos que podrían configurar un *buen performer* -virtuoso- que corresponda a los cuestionamientos propios de la contemporaneidad, considerando para esto la decolonialidad como alternativa no hegemónica al paradigma moderno. **Método:** se desarrolló un levantamiento bibliográfico sobre la modernidad/colonialidad-decolonialismo y el virtuosismo instrumental en música y se reflexionó acerca del activismo decolonial que subyace en el reconocimiento de la multiplicidad en las interacciones con agentes heterogéneos -tradición de performance, idiomatismo, técnica instrumental y *sustrata* del compositor- a partir del proceso de performance de cuatro obras del repertorio latinoamericano del siglo XX y XXI: *Bambuco Sotareño* (c.1930) y *Preludio* (1935) de Antonio María Valencia; *Três Profecias em forma de estudo* (1988) de José Antonio Rezende de Almeida Prado; *Tiento VI* (2000) de Germán Cáceres. **Conclusiones:** considerando el virtuoso desde la perspectiva del *buen performer*, es posible visualizar que ésta es una figura móvil delineada por el contexto socio/histórico en la que se encuentra y la escala de valores estéticos imperante. La modernidad como episteme hegemónico occidental desde la segunda mitad del siglo XIX ha condicionado las características de un *buen performer*, enmarcándolo en la idea del *Werktreue*, que pervive hasta hoy en ciertos contextos académicos y sociales. El *buen performer* de la contemporaneidad reconoce el poder colonial sobre las relaciones tejidas dentro de

la episteme moderna y cuestiona los cimientos del *Werktreue* -autenticidad, fidelidad al texto, verdad absoluta e invisibilización del performer- como un agente activo: un activista decolonial. El activismo decolonial retratado en este trabajo se evidencia en el reconocimiento de la acción de mediación y del agenciamiento creativo proveniente no solo del compositor o del texto, sino de una extensa red de interlocutores humanos y no humanos que son parte constitutiva del proceso musical, asumiendo una potencialmente infinita multiplicidad constitutiva de la obra musical.

Palabras clave: virtuosidad contemporánea. Decolonización en música occidental. Performer decolonizado. Activismo musical.

CASTRO GIL, S. Virtuosity in contemporaneity: From invisibility to the decolonial activist. [Master dissertation]. Belo Horizonte: Music School, Federal University of Minas Gerais; 2019.

ABSTRACT

Introduction: The virtuosity, widely related to the spectacular performative practices of the 19th century, may be reconsidered from the etymological perspective *virtus* which refers to the *good performer* and therefore the ideal performer in certain context. The imaginary of a good performer in the actual academic context is permeated by the values of *Werktreue* framed in the modern episteme, consolidated since the second half of the 19th century. However, more than 150 years later, postmodernity and decolonial debates identify the power of coloniality in modern structures and in this perspective, a reflection was proposed in relation to the contemporary *good performer* -virtuoso-, delimiting it as an agent that actively works to dismantle the persistent coloniality in its musical universe of human and non-human relationships. **Objective:** Reflect on the delineations that could configure a good performer -*virtuoso*- compatible with contemporary questions, considering for this the decoloniality as a non-hegemonic alternative to the modern paradigm. **Methodology:** a bibliographic survey about modernity/coloniality, decolonialism and instrumental virtuosity in music was developed and a reflection about the decolonial activism in the recognition of

multiplicity in interactions with heterogeneous agents -such as performance tradition, idiomatism, instrumental technique and composer's *sustrata*- was developed from the performance proposal process of four works of Latin American repertoire of XX and XXI century: *Bambuco Sotareño* (c.1930) and *Prelude* (1936) by Antonio María Valencia; *Três Profecias em forma de estudo* (1988) by José Antonio Rezende de Almeida Prado; *Tiento VI* (2000) by Germán Cáceres. **Conclusions:** considering the virtuoso as the *good performer*, it is possible to visualize it as a mobile figure delineated by its socio/historical context and the prevailing scale of aesthetic values. Modernity as a Western hegemonic episteme since the second half of the nineteenth century, and mainly since the beginning of the twentieth century, has conditioned the characteristics of a good performer, framing it in the ideals of *Werktreue*, which survives nowadays in certain academic and social contexts. The contemporary *good performer* corresponds to another performance logic and recognizes the colonial power on the relations interlaced into the modern episteme questioning the foundations of the *Werktreue* -authenticity, fidelity to the text, absolute truth in musical work and performer's invisibilization-, as an active agent, a decolonizer activist. The decolonial activism portrayed in this work is clearly noticeable in the action of mediation and recognition of the alterity and the creative agency that comes not just from the composer or the text, but from an extensive network of human and non-human interlocutors that are constituent part of the musical process, assuming the constituent potentially infinite multiplicity of the musical work.

Keywords: Contemporary virtuosity. Decolonization in western music. Decolonized Performer. Musical activism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Instrumentos como objeto visual	48
Figura 2: Yuja Wang y Lang Lang	72
Figura 3: Distribución rítmica en el bambuco.	88
Figura 4: Patrones poliméricos entre melodía y acompañamiento del bambuco	89
Figura 5: fragmento de propuesta de transcripción de bambuco según ZAMUDIO .	90
Figura 6: VALENCIA, A. Bambuco Sotareño. c. 16.	91
Figura 7: VALENCIA, A. M. Bambuco Sotareño cc. 7-8.	96
Figura 8: Análisis gráfico de grabación LCF1987. VALENCIA, A.M. <i>Bambuco Sotareño</i> cc. 5-8.	97
Figura 9: Análisis gráfico de grabación BU2002. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8.	98
Figura 10: Análisis gráfico de grabación MC2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8.	99
Figura 11: Análisis gráfico de grabación NS2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8	100
Figura 12: Análisis gráfico de grabación SC2018. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-9.	101
Figura 13: A: de VALENCIA, A. M. Bambuco Sotareño cc. 5-9. B: Yuxtaposición de esquemas de agrupación acentual en grabaciones	103
Figura 14: VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño. cc.28-29.....	104
Figura 15: Análisis gráfico de grabación LCF1987. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 28-29.	104
Figura 16: Análisis gráfico de grabación BU2002. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 28-29.	105
Figura 17: Análisis gráfico de grabación MS2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 28-29.	105
Figura 18: Análisis gráfico de grabación NS2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 98-29.	106
Figura 19: Análisis gráfico de grabación LCF1987. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 28-29.	106
Figura 20: A: Señalización de las unidades mínimas de pulsación de VALENCIA, A. M. Bambuco Sotareño cc. 28-29. B: Yuxtaposición de esquemas de agrupación acentual en grabaciones	107
Figura 21: VALENCIA, A.M. Preludio (1936).....	115
Figura 22: Experimento 1. VALENCIA, A.M. Preludio C.G-V 65 (1936) cc.1-2	117
Figura 23: Experimento 2. VALENCIA, A.M. Preludio C.G-V 65 (1936) cc.1-2	119
Figura 24: Experimento 3. VALENCIA, A.M. <i>Preludio</i> C.G-V 65 (1936) cc.13-14. .	121
Figura 25: ALMEIDA PRADO, J.A.R. Três Profecias. Profecía n.2. Elemento de religiosidad.	128
Figura 26: MESSIAEN, O. Técnica de mi lenguaje musical (1993, p. 70). Acorde de resonancia con armónicos audibles.	129
Figura 27: ALMEIDA PRADO, J.A.R. Três Profecias. Profecía n.1. descripción de zonas de resonancia estructurales.....	130
Figura 28: ALMEIDA PRADO, J.A. R. Três Profecias. Profecía n. 1.	130

Figura 29: A : Messiaen, O. Catalogue d'oiseaux, Le Lorient, cc. 1-2. B: ALMEIDA PRADO, J.A. R. Três Profecias. Profecia n. 1 c.64.....	131
Figura 30: Utilización del primer modo de escritura rítmica.....	132
Figura 31: ALMEIDA PRADO, J. A. R. Três Profecias. Profecia n. 2 cc. 1-10	133
Figura 32: A: MESSIAEN, O. Parte del piano Trois petites liturgies de la présence divine. cc. 119-122. B: ALMEIDA PRADO, J.A.R. Três Profecias. Profecia n. 2. cc. 184-189.	134
Figura 33: ALMEIDA PRADO. J. A. R. Três Profecias. Profecia n.2. Gradación sonoro-luminosa.....	136
Figura 34: ALMEIDA PRADO, J.A. R. <i>Três Profecias</i> . Profecia n. 3. Variación II cc. 26-27.	136
Figura 35: Ejemplos de pedal extensivo.....	138
Figura 36. Adaptado de: CÁCERES, G. Tiento VI. cc.101-107.	143
Figura 37 Exigencias no ergonómicas en Tiento VI.	144
Figura 38: cambios de posición rápidos e incómodos en Tiento VI.....	145
Figura 39: Yuxtaposición innecesaria de las manos en Tiento VI. c. 105 tiempo 4	145
Figura 40: partitura de trabajo con anotaciones de estudio y propuestas de redistribución de la notación en las dos manos.	146
Figura 41: propuesta de notación para Tiento VI cc. 103-109.....	147
Figura 42: Redistribución de las notas para evitar posiciones no ergonómicas en Tiento VI.....	148
Figura 43: Redistribución de notas para evitar cambios de posición rápidos e incómodos en Tiento VI.....	149
Figura 44: Redistribución de notas para evitar la yuxtaposición innecesaria de las manos en Tiento VI. c. 105 tiempo 4.....	149

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS.....	8
FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS.....	10
ESTRUCTURA DEL TRABAJO	14
CAPITULO I	18
CONSIDERACIONES SOBRE LA MODERNIDAD, LA COLONIALIDAD Y LA DECOLONIALIDAD	18
¿QUÉ SIGNIFICA MODERNIDAD?.....	18
Modernidad en la performance musical.....	34
COLONIALIDAD.....	36
LA OPCIÓN DECOLONIAL.....	38
Performer decolonizado.....	41
CAPITULO II	45
VIRTUOSISMO: CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONCEPTO Y SU EVOLUCIÓN .	45
¿QUÉ SIGNIFICA VIRTUOSO?.....	45
VIRTUOSISMO DEL <i>INGENGO</i> Y LA <i>MERAVIGLIA</i>	47
VIRTUOSISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX, DEL VIRTUOSISMO <i>DI BRAVURA</i> AL <i>WERKTREUE</i>	50
VIRTUOSISMO <i>WERKTREUE</i> , VIRTUOSISMO MODERNO	54
La paradoja del virtuoso <i>Werktreue</i>	61
Desafíos al <i>Werktreue</i>	64
EL VIRTUOSO DE HOY AL DESAFÍO DEL <i>WERKETREUE</i>	71
CAPITULO III	79
LA ACTIVIDAD DECOLONIAL COMO MEDIACIÓN DE LA MULTIPLICIDAD EN EL PERFORMER VIRTUOSO DE LA CONTEMPORANEIDAD	79
RECONOCER EL ACTIVISMO EN LA INTERLOCUCIÓN DEL PERFORMER	83
<i>BAMBUCO SOTAREÑO</i> (C.1930), ANTONIO MARÍA VALENCIA: INTERACCIONES CON LA TRADICIÓN INTERPRETATIVA Y NOTACIÓN	85
Tradición <i>Bambuco Sotareño</i> : Contexto y notación musical.....	87
Tradición <i>Bambuco Sotareño</i> : Tradición de performance.....	91
<i>Bambuco Sotareño</i> : cc. 5-8.....	95
<i>Bambuco Sotareño</i> : cc. 28-29.....	103
Reflexiones a partir del <i>Bambuco Sotareño</i>	107
<i>PRELUDIO</i> (1936) ANTONIO MARÍA VALENCIA: INTERACCIONES CON EL INSTRUMENTO	110
Tradición en el uso del pedal de resonancia del piano.....	111

<i>Preludio</i> de Antonio María Valencia: territorio de experimentación	114
<i>Preludio</i> : cc. 1-2 experimento 1	115
<i>Preludio</i> : cc. 1-2 experimento 2	118
<i>Preludio</i> : cc. 13-14 experimento 3	120
Reflexiones a partir de los experimentos en <i>Preludio</i>	122
TRÊS PROFECIAS EM FORMA DE ESTUDO (1988), ALMEIDA PRADO: OBRA COMO MULTIPLICIDAD, INTERACCIONES CON LA SUSTRATA	124
La voz de Messiaen en la <i>sustrata</i> de <i>Três Profecias em forma de estudo</i> de Almeida Prado.....	126
Génesis de la <i>sustrata</i>	127
Profecía 1: Estudio de resonancias.....	128
Profecía 2: Estudio rítmico.....	132
Profecía n. 3: Estudio de acordes “legato”, trêmolos, notas repetidas, trinados .	136
Reflexiones sobre <i>Três Profecias</i> de Almeida Prado.....	138
TIENTO VI PARA PIANO (2000), GERMÁN CÁCERES: INTERACCIONES CON EL CONOCIMIENTO IDIOMÁTICO DEL PERFORMER	140
Idiomatismo y técnica instrumental, patrimonios del performer	140
<i>Tiento VI</i> , una propuesta de notación desde la práctica del performer	142
Reflexiones sobre <i>Tiento VI</i>	150
VIRTUOSO CONTEMPORÁNEO, ACTIVISTA DECOLONIAL	151
CONSIDERACIONES FINALES	155
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
REFERENCIAS DE PARTITURAS	171

INTRODUCCIÓN

Cuando se asume la connotación de la palabra *virtuoso*, se observa que este sustantivo tiene una carga calificadora a la manera de un adjetivo: un virtuoso es un experto o alguien con un gran valor por sus capacidades. De este modo, el virtuosismo, es un estado deseable no solo en el campo de la música sino en todas las áreas de desempeño humano. Es ampliamente observado que las asociaciones que actualmente individuos de diversos espectros de las sociedades occidentales hacen con el músico virtuoso, por lo general están dibujadas por la idea de un instrumentista de gran prodigio técnico, brillo escénico y una ejecución impecable incuestionadamente (KAISER, 2018). Muchas veces esta imagen está firmemente asociada con la idea del virtuoso del siglo XIX, una figura histriónica, rimbombante que explota decididamente su faceta escénica, atrayendo los oídos y las miradas, lo que en algunos sectores asociados a la música arte occidental es visto con recelo por una supuesta superficialidad en detrimento de la musicalidad o expresividad. El virtuosismo también es ampliamente asumido como una característica única, escasa y deseable.

Sin embargo, como se pretenderá demostrar en el presente trabajo, la imagen del virtuoso escénico es un constructo del siglo XIX, y su contraparte interiorizada y depurada, casi descorporizada e invisibilizada, es otro constructo que emerge en la transición hacia el siglo XX, engrandecido con un sentido de la incuestionabilidad con relación a la autoridad de la propuesta performativa¹ del virtuoso. No obstante, después de sobrevivir al siglo XX que plantó a la humanidad frente a su propia

¹ A lo largo de la presente disertación, se utilizarán constantemente los sustantivos *performance* y *performer* para hacer referencia al acto musical (interpretativo) y al intérprete respectivamente. Esto se hace considerando las recientes discusiones sobre el papel del *performer* como agente que se extiende más allá del simple acto interpretativo y pasa a ser un agente holístico que mezcla cuerpo y mente para desarrollar una propuesta creativa musical (*performance*) (DOMENICI, 2013). El término *performance* y *performer* no deben ser confundidos en este contexto con el sentido más amplio del arte de Marina Abramovich y sus correspondientes expansiones hacia el teatro, la estética o las artes visuales. Esto anterior también aplica para el adjetivo 'performativo', que se utiliza para hacer referencia a alguna cualidad del acto musical, partiendo de la base de que la música es un arte fundamentalmente performativa. Inclusive en la mente de quien imagina una obra musical, lo que acontece es la recreación mental de una *performance* (COOK, 2018). Respecto a esto mismo, Richard Taruskin afirma que solo en la excepción de la música electrónica siempre es necesario un individuo, pues la música no puede hablar por sí misma, inclusive en el caso en el que una persona toma una partitura y lee los símbolos hay una intermediación performativa humana en cierto nivel (TARUSKIN, 1995).

existencia ambigua, grotesca y gloriosa; cuestionó la belleza clásica y la redefinió como experiencia de asombro (BAUDELAIRE, 2006); que hizo tambalear todas las instituciones del arte poniendo en duda cada uno de los presupuestos sobre los que se asentaban ¿es sensato continuar considerando al músico virtuoso bajo los mismos parámetros de una tradición ultrapasada? ¿Es el músico virtuoso un heredero pasivo o un creador? ¿Qué significa ser virtuoso en la contemporaneidad, cuando la discursividad musical ha cambiado sus términos?

Antes de continuar con el hilo discursivo, es importante mencionar que estos interrogantes surgieron después de un proceso de tránsito en el que, de estar circunscrita a un entorno académico tradicional me abro a otras posibilidades musicales frente a las cuales no había tenido apertura. El encuentro con la música contemporánea y con autores que desafían la tradición reforzó los cuestionamientos que siempre habían resonado en mi interior sobre mi relación con la práctica musical enraizada en una tradición conservadora. Aparentemente es normal y natural atravesar crisis de identificación con el propio quehacer, y en mi caso me encontré frecuentemente parada frente a cuestionamientos sobre la utilidad de mis esfuerzos, su sentido y dirección. Es claro que aún no todo está resuelto, como es de esperarse en seres en constante transformación, pero entendí que mis dudas no estaban relacionadas con la práctica musical, sino con el desfase de mi proceso educativo con relación a la realidad socio-temporal en el que ubico mi existencia. De ahí que asumo el tema del virtuosismo como sinónimo de una meta deseada, como algo que debe ser cuestionado y replanteado para validar su papel en la contemporaneidad.

Retomando a los cuestionamientos levantados al comienzo, una vez planteados, se presupone una inquietud con relación al imaginario establecido. El virtuoso contemporáneo que se pretende caracterizar no solamente representa una alternativa a la imagen popularmente aceptada, sino que hace parte de una mudanza en las reglas del juego musical que hasta ahora perviven, es decir la episteme moderna². En esta disertación, la figura del virtuoso se utiliza como hilo conector y

² A lo largo de este trabajo no se abordará específicamente el asunto de la episteme como tal, pero se ha optado por asumir la postura Foucaultiana sobre la episteme. Para el autor, en *Las palabras y las cosas* (1966), la episteme no es un saber, es un ordenamiento de estos que define sus posibilidades y potencialidades. La episteme es la lógica que regula la racionalidad hegemónica y, por lo tanto, acompañando el raciocinio de Foucault, no puede haber más de una episteme vigente en un contexto cultural y cronológico. De este modo, al ser un campo de ciertas positividades, condiciona el

conductor del discurso no considerándolo como una excepcionalidad sino desde el simbolismo que representa: es decir, el objetivo hacia el cual se dirigen los esfuerzos de los performers.

Para formular una idea sobre lo que significaría ser virtuoso en la contemporaneidad, se hizo necesario en un primer momento entender de qué se trata la episteme moderna, sobre que opera y como afecta la manera en la que nos relacionamos con la música y, por lo tanto, con la performance. Del mismo modo, con base en lo afirmado por autores decoloniales como Walter Mignolo, Aníbal Quijano y Boaventura Santos, la decolonización es tratada como alternativa a la modernidad, presentándola como una potencial episteme conciliadora en donde nociones como el virtuosismo musical son desafiadas. Por otro lado, también se recurrió a la definición del virtuoso, tanto en su versión no moderna³ como en su versión moderna; se toman algunos ejemplos ilustrativos de virtuosismo no-moderno en los siglos XVI-XVII y XIX y se cuestiona sobre la figura del virtuoso validada por la episteme de la modernidad. Esto para poder señalar que el virtuosismo es una construcción conformada por un conjunto de imaginarios dependen de una serie de condicionamientos determinados en un contexto específico. Es decir, hablar de virtuosismo no es hablar de un patrón constante y absoluto, sino de un concepto que varía conforme son establecidas las relaciones de los diversos agentes musicales: compositor, performer, audiencia, instituciones de arte, productores de los medios de divulgación musical (editoras de partituras, casas discográficas, plataformas *stream* desde el momento de su aparición), entre otros, que determinan lo que se reconoce como valores estéticos que determinan el gusto predominante y con esto, delinean la figura de un performer ideal, es decir del virtuoso.

Para tratar de entender conceptos específicos, a lo largo de este trabajo se recurrirá en ocasiones a referencias etimológicas, considerando que estas revelan

tipo de saberes que pueden surgir de tal modo que puedan validar su propio poder cohesor, resultando en el condicionamiento de cierto tipo de saberes, prácticas, tecnologías y sus respectivos tipos de cuestionamientos, determinando de este modo el tipo de hombre validado por la episteme vigente. Resumiendo, la episteme puede entenderse como un marco de racionalidad que engloba determinados *a priori*s históricos y paradigmas que validan una fuente de poder en cada época.

³ El uso que le será dado a los términos moderno, modernidad y modernista (dependiendo de su función dentro de la frase), no estará haciendo referencia al modernismo como movimiento artístico del siglo XX, sino al tipo de poder que rige la episteme moderna, valga aquí la redundancia. Se asume también que cuando se hace referencia a la modernidad, no se está refiriendo a los tiempos actuales, sino a la lógica epistémica que sobre la que se discurrirá más adelante en el primer capítulo de esta disertación.

parte de la naturaleza de las palabras con las cuales se construye el edificio discursivo. La etimología nos ofrece, entonces, la posibilidad de aproximarnos a las palabras-conceptos desde una posición que permite la revalidación, negación o resignificación de constructos semánticos que se dan por sentado. Esta opción nos permite acercarnos a las palabras desde una perspectiva que reconoce el dinamismo de los conceptos y expresiones puesto que ninguna lengua es un sistema estático de significaciones y, por el contrario, la semántica de las expresiones varía conforme su contexto, uso y emisor. Una mirada a la raíz etimológica nos permite abrir una ventana hacia el origen de la palabra y la idea que inicialmente quiso representar y a su vez permite reconocer la multiplicidad de sentidos otorgados a la palabra después de las diversas migraciones entre los diferentes discursos. Esto, finalmente, posibilita un cuestionamiento que conduce a la resignificación y reutilización del concepto aplicado a un contexto actual considerando su trasfondo histórico.

Como se desarrollará más adelante, la modernidad ejerce su dominio a partir de la fuerza de la colonialidad, y como alternativa a la modernidad aparece la opción decolonial. Considerando que la episteme define el tipo de saberes que surgen, las metodologías que validan el poder epistémico, el tipo de preguntas que se derivan y por consecuencia el tipo de hombre que la habita, una episteme descolonizada ofrece una plataforma para sustentar cuestionamientos que serán levantados en este trabajo relacionados a la existencia creativa del performer en el acto performativo. Esto para finalmente ofrecer un discurso fundamentado en la decolonización que soporte una propuesta de performance que no solamente cuestione las barreras impuestas por la modernidad, sino que las logre atravesar para permitir el resurgimiento de la voz del performer a partir del reconocimiento de la multiplicidad que habita la obra música y la agencia mediadora del performer. Dentro de una epistemología formulada a partir del discurso decolonial, que huye de las dialécticas modernas, el virtuosismo es resignificado y una de sus principales características, propuestas en este contexto, debe ser su capacidad para desafiar las jerarquías entre los diversos agentes vinculados a la performance musical, jerarquías implementadas por la modernidad. Esto repercute en la recuperación del poder de cuestionamiento directo y constante a lo preestablecido por parte del performer.

Recuperando el discurso de Luciano Bério:

Los mejores solistas de nuestro tempo [...] son aquellos que saben evolucionar en una amplia perspectiva histórica y resolver las tensiones entre la creatividad del pasado y la de hoy, utilizando su instrumento como un medio de investigación y expresión. Su virtuosismo no se limita a la agilidad de sus dedos o a su especialización filológica. Ellos son capaces de empeñarse, posiblemente en diversos niveles de consciencia, en el único virtuosismo aceptable hoy en día, el de la sensibilidad y la inteligencia. (BERIO, 1998 In LOURENÇO, 2015, p. 338–339)⁴.

Considerando esto, fuera de los dominios de la episteme moderna, el virtuoso contemporáneo debe ser un performer con una mente activa y proactiva, es decir un activista que explore la música desde su perspectiva de performer utilizando como herramienta principal su propio instrumento e inteligencia. El virtuoso decolonizado es un empoderado de su individualidad, cuestionador y propositivo, que no se enmarca en la tradición moderna y no por ello la destruye. Al mismo tiempo, supera los modelos impuestos por las estructuras modernas que preservan el *Status quo* al no elegir exclusivamente el camino de la agilidad de los dedos, sino el de la sensibilidad expresada en el reconocimiento de la pluralidad de agentes, en la deconstrucción de la noción de *verdad* en la obra y en su capacidad para encontrar la creatividad en la fricción resultante entre su identidad individual y la multiplicidad de agentes heterogéneos que construyen el acto performativo. De este modo, el virtuoso contemporáneo tiene en su frente no un único camino sino una multiplicidad de vías para dar libertad a su expresividad, asumiendo su rol de hereje, en el sentido original de la palabra (del griego *hairetikós*) que significa el que es capaz de elegir⁵, y en este caso el que logra elegir su camino incluso contra el dogma imperante.

Por este motivo este trabajo pretende estudiar el virtuoso contemporáneo y su relación con su momento socio-histórico, partiendo de dos presupuestos: por un lado, cuando se cuestiona la idea del virtuoso se está cuestionando la escala de valores que juzga al performer y con esto se está cuestionando a las instituciones y epistemologías que validan al performer. Por otro lado, musicalmente estamos asistiendo a una mudanza de era en la que se están replanteando desde la academia

⁴ “Os melhores solistas do nosso tempo [...] são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspectiva histórica e resolver as tensões entre a criatividade do passado e a de hoje, utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. Eles são capazes de se empenhar, porventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência. [...] (BERIO 1998, 8, cit. in PINTO 2014, 14-5)” (LOURENÇO, 2015, p. 338–339).

⁵ Definición obtenida del Diccionario Etimológico de Chile Online en la entrada sobre la palabra Hereje. Disponible en: < <http://etimologias.dechile.net/?hereje> > Último acceso: 30 de junio de 2018.

conceptos hipervalorizados desde el siglo XIX. Para soportar estos dos presupuestos, se propone hacer un seguimiento de la figura del virtuoso en la música partiendo desde el antecedente del virtuoso vigente en el imaginario colectivo de la actualidad para demostrar como el delineamiento de esta figura corresponde a condicionantes estéticos vigentes solamente en determinados contextos socio-históricos. Para esto se retrocede a los siglos XVI y XVII, en los que, según Lindsey Strand-Poliak (2013), el virtuoso de este entonces estaba caracterizado por la capacidad de sorprender a la red interlocutora y por la no existencia delimitada de límites entre performer y compositor, basándose en lo que Strand-Poliak denomina como el *ingegno* y la *meraviglia*, que como se intentará mostrar más adelante, dista de las consideraciones sobre virtuosismo establecidas por la modernidad y ampliamente aceptadas en la actualidad.

Como ya había sido mencionado anteriormente, la idea del virtuoso estimulada por un buen segmento de los círculos musicales “eruditos”, es un imaginario surgido de la época de transición hacia el siglo XX y tiene sus orígenes en la reacción contraria al virtuosismo del siglo XIX, el virtuosismo individualista *di bravura*, que surgió en un contexto de cambio en las estructuras sociales con el surgimiento y ascenso de la burguesía y su consecuente establecimiento de salas de conciertos para el gran público y performers como Paganini o Liszt en el siglo XIX interligaron el concepto de virtuosismo con el desafío de los límites técnicos en relación a sus instrumentos y la creación de una imagen pública a la manera de los ídolos pop⁶ contemporáneos, contando con un grupo de seguidores, una red de *managers* y toda una estructura en los medios que soportaba sus propuestas⁷ (GOOLEY, 2014).

El desafío constante a la técnica instrumental, así como la producción de los conciertos como espectáculo pop desembocó en una estética pletórica que influenció

⁶ En este contexto, pop se utiliza para hacer referencia al conjunto de propuestas musicales performativas destinadas y consumidas mayoritariamente por el conjunto llamado el gran público, que en el siglo XIX estaba conformado por una burguesía en ascenso muchas veces sin formación musical que era asistente asidua de los grandes teatros y salas de conciertos.

⁷ En el libro *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists* (2004), William Weber en su capítulo *From the self-managing musician to the independent concert agent*, relata como Paganini parece haber sido el primer virtuoso en convertir sus giras de conciertos en una empresa generadora de ingresos monetarios cuyo suceso estaría dado gracias a una red de personas que no siempre provenían del mundo musical e incluía *managers* y directores de teatro. En el caso de Liszt, Dana Gooley en su capítulo *Franz Liszt: The virtuoso as strategist* del mismo libro, demuestra a partir del estudio de correspondencia entre el compositor y críticos en los periódicos musicales, como su éxito en los conciertos de París en 1836 se dio en buena parte por una imagen cuidadosamente construida por la crítica musical.

la performance generalizando el uso del rubato y una postura sentimentalista y subjetiva frente a la música, que desencadenaría una reacción contraria hacia el siglo XX. Esta reacción derivará en la reformulación de la performance, y como tal de la figura del virtuoso, dentro de un nuevo sistema de valores que acabará trayendo consigo una necesidad de volver a la obra, y no centrarse en la performance, implicando un énfasis en la teoría y una invisibilización del performer, pasando a ser este el vehículo por medio del cual las obras se materializan en la dimensión acústica (COOK, 2013). El trazado histórico de la figura del virtuoso, ayudará a la caracterización por contraste del virtuoso del siglo XIX y XX que continúa vigente en el imaginario colectivo y que, según Nicholas Cook (2013), está basado en una perpetua competencia con otros virtuosos sobre quién es el más rápido, el más ágil, el más único, siendo juzgados por el gran público en el suceso de su cometido. Pero, simultáneamente, es un performer subordinado al texto que asume una función de medio transmisor transparente de las intenciones del compositor.

La relación del performer contemporáneo como sujeto que transgrede las barreras impuestas por una modernidad totalitaria ha sido tema de discusión en los últimos años por varios autores renombrados (CHIANTORE, 2001; COOK, 2006; DOMENICI, 2012a, b, 2013; HAYNES, 2007). Siendo así, es pertinente sumarse a la discusión vigente desde la teoría y la práctica, agregando al diálogo conceptos como la decolonización que en el campo de la música ha sido ampliamente explorado en el área de la etnomúsica⁸, dada su proximidad y continuos diálogos tejidos con las ciencias sociales como la antropología y la sociología, de donde principalmente surge

⁸ Como apuntaremos más adelante, esta visión no corresponde exactamente a una decolonialidad sino a un decolonialismo en el sentido que Quijano (2014) distingue. (véase capítulo 1 del presente texto). La tendencia de los estudios de etnomúsicas (y etno-arte) es identificar el poder colonizador de la modernidad y se afirman como una opción decolonial en la medida que reconoce los saberes ancestrales y populares, abogando por su reconocimiento/incorporación/aceptación paulatina dentro de las sociedades occidentales. Esta es una perspectiva válida que levanta cuestionamientos importantes y puede servir de soporte para una gran emancipación en el área musical, pero nada dice al respecto de las relaciones que acontecen entre los agentes involucrados en los procesos musicales occidentales que se basan en la tradición escrita. Uno de los textos que aborda ampliamente este concepto, y tal vez sea un pionero en el uso del término, aunque de manera enciclopédica, es el libro *Música y decolonización* de Leonardo Acosta (1982). Para otros ejemplos de bibliografía sobre la decolonización en la música y el arte, siempre desde la perspectiva etno-, véase: Monterroso, S. (2015) *Del arte político a la opción decolonial en el arte contemporáneo guatemalteco*. Rozo, B. (2014) *¿De qué estamos hablando cuando decimos Decolonización de las Artes?* Ardila, A. (2013) *Sonoridades de fronteira*. Jung, B. (1995) *The Politics of Decolonization: Race, Power, and Ideology in Contemporary American Drama*. Araújo, S. (1992) *Descolonização e Discurso: Notas Sobre O Tempo, O Poder e A Noção de Música*.

el concepto; sin embargo, está virtualmente ausente en el área de la performance musical dentro del contexto de la música-arte occidental.

Asumiendo que la decolonización puede darse en múltiples frentes del accionar humano, se trae a colación este término pues posibilita una reformulación de lo establecido reconociendo el poder opresor de la episteme moderna. Particularmente, se acude a la decolonización de los saberes a través de las teorías de Santos (2010, 2011) que propone, entre otras consideraciones, una *ecología de saberes* como alternativa a la episteme moderna, en donde es a partir del reconocimiento de la alteridad y del rescate de los agentes, que incluyen saberes y prácticas, de la zona abismal, que surgen las alternativas para desafiar la hegemonía absoluta de la modernidad. Del mismo modo, se pretende subrayar la importancia de reconocer que la música es un proceso construido polifónicamente por una red heterogénea de agentes humanos y no humanos propositivos y fundamentales en el proceso musical (COOK, 2018). De este modo, el reconocimiento de la pluralidad, mantenida en la zona abismal por la lógica de la modernidad es un primer desafío a su fuente de poder. Esta disertación versa justamente en ese aspecto.

OBJETIVOS

El presente trabajo propone una reflexión que trasiega entre el terreno teórico y práctico para producir un sustrato teórico que subsidie una experiencia performativa donde se vivencie un virtuosismo opuesto al constructo moderno, esto es, en donde el performer recupera su creatividad y su capacidad de interrogar y dialogar con la obra y los agentes heterogéneos que la conforman.

Para alcanzar este objetivo, se propone entonces definir el concepto de modernidad y como éste afecta la performance musical en el contexto académico de nuestros días. Con base en un estudio bibliográfico, se identifican las características del modelo de la performance moderna y su poder opresor que desemboca en la invisibilización del performer a favor de la soberanía de los postulados modernos como la autenticidad, la verdad y la objetividad. Considerando el primero de los presupuestos anteriormente citados, podría decirse que la performance dentro del sistema epistémico moderno pregona un tipo de virtuosismo específico de que distancia al performer del acto creativo para favorecer la eficiencia técnica,

cristalizando una figura que repite sin cuestionar, que neutraliza su voz y su individualidad pues está inmerso en una espiral de dominio.

Una vez reconocido el poder absolutista de la modernidad, se apunta la opción decolonial como territorio de desafío a la episteme moderna, pues el decolonialismo por un lado reconoce la naturaleza opresora de la modernidad y por otro, cuestiona la raíz eurocéntrica de poder colonial⁹, considerando que es la figura del virtuoso invisible una construcción derivada de un sistema académico de origen europeo implantado en el siglo XIX (y vale decir, bien aceptado hasta ahora por amplios círculos) en los demás territorios globales. Se plantea la aplicación de la terminología decolonial en el delineamiento del nuevo virtuoso contemporáneo, para direccionar la reflexión hacia la configuración de un discurso teórico de empoderamiento de la voz del performer. De este modo, se define también el termino virtuoso y se determinan las características del virtuosismo no-moderno de los siglos XVII-XVIII y XIX con el fin de compararlas con el virtuosismo moderno que surge a mediados del siglo XIX y se convierte en el paradigma virtuosístico del siglo XX, ahondando en las causas que posibilitaron la aceptación y diseminación de este en occidente.

A partir del diálogo con performers contemporáneos que tienen propuestas de performance que no se encajan dentro de los paradigmas modernos, se levanta un cuestionamiento sobre la mediación del performer en el acto performativo y su postura activista frente al entorno que pretende mantener el *status quo*.

Del retrato y la deconstrucción teórica del virtuosismo dentro del sistema moderno y la conceptualización de un virtuosismo creativo y decolonizado surgirá una base teórica que acompañará una reflexión sobre el activismo del performer en el proceso creativo de una performance. Este activismo no será un accionar beligerante, sino cuestionador. Lo que se pretende es reconocer el activismo cotidiano del

⁹ La posmodernidad vista desde la perspectiva de los principales críticos a la modernidad, como Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard y Barthes, centra su discurso en el reconocimiento de la pluralidad, la perspectiva en la construcción de la verdad, el cuestionamiento a los textos como detentores de un mensaje original. Sin embargo, pese a las críticas tejidas a la modernidad, la posmodernidad no es una oposición en el sentido Hegeliano, sino que es una perspectiva que surge de la modernidad (BUTT, 2006; CORRAL QUINTERO, 2007). No obstante, estos cuestionamientos no se entrelazan con el cuestionamiento a la matriz de poder colonial eminentemente eurocéntrico. Por lo tanto, la opción decolonial, tal como lo formula Santos (2010, 2011), no es simplemente una opción posmoderna, sino que apunta para el centro de poder moderno como parte de una configuración cultural y social impuesta por un centro de poder geográfico.

performer que conscientemente reconoce la pluralidad de los agentes musicales y siendo así interactúa con estos.

FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

Para Rubén López Cano (2015), en el establecimiento de la heteronormatividad hegemónica y la homogenización de las subjetividades, la música y la danza tuvieron un papel preponderante por medio de la unificación del gusto orientando hacia cánones dogmáticos (modernidad) o música y bailes nacionales (creación de una identidad); sin embargo, la investigación artística puede, además de hacer una crítica a esto, proponer una reversión. En este sentido, se pretende establecer un cuestionamiento a la “normalidad” institucionalizada en la performance, si bien esto no significará la destrucción del mundo conocido desde la música o desde otras áreas del saber, resultará en un replanteamiento de algunos presupuestos sobre la verdad y la certeza en la obra musical desde la perspectiva del performer activista: *hereje*, decolonizado y consciente de su papel de mediador en el proceso creativo y por consecuencia, un nuevo virtuoso: un performer activista decolonial que conscientemente toma parte activa del proceso creativo y reflexiona al respecto. Sobre esto, Catarina Domenici afirma que

Estamos en un momento de transición, en el que la fuerza reguladora del paradigma tradicional de la performance musical está siendo atacada por varios autores como Taruskin, Goehr, Abate, Cook y Clarke, entre otros. Es precisamente en este momento que se vuelve relevante el comprometimiento del performer con la reflexión sobre su práctica¹⁰ (DOMENICI, 2012a, p. 179).

Así que, en este momento de transición, si bien el paradigma tradicional de la modernidad ha sido replicado constantemente en círculos académicos conservatoriales como el único camino válido para la performance, tal como lo afirma López Cano, la investigación artística ofrece las herramientas para revertir el proceso homogeneizador a partir de la reflexión que haga el performer sobre su quehacer musical.

¹⁰ “Estamos em um momento de transição, no qual a força reguladora do paradigma tradicional da performance musical vem sendo atacada por vários autores como Taruskin, Goehr, Abbate, Cook e Clarke, entre outros. É precisamente nesse momento que se torna relevante o engajamento do performer com a reflexão sobre a sua prática” (DOMENICI, 2012a, p. 179)

Domenici (2012a) señala que los performers que desarrollan investigaciones suelen tratar de encajarlas en los modelos de investigación ya establecidos provenientes de otras áreas como la musicología y la teoría musical, buscando en ellas justificativas para la toma de decisiones performativas. Para la autora, esto es reflejo del paradigma hegemónico de la modernidad que trata la performance como un medio de reproducción de un universo preconstituido que se apoya en evidencias externas al individuo con el fin de mantener la subjetividad del performer acorralada. Esto tiene como consecuencia la invisibilización del área de la performance como un área académica que produce conocimiento musical y la exclusión de la voz del performer como investigador. La investigación artística aparece como un campo fundamentado en el “entrelazamiento entre el sujeto objeto, acción y reflexión, teoría y práctica [que] procura al mismo tiempo proporcionar soporte al artista comprometido con el acto de investigación y reflexión sobre su práctica”¹¹ (DOMENICI, 2012a, p. 176). De tal modo, para Domenici (2012a) la investigación artística es un momento de reevaluación y toma de consciencia del artista, no justificando el acto investigativo exclusivamente en la creación de un objeto artístico sino por la articulación que ofrece en las varias dimensiones del artista-investigador.

Acompañando las reflexiones levantadas por López Cano y Domenici sobre la investigación artística, el trabajo que se propone aquí pretende discutir teóricamente los presupuestos del virtuosismo heredados del siglo XIX por el paradigma de la modernidad. Esto no solamente constituye una reflexión individual sobre la transformación de la noción de virtuoso, sino que considerando que el virtuosismo es una serie de características ideales propias de un buen performer, se discutirá la vigencia de estos ideales y la posibilidad de contribuir en las consideraciones sobre un nuevo tipo de performer que rompa con la voz autoritaria de la modernidad. Como se ha desarrollado anteriormente, este performer activista que desafía la modernidad es un agente decolonizado y decolonizador pues es propositivo y genera un cambio en la dinámica de las relaciones musicales.

Partiendo del postulado de Walter Mignolo (2008), que será trabajado más adelante, una vez existe la consciencia de colonización, la alternativa del colonizado

¹¹ “A pesquisa artística, fundamentada no entrelaçamento entre sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática, almeja ao mesmo tempo proporcionar um suporte ao artista engajado no ato de investigação e reflexão sobre a sua prática” (DOMENICI, 2012a, p. 176).

es la decolonización, lo extrapolamos al campo de la performance y hacemos un llamado a la decolonización, ya que una vez el performer es consciente del rol impuesto por el *tropo* moderno, su única alternativa es revolucionar su papel dentro de la música. El performer que marca una ruptura con el paradigma hegemónico, reconfigura el significado del músico virtuoso pues en su desafío propone una nueva serie de parámetros que caracterizan al buen performer.

La investigación artística nos posibilita una reflexión sobre la práctica que no se limita a una visión autoetnográfica, sino sobre lo que Borgdoff (2017) denomina como la interpretación de la práctica, en este caso de un repertorio escogido, dada por la interacción tejida entre la praxis y la teoría. López Cano (2015b) y Borgdoff (2017) indican que además de la construcción de un discurso, se espera como resultado un objeto artístico esencial e indispensable para el entramado de conocimiento producido, siendo un elemento diferenciador con respecto a los otros tipos de investigación. De este modo, para conjugar el discurso teórico sobre virtuosismo y decolonialidad con la práctica, teniendo como telón de fondo un repertorio seleccionado, conformado por piezas latinoamericanas del siglo XX y XXI¹², serán reconocidos diferentes tipos de interacción del performer con los interlocutores de la red de agentes que conforman el acto performativo. En este caso, serán cuestionadas, la tradición performativa, la tradición técnica del uso del pedal, la escritura idiomática y la *sustrata* de la obra. Para cuestionar la tradición performativa y del uso del pedal de resonancia del piano fueron utilizadas herramientas tecnológicas para procesar audios grabados y analizar los espectrogramas; la escritura idiomática fue cuestionada a partir de la *praxis* de la obra y la *sustrata* de la obra fue identificada a partir del entrecruzamiento de informaciones obtenidas a partir de entrevistas del compositor y análisis de la partitura.

Para cuestionar cada uno de los agentes con los cuales el performer interactúa fueron escogidas cuatro obras diferentes: tradición de performance-*Bambuco Sotareño* de Antonio María Valencia; tradición del uso del pedal de resonancia-*Preludio* de Antonio María Valencia; Escritura idiomática-*Tiento VI* de Germán Cáceres y Ontología de la obra/sustrata-*Três profecias em forma de estudo* de José

¹² Del compositor colombiano Antonio María Valencia serán trabajados: *Bambuco Sotareño* (c.1930) y *Preludio* (1936); del compositor brasileño José Antonio Rezende de Almeida Prado, *Três Profecias em forma de estudo* y del compositor de El Salvador, Germán Cáceres, la pieza *Tiento VI* para piano.

Antonio Rezende Almeida Prado. Estas interacciones fueron estudiadas en obras diferentes por tres motivos fundamentales: primero, se descartó la opción de trabajar estas interacciones seleccionadas y otras en un mismo repertorio, o una misma obra musical puesto que no se pretendía dar a entender que el centro de esta disertación está en el repertorio determinado. Esto último conduce a un segundo motivo, describir diferentes interacciones performativas en un mismo repertorio podría ser interpretado como una formulación de ‘guía de performance’; muy por el contrario, en realidad este trabajo procura visibilizar el papel creativo del performer. Finalmente, el último motivo surge de la propia *praxis* de la autora, elemento fundamental en la investigación artística. En la medida que la autora se aproximaba al repertorio cuestionamientos que fueron plasmados en este texto surgieron en el proceso de performance, motivando y a la vez justificando la diversidad del repertorio y el tipo de interacciones escogidas para estudiar y suscitar el discurso.

Siendo así, el conocimiento producto de la investigación artística oscila entre la *techné*, que consiste el talento adquirido para desempeñarse en una profesión artística con base en el saber técnico (que se verá reflejado en la reflexión sobre la práctica performativa) y la episteme griego o *theoría* y son distribuidos [desigualmente] entre el espacio (escrito u oral) (BORGDORFF, 2017; LÓPEZ CANO, 2015b). El componente de la *theoría* fue fundamentado en el levantamiento bibliográfico narrado para los dos primeros capítulos y complementado con dos entrevistas realizadas a performers cuya propuesta performativa es abiertamente desafiadora a los cánones de la modernidad: el pianista italiano Luca Chiantore¹³ y el pianista portugués Pablo de Assis¹⁴. Estas entrevistas fueron utilizadas como una fuente bibliográfica más que

¹³ La propuesta performativa de Chiantore en conjunto con el pianista español David Ortolá en el dúo *Tropos Ensemble* se dedica a la relectura de repertorio tradicional de los siglos XIX y XX “a través de una dinámica interacción entre composición contemporánea e interpretación tradicional”, colocando estas obras en diálogo con “nuevos materiales, diferentes lenguajes y procesos interpretativos alternativos” Disponible en: < <http://www.troposensemble.com/> >. Paralelamente, recientemente en diciembre de 2018, Luca Chiantore ha lanzado su proyecto de investigación artística *Inversions*, donde propone la performance de obras clásicas de Beethoven vistas desde la perspectiva del diálogo con sus antiguos bocetos creativos, rescatando material nunca antes considerado para la construcción de la performance de estas obras. De este modo, Chiantore está asumiendo el desafío de cuestionar la partitura como depositaria de la *verdadera intención* del performer, uno de los paradigmas del virtuosismo de la modernidad. La entrevista concedida por Chiantore fue el día 17 de noviembre de 2018 en las instalaciones de la universidad de Aveiro, Portugal.

¹⁴ Paulo de Assis es un performer experimental, pianista e investigador artístico con múltiples intereses interdisciplinarios como la composición, filosofía, psicoanálisis, filosofía y epistemología. Investigador del instituto Orpheus, Gante-Bélgica, fue el principal investigador para el proyecto de la unión europea “Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the Twenty-first Century” finalizado en 2018. Fue el líder de la propuesta de performance *Rasch* que

enriqueció el discurso, no obstante, la potencialidad de estas fuentes, no fueron consideradas como centro principal de este trabajo y serán futuramente punto de partida para nuevas investigaciones. De este modo, entrevistas y fuentes bibliográficas fueron entrelazadas para dar un soporte teórico a la reflexión instigada por el proceso creativo en la propuesta de performance del repertorio anteriormente descrito.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Los dos primeros capítulos de este trabajo estarán centrados en la definición de conceptos claves. El primer capítulo discurre sobre la modernidad y su lado indivisible: la colonialidad y su contraparte la decolonialidad. La modernidad será abordada desde la problematización de su definición y se apunta hacia la voz autoritaria que la modernidad imprime en cada una de las esferas que toca, incluyendo por supuesto a la música y la performance musical. Apoyándose en postulados desde la sociología (MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 1992, 2000), se apunta hacia el carácter opresor de la modernidad dándole un nombre: la colonialidad. Siendo así, la alternativa de liberación de la modernidad es la decolonialidad. Sin embargo, se aboga por que la decolonialidad no signifique una nueva voz autoritaria del mismo estilo que la voz moderna, por el contrario, la decolonización es una alternativa que posibilita la coexistencia de diferentes paradigmas sin implicar la subyugación de uno a favor de otro.

En el segundo capítulo se trabaja sobre el concepto del performer virtuoso, considerando que el virtuosismo como concepto es maleable al paso del tiempo y dependiente del sistema de valores imperante que lo juzga para erigirse como tal. Por esto, se aborda el virtuosismo desde las nociones históricas, tomando como ejemplos momentos en la historia en el que el paradigma modernista no era la regla, abarcando los siglos XVII-XVIII y XIX, y las cuestiones estéticas que norteaban lo deseable en el

es una serie de performances/conferencias basadas en dos materiales fundamentales: la sonata Kresleriana Op. 16 de Schumann y los ensayos de Roland Barthes sobre la música de Schumann (1970, 1975, 1979), esta propuesta performativa es una producción audiovisual que involucra proyecciones audiovisuales y varía en cada presentación. RaschX 2018: < <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=64319> >. La entrevista concedida por Assis fue el 17 de diciembre de 2018 en las instalaciones del instituto Orpheus, Bélgica.

ejercicio performativo, es decir el virtuosismo, en ese momento. Del mismo modo se explorará el ambiente que propició el surgimiento del virtuosismo de la modernidad, considerando que éste fue una reacción contraria al tipo de virtuosismo vigente en el siglo XIX, surgido en la transición hacia el siglo XX y estabilizado durante el siglo XX, momento en el que la lógica moderna se va estableciendo en la medida que el poder capitalista y eurocéntrico lo va haciendo también. También se mostrará como el establecimiento del virtuosismo de la modernidad, identificado como el virtuosismo *Werktreue* -que será el paradigma performativo que dominará parte del siglo XIX y XX y el modelo ideal del sistema moderno que aún hoy tiene sus ecos en importantes sectores musicales, específicamente en aquellos dedicados a la conservación de los valores tradicionales- estuvo sustentado por todo un engranaje que vinculó redes de críticos, teóricos, compositores y performers, pero, sobre todo, por una estructura educativa basada en el modelo conservatorio. Siguiendo el principio básico del historicismo, según el cual no se debe juzgar un momento con el rasero de la contemporaneidad, no se establecerán juicios de valor sobre estéticas del pasado, pero si se hará una propuesta de nuevo performer contrapuesto a la modernidad, una vez se reconoce en ella la colonialidad, capaz de convivir con ésta sin destruir aquello también creado por la modernidad.

Finalmente, el tercer capítulo teje una reflexión sobre los dos conceptos trabajados con anterioridad: la modernidad y el virtuosismo, sugiriendo que la salida al estado de invisibilidad del performer mantenido por la lógica de la modernidad está en la postura activa -activista- del performer del reconocimiento de la pluralidad inherente a la obra musical. Para esto, fueron tomadas cuatro piezas del repertorio latinoamericano del siglo XX y XXI -del compositor colombiano Antonio María Valencia serán trabajados: *Bambuco Sotareño* (c.1930) y *Preludio* (1936); del compositor brasileño José Antonio Rezende de Almeida Prado, *Três Profecias em forma de estudo* y del compositor de El Salvador, Germán Cáceres, la pieza *Tiento VI* para piano- y se relataron diferentes tipos de interacciones con agentes heterogéneos no humanos: del performer con la tradición de performance de una obra; con la tradición de la técnica del instrumento y sus potencialidades acústicas; con la ontología de la obra desde la perspectiva de la multiplicidad constituyente y finalmente, la interacción con la notación, el aparato anatómico y el idiomatismo específico del instrumento. Esto se hizo con el fin de conducir la reflexión en el sentido de mostrar que el performer

activista no es un destructor de la episteme moderna, pues de hecho logra convivir con esta, sino que su activismo decolonial está en cuestionar los presupuestos de la modernidad a partir del reconocimiento de la existencia de la alteridad y de sus potencialidades como agentes interlocutores creativos.

Las interacciones que serán retratadas en el tercer capítulo son solo una muestra minúscula de una red de interacciones que simultánea y paralelamente son tejidas en el acto performativo. Justamente por considerar la performance musical como un proceso donde interacciones de diversa naturaleza acontecen, es necesario proponer un recorte que sirva como ejemplo de esta multiplicidad y, al mismo tiempo, inspiren la reflexión del performer en el proceso de construcción de una performance musical. La elección de este tipo de específico de interacciones se dio a partir de la práctica performativa de las obras, y es en este aspecto especialmente donde se evidencia el encuadramiento metodológico de la pesquisa artística, donde es la práctica el elemento diferenciador y fundamental con relación a otros tipos de investigaciones sobre música, en este caso, la pesquisa artística es un tipo de investigación desarrollada a partir de la práctica. Considerando que cada obra ofrece una infinita potencialidad de interlocuciones, podría surgir el cuestionamiento sobre por qué no fueron retratadas estas mismas interacciones mencionadas anteriormente, o incluso otras teniendo como telón de fondo una obra específica. Sin embargo, la decisión de escoger una muestra de repertorio heterogéneo obedece a dos malos entendidos que quieren ser evitados: En primer lugar, si una disertación es dedicada al proceso práctico de la performance de una obra musical, se corre el riesgo de dar la idea de que el trabajo en sí tiene como foco la obra en sí, cuando la verdad es que esta disertación es una invitación a la reflexión sobre el accionar libre y la determinación del performer como sujeto activo en el acto performativo. Por otro lado, si el foco fuere una sola obra exclusivamente, dado que en el desarrollo de las reflexiones sobre la práctica de la performance son analizados aspectos de la performance, comparados algunos parámetros que potencialmente conllevan a algunas conclusiones, se podría tomar esta disertación como si fuere una guía de performance de la obra estudiada. En este último caso, el malentendido es mayor, puesto que la pretensión final de este trabajo es completamente contraria a esto: lo que se busca es proponer una reflexión que no condicione la agencia creativa del performer, mostrando que es a partir del diálogo con la alteridad, de la fricción entre

la creatividad del propio performer y de los demás agentes involucrados en el proceso musical, donde surgen las posibilidades creadoras.

De este modo, ya que el virtuosismo es un concepto plástico determinado por las consideraciones sobre la performance y las jerarquías de valores circunscritos a un determinado contexto, como será trabajado y desarrollado en esta disertación, se propone que el virtuoso de la contemporaneidad sea un agente decolonial en el sentido que éste está respondiendo a una nueva configuración de la performance musical, donde los paradigmas no son la verdad, la autenticidad y la objetividad con relación al texto musical, sino que son la actividad -activismo- a partir de la experimentación, el trascender barreras, la creación de vínculos y la libertad con relación al texto (SCHECHNER, 2015).

CAPITULO I

CONSIDERACIONES SOBRE LA MODERNIDAD, LA COLONIALIDAD Y LA DECOLONIALIDAD

¿QUÉ SIGNIFICA MODERNIDAD?¹⁵

En un primer momento cabe cuestionarnos sobre que lo significa realmente la modernidad, así que acudimos al origen del término moderno que proviene del latín *Modernus* y sus primeros usos. Tal como lo hizo el papa Gelasio I (¿? - 496), hacia finales del siglo V, es un adjetivo que traza una diferenciación entre sus contemporáneos y aquellos en el periodo de los testigos de Jesús, sin que entre ellos exista algún tipo de jerarquía; denominando entonces algo reciente, actual, en una temporalidad dividida por la figura del Mesías cristiano (JAMESON, 2004). Por otro lado, Flavio Magno Aurelio Casiodoro (490-583) es el primero en contraponer el *modernus* con el *antiqua*, refiriéndose por *antiqua* a Roma y la cultura antigua y por *modernus* al presente que tiene como objetivo reformular el pasado, equivaliendo al progreso hacia lo nuevo, estableciendo una especie de ruptura con base en la superioridad de la novedad (POZAS, 2006). Esta noción específica de ruptura se ha transmitido en lo sucesivo hasta nuestros días.

Por otro lado, el diccionario de la Real Academia Española¹⁶ señala que el sufijo -dad en su primera acepción “significa 'cualidad' en sustantivos abstractos derivados de adjetivo”¹⁷. Siendo así, ¿es la modernidad la cualidad de lo actual en contraposición a lo antiguo? ¿es la modernidad una cualidad de lo actual sin marcar una superioridad con el pasado? ¿es la búsqueda de la modernidad, una búsqueda por algo nuevo o una búsqueda por la ruptura con el pasado? Conceptualizar la modernidad no es tarea fácil, y como se ha visto, la etimología no solamente no nos ofrece una única respuesta, sino que nos abre un abanico de consideraciones diversas. Este hecho de

¹⁵ Existe una confusión en el uso de los términos Modernidad y modernismo entre varios autores de habla hispana. El último término hace referencia al movimiento artístico y estético del siglo XX y el primero se refiere a un estado de lógica, una episteme, que es lo que se quiere abordar principalmente. En español, la diferencia en el uso de las palabras modernidad y modernismo no parece estar tan sistematizada y diferenciada como en el portugués, no obstante, haya diferencias en los significados dados a estas expresiones por la Real Academia de la Lengua Española, en la práctica, teóricos suelen caer en el uso indiscriminado de estos términos.

¹⁶ Real Academia Española (RAE) Máxima autoridad en la lengua española.

¹⁷ Definición obtenida de la entrada sobre el sufijo -ismo del diccionario de la RAE. Disponible en: < <https://dtrae.es/palabras/-dad> > ultimo acceso en: 30 de junio de 2018.

algún modo es reflejado por la no existencia de un consenso entre los teóricos sobre lo que es, lo que representa y sobre lo que opera. La modernidad, en el estricto sentido de la palabra, tomando en cuenta el sufijo -dad, podría ser considerada como la cualidad de lo moderno, siendo así, ¿qué es lo moderno que logra instaurar un sistema de valores sobre la performance musical?

León Botstein (2001) en su entrada sobre el modernismo en el *Grove Music Dictionary*, lo considera como un movimiento artístico que surge como reacción a los cambios sociales, económicos e intelectuales acontecidos por la modernidad, es decir aquel periodo postindustrial de las sociedades occidentales desde 1860 hasta mediados del siglo XX. Lo interesante del autor es que Botstein señala que este movimiento artístico correspondió a las exigencias de la modernidad como sistema de racionalidad imperante, que “exigía la destrucción de expectativas, convenciones, categorías, límites, la experimentación empírica (siguiendo el ejemplo de la ciencia) y la exploración confiante en lo nuevo”¹⁸. De esta forma, el punto principal del modernismo, según Botstein, tiene una cualidad de lo moderno en el sentido de Casiodoro: la ruptura con el pasado, el rechazo de las formas tradicionales de las artes y el cuestionamiento a nociones presupuestas como la belleza y la verdad como parte de un desafío a las normas preestablecidas así como su afán sistematizador y su predilección por el uso de instrumentos nuevos como el Theremin, las ondas Martenot, sintetizadores y computadoras, demostrando que la relación que traza el modernismo con respecto al pasado es una relación Casiodoriana, de ruptura con el pasado, correspondiendo al favorecimiento de lo nuevo, al considerarlo un progreso, propio de la episteme de la modernidad.

Por otro lado, para Rose Rosengard (1991), en música, la modernidad es un momento histórico y tendría su origen en el establecimiento de un nuevo paradigma con el surgimiento del absolutismo de la tonalidad, establecida en el siglo XVII y glorificada durante el llamado clasicismo en el siglo XVIII. Para la autora en este momento la música pasó a ser una estructura capaz de incorporar todos sus significados en sí misma: un todo semiótico cuya premisa fue la jerarquización de los acordes según su función, es decir, la tonalidad. Este rasgo de totalitarismo global que

¹⁸ “Modernity demanded the shattering of expectations, conventions, categories, boundaries and limits as well as empirical experimentation (following the example of science) and the confident exploration of the new” (BOTSTEIN, 2001)

no admite otros sistemas de lógica es típicamente moderno y comienza a ser cuestionado en el siglo XIX cuando la tonalidad comienza a ser descaracterizada. Superficialmente, la posición de Botstein y Rosengard constituyen una contradicción insondable pues si para uno, Botstein, es en el modernismo del siglo XX que se marca una ruptura con la tradición, especialmente con la tonalidad, instaurando una modernidad casiodoriana, para Rosengard la tonalidad es el origen de la modernidad y su fin llega cuando este sistema es desestabilizado. La existencia de dos concepciones diferentes refleja dos abordajes desde distintos ángulos, por un lado, Botstein trata la modernidad vinculada con el modernismo como movimiento de ruptura con la tradición, en contraposición a lo *antiqua*, desde la perspectiva de la superioridad de lo nuevo sobre lo pasado. Y, por otro lado, la modernidad de Rosengard gira en torno a la noción de autonomía y autosuficiencia semántica de la música, en este sentido no se trata de una contraposición directa sino de una mudanza en el modo de concebir la modernidad, una diferencia sin establecer una jerarquización, al estilo de Gelasio, en el que el punto de inflexión es el mesías, es decir la tonalidad.

Si bien para estos dos autores el concepto de modernidad está vinculado con la tonalidad, aunque desde posiciones completamente contrastantes, Karol Berger en su libro *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: an essay on the origins of musical modernity* (2007) sostiene que la gran revolución musical surgió a mediados del siglo XVIII, cuando el bajo continuo pierde su rol central en el proceso de composición, aconteciendo una completa emancipación de la música instrumental y desarrollándose un pensamiento formal basado en la interacción entre el “plano tonal y argumentación temática”¹⁹ (BERGER, 2007, p. 6–7). Grosso modo, el argumento principal del musicólogo es que la modernidad se establece con el cambio en la concepción de la música entre los mismos músicos (compositores, performers y oyentes), esto ocurre en algún punto, no especificado por Berger, del siglo XVIII entre Bach y Mozart, donde la música se convierte en un fenómeno con un orden temporal (BERGER, 2007). Así, la concepción del tiempo es revolucionada: de una concepción de tiempo cíclico pasa a trabajarse con la noción de tiempo unilineal que va del pasado hacia el futuro. Respecto a la temporalidad en la modernidad, Ricardo Pozas resalta

¹⁹ “The development of formal thinking based on the interplay between tonal planning and thematic argumentation” (BERGER, 2007, p. 6–7)

que ésta es una contraposición a la lógica temporal cristiana que pone sus perspectivas en la eternidad. Por el contrario, la modernidad

anula la eternidad y la convierte en el futuro como dimensión de lo posible, como convicción de que el futuro ha empezado ya: época que vive orientada hacia el futuro, que se ha abierto a lo nuevo. Se desmitifica el origen del tiempo [cristiano], que convierte a la vida humana en trayecto hacia un final eterno preestablecido y se elabora la idea de futuro construido como resultado de la acción presente.” (POZAS, 2006, p. 79)

De este modo, hay una noción de tiempo moderno, en el que el futuro depende de lo que se hace en el presente y por lo tanto es el presente el foco de las atenciones, pues a partir de la linealidad y unidireccionalidad se conduce hacia un futuro dependiente del presente, en contraposición a una eternidad existente en la lógica cristiana.

Musicalmente el ciclo al cual se refiere Berger es evidenciado principalmente en la preocupación de compositores del siglo XVII y XVIII, como por ejemplo Bach, para quien una estrategia compositiva clave era el desarrollo de variaciones derivadas de un mismo material temático, donde el orden no era el foco trascendental y perfectamente podrían ser trastocadas sin que esto representase un comprometimiento a la lógica de la obra, como es posible observar en formas como el preludio, las pasacalles, rondós, invenciones, entre otros. Siendo así, el ciclo podría relacionarse con una concepción del tiempo infinito por su ciclicidad potencialmente ilimitada. La mudanza en la concepción del tiempo, dada a partir del siglo XVIII, representó musicalmente una mudanza en la forma de establecer la lógica dentro de las obras musicales para priorizar la linealidad. Para compositores inseridos en esta lógica, como por ejemplo Mozart, el objetivo era contar una historia o mantener las secciones fijas dentro de una estructura musical, inclusive cuando se trataba de música absoluta, y en este caso, el orden de aparición de los elementos musicales cobraba una mayor importancia, de ahí que sea necesario para el oyente prestar atención para poder entender las ideas. La forma sonata es un claro ejemplo de la direccionalidad en el tiempo musical siendo una forma consagrada dentro de la música absoluta. Básicamente, en esta forma, en un primer momento se presenta uno o dos temas que se desarrollan y a manera conclusiva como despedida se recuerdan en la reexposición, si las partes fueran intercambiadas la lógica discursiva de la obra estaría comprometida sustancialmente.

Si por un lado Pozas (2006) plantea la mudanza de la lógica temporal en el desafío a la misma lógica cristiana, que revela una mudanza de un teocentrismo a un antropocentrismo, Berger (2007) reconoce un cambio de la concepción del tiempo como factor que marca el comienzo de la modernidad, esto marca un punto de encuentro entre ambos autores. Sin embargo, si para Pozas esto puede ser un síntoma del desafío a la lógica cristiana, Berger no ofrece muchos detalles al respecto de cuales fueron los detonantes y como se relaciona esto con otros aspectos de la vida humana y de la producción en las otras artes. No obstante, podrían conjugarse ambas perspectivas pues de ninguna manera son excluyentes.

Por otro lado, por los planteamientos dados, es posible pensar que Berger esté más próximo a las consideraciones de Rosengard en el sentido que implícitamente está relacionando la modernidad con la autonomía musical con respecto a otras artes, al no asociar sus mudanzas con el contexto humano o social. Al mismo tiempo, se distancia diametralmente de Botstein pues considera que la revolución efectuada en el siglo XX, particularmente por Schoenberg y Stravinsky no fue especialmente radical. El expresionismo de estos compositores, relacionado por Botstein con una correspondencia a la episteme de la modernidad casiodoriana, fue para Berger un momento de desarrollo estilístico más que una revolución en el pensamiento musical. En este último aspecto, Berger va en contravía no solamente de Botstein sino también de la lectura que hace Sophie Boyd-Hurrell (2017) del pensamiento Adorniano, pues para la investigadora, Adorno considera que estos compositores formaron dos “polos de progreso y reacción”²⁰ (2017, p. 119): la búsqueda de libertad del sujeto está dada por el método compositivo schoenbergiano de desarrollo de variaciones, mientras que el primitivismo y el neoclasicismo de Stravinsky celebran el autodomínio del sujeto. Ya para Cook la modernidad es una ideología caracterizada por un énfasis en la pureza estética y sobre todo su “inflexible tono moral, con su constante mensaje de que solo hay una manera de construir y las otras formas no son solamente antiestéticas sino éticamente equivocadas”²¹ (COOK, 2013, p. 398–399).

²⁰ “For Adorno, Schoenberg and Stravinsky formed the two poles of progress and reaction” (2017, p. 119)

²¹ “this kind of language, and the imperative tone that goes with it, date back at least as far as the days of Schoenbergian modernism, and they have much in common with modernism in other arts during the interwar period. [...] There is his emphasis on aesthetic purity, [...] But above all there is his relentlessly moralistic tone, with its constant message that there is one right way to build, and that other ways are not just aesthetically but ethically wrong” (COOK, 2013, p. 398–399)

Dejando de lado lo referente a Schoenberg y Stravinsky pues no es este el foco de este trabajo, y dejando de lado por el momento las consideraciones sobre la temporalidad en la modernidad, lo que define la modernidad en la música, según E.T.A. Hoffmann, es su separación del lenguaje: la música se convierte en un lenguaje propio y autónomo, así como es presentado por Rosengard, y abandona la posibilidad de expresar sentimientos. Pero contrario a lo postulado por Boyd-Hurrell (2017), Cook (2013) y Botstein (2001), que consideran la modernidad como un constructo propio del siglo XX, Hoffmann, por obvios motivos cronológicos, enuncia que la modernidad está enraizada en la mitad del siglo XVIII, momento al cual apunta también Berger desde otra perspectiva, siendo para Hoffmann, Mozart y Haydn “los creadores de la música instrumental moderna”²² (HOFFMANN 1989 *In*: BERGER, 2007, p. 6). La modernidad para Hoffmann también tiene una naturaleza de ruptura, al estilo de Casiodoro, así como lo propuesto hasta el momento por Botstein y Berger. En este caso el quiebre se da cuando el arte moderno -la música moderna- se distancia radicalmente del arte precedente pues este era un arte mimético, que pretendía emular lo específico y definido, así como la emoción del individuo. Por otro lado, Berger (2007) insiste en que la consideración de la música como un lenguaje no mimético es una renovación estilística más que el surgimiento de la modernidad, pues para él lo fundamental y determinante, como ya fue mencionado, fueron las renovaciones en los métodos compositivos y la concepción del tiempo.

La autonomía de la música para algunos autores parece ser un elemento determinante en el establecimiento de la modernidad: para Rosengard esta autonomía está dada por la capacidad auto explicativa del sistema tonal y para Hoffmann la música es autónoma en el sentido semántico y se refiere a la música absoluta, “la cual, desdeñando toda ayuda, toda mezcla con otro arte, expresa con pureza y sólo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser” (HOFFMANN *In*: ROSSEL, 2015, p. 127). Respecto a considerar la música como un sistema semántico autónomo Camilo Rossel dice:

La noción de “música pura” o “música absoluta” que comenzará a popularizarse durante el XIX no implica una ruptura con el logos o con la razón sino más bien una concepción diferente de dicho logos o razón. La idea de una música como un sistema de significantes sin significado era concebible para la modernidad del siglo XIX sólo como

²² “Mozart and Haydn are ‘the creators of modern instrumental music’” (HOFFMANN 1989 *In*: BERGER, 2007, p. 6)

una metáfora de la indeterminación del lenguaje musical, pero lo cierto es que, tal como lo encontramos en todo el desarrollo decimonónico de la música, ésta sin duda tiene un sentido y un significado, pero dicho significado escapa a una razón instrumentalizada o reducida a puro entendimiento y, por lo tanto, requiere un concepto de razón mucho más compleja que se haga cargo, por ejemplo, del problema de la autoconciencia [...]En este sentido lo puro musical no será tanto un abandono de lo racional sino más bien un modelo de razón que permite “pensar” (en un sentido no conceptual) el problema de la autoconciencia (ROSSEL, 2015)

Para Pozas (2006), la razón instrumentada es la herramienta que posibilita la reflexión en el sistema de la modernidad y su fin último es la apropiación del conocimiento. Esta racionalidad objetiviza las realidades que trata para convertirlas en un medio para un fin, es decir, el criterio fundamental es el de la utilidad. Por esto, Rossel encuentra en la música absoluta un desafío a la razón instrumental, o instrumentada como él la nombra, ya que en un principio por ser independiente de cualquier elemento extramusical, contrario a la música programática, por ejemplo, no explica su fin. Empero, lo que demuestra la existencia de una música absoluta, acompañando el raciocinio de Russel, es la consciencia de una consciencia (valiendo la redundancia necesaria) que va más allá de la razón instrumental. La consciencia es un girar sobre sí mismo, un hablarse a sí mismo, un yo y un sí que piensa que piensa, como si fueran dos, siendo uno. La existencia de cuestionamientos metafísicos fuera del pragmatismo de la razón instrumental se refleja en la concepción de una música independiente de su exterior, autosuficiente semánticamente que no recurre a referencias externas para justificarse, a la manera de la consciencia, pues ambas encuentran en sí mismas su justificativa. Para Hoffmann y Rossel, la música absoluta marca el inicio de la modernidad por su capacidad de ser cuerpo significativo sin recurrir a la mimesis, asumiéndolo como síntoma del surgimiento de una autoconsciencia, característica de la episteme moderna.

Es importante resaltar que la idea de modernidad que Rossel desarrolla es subsidiaria directa de lo expuesto por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* ([1966] 1968). En este libro, Foucault (1968) presenta una periodización de la modernidad en dos fases (enmarcadas con una fase premoderna y otra no-moderna). La primera fase de la modernidad se da entre el final del siglo XVII y el comienzo del siglo XVIII, llamándola *l'âge classique*; y el segundo momento, de la modernidad propiamente, entre la primera y la segunda mitad del siglo XX presencia el surgimiento de las ciencias humanas. Considerando esto, para Rossel, la modernidad en la música

de la primera fase de *l'âge classique*, no tiene origen intramusical, es decir del surgimiento de nuevos lenguajes compositivos o replanteamientos en torno a conceptos como el tiempo musical o cuestiones técnico-estilísticas, como en el caso de Berger (2007), Botstein (2001) y Rosengard (1991), sino que surge principalmente del cuestionamiento a la relación de la música con el saber racional y el surgimiento de la autoconsciencia, como fue propuesto por Hoffmann.

En el modelo de *l'âge classique*, la música y la poesía compartían un origen común determinado no por las necesidades físico-naturales, sino por las necesidades comunicativas de los sujetos, es decir aquellas que caracterizan al humano, pues lo extraen de su animalidad: “si no hubiésemos tenido nunca más que necesidades físicas, habríamos podido muy bien no hablar nunca y entendernos perfectamente con el único lenguaje del gesto.” (ROSSEAU *In*: ROSSEL, 2015, p. 95). En este sentido, en el contexto epistémico de *l'âge classique* la música es un lenguaje racional, separado de la corporalidad y la bestialidad que transforma al sujeto en humano. Por lo tanto, la música (como lenguaje humano) es cúspide de la razón y la moral humana. Rossel concluye que “la música y la palabra aparece con el descubrimiento del sujeto de su propia interioridad, es decir, del descubrimiento de su condición racional (que a su vez es lo que determina su humanidad)” (2015, p. 96), esto último refuerza la idea de la autoconsciencia del hombre como fundamento de la modernidad.

La noción de autoconsciencia y la idea del hombre como individuo no es el foco central del planteamiento sobre modernidad presente en todos los autores, en este sentido, para Boyd-Hurrell (2017) la modernidad es palpable, por así decir, como movimiento artístico que tiene como premisa la independencia del arte en sí mismo, esto es que no se deriva exclusivamente de las reflexiones filosóficas sobre el estado del hombre, sino que es explícitamente un movimiento artístico en el siglo XX motivado por las mudanzas en la sociedad y el surgimiento de nuevas teorías sobre la autoconsciencia y el psicoanálisis que exploran al hombre desde su condición individual. Así como también, motivada por los cambios socioeconómicos, el desarrollo de nuevas tecnologías, como el cine, la radio, la fotografía, la televisión, grabación y reproducción de audios, que trajeron consigo un alto impacto “sobre la

naturaleza de la experiencia artística”²³ (2017, p. 59). Del mismo modo que, como fue mencionado anteriormente, Botstein (2001) relaciona la modernidad con el modernismo, lo que diferencia la postura de ambos autores es que para Boyd-Hurrell, esta nueva experiencia artística estaría relacionada con la idea de experimentar el arte en sí mismo, en “la categórica separación de lo ritualístico, religioso y otras formas de vida”²⁴ (BOYD-HURRELL, 2017, p. 31), no con una exclusiva inclinación que privilegie lo nuevo sobre lo antiguo, a la manera de Gelasio: una diferencia temporal sin una evaluación jerárquica. Aunque la autora identifica la autonomía de la música como una característica de la modernidad, que parece estar asociada con la idea de la música absoluta de en la modernidad de Hoffmann, reconoce que la separación de la música de las dimensiones humanas no es más que una quimera, por lo tanto, descarta las consideraciones en el sentido hoffmanniano.

Otro aspecto que pasa a ser considerado cuando se piensa en la autonomía semántica de la música en la modernidad, es la idea de la música como lenguaje que tiene como función la transmisión de un mensaje que contiene una verdad. Rossel (2015) afirma que el concepto de verdad en el arte estuvo tradicionalmente relacionado con su capacidad de mimesis, si no hay una representación del mundo tangible, como acontece con la música absoluta que no pretendía hacer una representación fiel del mundo externo, se levanta el cuestionamiento al presupuesto de la existencia de la verdad en el arte. Hacia finales del siglo XVIII, la certeza de la transmisión de la verdad en el discurso racional se verá resquebrajada, desencadenando una transformación hacia una nueva episteme de la modernidad, en el sentido de la segunda fase de la modernidad propuesta por Foucault y adoptada por Rossel, que modificará la concepción de música como lenguaje con relación a la verdad, que surge inicialmente de la desconfianza de

objetivar el pensamiento en la conciencia a partir de los problemas generados por aquella conciencia cuando intenta dar cuenta de sí misma bajo la forma de la autoconciencia, pues la propia forma clásica de concebir la conciencia desde Descartes (pienso que pienso) ¿no abre, acaso, ya la posibilidad a una secuencia infinita (pienso que pienso que pienso, etc. ...) y por lo tanto indeterminable e inobjetivable? ¿Y si aquella autoconciencia es infinita, no corresponde,

²³ “These social and economic changes affected not only in the material structures of artworks, but also had a significant impact upon the very nature of aesthetic experience” (BOYD-HURRELL, 2017, p. 59)

²⁴ “art is experienced for itself, in categorical separation from ritual, religion, and other forms of life” (BOYD-HURRELL, 2017, p. 31)

entonces, a la filosofía la exploración de aquella potencial infinitud e indeterminación? Y, por otra parte, si el lenguaje es el modo de despliegue de toda conciencia, incluida la conciencia sobre sí mismo, ahora infinita, ¿no es, entonces, el lenguaje también potencialmente infinito y por tanto indeterminado? (ROSSEL, 2015, p. 104)

Resumiendo, el primer momento de la modernidad foucaultiana (1968), *l'âge classique*, estuvo marcada por la consideración de la música y su potencial de autosuficiencia semántica como señal del reconocimiento de la autoconciencia. Por otro lado, el segundo momento de la modernidad, estuvo desencadenado por el cuestionamiento a la verdad en la espiral que el mismo reconocimiento de la existencia de la autoconciencia levantó. De este modo, no se trata solo de cuestionar la conciencia y, por último, el absolutismo semántico en la música, sino también al lenguaje como vía de acceso a las respuestas derivadas de esta espiral que gira sobre sí misma. Este resquebrajamiento que daría paso al segundo momento de la modernidad de Foucault estaría cronológicamente alineado con la noción de la modernidad de Cook (2013) y de Boyd-Hurrell (2017), es decir, enmarcado en el siglo XX, que vinculan la modernidad fundamentalmente con el cuestionamiento desde y hacia la composición y la producción musical.

Así como Foucault (1968) utiliza la periodización para elaborar el concepto de modernidad, John Butt (2010) propone dividir la modernidad en tres fases: la primera considera su comienzo en el Renacimiento y la Reforma, impulsado por las innovaciones científicas de los siglos XVI y XVII; la segunda fase, desde la Revolución Francesa hasta finales del siglo XIX, coincidiendo musicalmente con los periodos llamados “clásico” y “romántico”; y la última fase enmarcada por la revolución industrial y el ascenso del capitalismo como modelo socio-económico dominante. Sin embargo, paradójicamente, para el autor es imposible establecer bordes cronológicos delimitados en la modernidad, ya que podría ser definido mejor como un

conjunto de actitudes y mentalidades que solo están asociadas secundariamente con áreas y lugares específicos [...] Una de las principales ‘condiciones mentales’ de la modernidad es la noción de progreso y desarrollo del conocimiento humano y la sociedad en el tiempo cronológico terrenal [...] comenzó cuando el hombre occidental tuvo que aceptar la ‘carga de la autoafirmación’. Con el desarrollo del método científico, se hizo necesario adaptar al hombre a la realidad impersonal descubierta por la experimentación repetible. La distinción entre realidad y la condición humana, también trajo consigo la

tendencia contraria: la adaptación de la realidad a las necesidades y propósitos del hombre (BUTT, 2010, p. 6–7)²⁵

John Butt se identifica con lo postulado por, entre otros, Adorno y Horkheimer en *Dialécticas de la ilustración* (1944), que consideran la modernidad como un *mindset*, más que asociarla con un momento cronológico. Siendo sobre todo una teoría, que puede ser utilizada para entender algunas tendencias humanas, en lugar de pensarla como un movimiento artístico o como un periodo.

Como se ha visto, cuando se trata de un encuadramiento temporal de la modernidad en música, autores como Boyd-Hurrell (2017), Cook (2013) y Botstein (2001) explícitamente la circunscriben al siglo XX, vinculándola a los cambios sociales, políticos y económicos que se dieron en este momento y que afectaron la manera en la que la música fue creada y percibida. Por otro lado, para autores como Berger (2007), Rosengard (1991) y Hoffmann (*In ROSSEL*, 2015) el surgimiento de la modernidad es previo al siglo XX, localizándolo en el siglo XVIII y asociándolo, respectivamente, con una nueva concepción de la dimensión temporal en música, el establecimiento definitivo de la tonalidad o el surgimiento de la música absoluta. Otros autores prefieren establecer periodizaciones como Foucault (1968 [1966]), Rossel (2015) y Butt (2010), quienes distinguen básicamente dos momentos en la modernidad (considerando las equivalencias entre los dos últimos momentos de la modernidad de la propuesta de Butt): el primer momento asociándolo con revoluciones científicas y filosóficas y el segundo con revoluciones industriales y sociales. Según Fredric Jameson, “la doble norma de los dos momentos o versiones de la modernidad -la científica del siglo XVII y la industrial de fines del siglo XVIII y el siglo XIX- es una doxa de tan vasta difusión que ha llegado a ser parte del sentido común y las ideas indiscutidas” (2004, p. 61) empero, como veremos más adelante, Jameson se empeña en rechazar este *quase dogma*.

La dificultad para establecer un consenso general sobre la modernidad en la música y en otras áreas del conocimiento, radica en lo que podría ser, para algunos

²⁵ “Modernity is perhaps better defined as a bundle of attitudes or mindsets that are only secondarily associated with specific eras and places. [...] one of the foremost ‘mental conditions’ of modernity is the notion of progress and the development of human knowledge and society in earthly, chronological, time. [...] began when Western man had to take up the ‘burden of self-assertion’. With the new development of scientific method, it became necessary to adapt man to the impersonal reality uncovered by repeatable experimentation. The distinction between reality and the human condition also brought with it the contrary tendency: to adapt reality to the needs and purposes of man” (BUTT, 2010, p. 6–7)

autores, una cuestión de perspectiva de la teorización. Para Berger (2007), la identificación del surgimiento de la modernidad es una cuestión de posición histórica del autor del relato: para Hoffmann surgió con Mozart y Haydn porque él no fue testigo de los acontecimientos posteriores que Berger reconoce; para los pensadores musicales del periodo de entreguerras, continúa Berger, la modernidad nace en el comienzo del siglo XX, cuando se desestabiliza el sistema tonal y métrico en la música, lo que constituye una supervaloración de los acontecimientos contemporáneos.

Otros autores consideran problemático señalar puntos históricos para demarcar el inicio de la modernidad, para Butt (2010) es difícil definir indicadores cronológicos puesto que, como se mencionó antes, para el autor más que todo es un *mindset*. Del mismo modo, para Jameson (2004) trazarle un origen es una cuestión, que además de ser contingencial, es inadmisibles pues vincula el surgimiento de la modernidad a cada historiografía según el trasfondo sociocultural, el sesgo ideológico y su utilidad para construir una teoría del enunciante. Jameson afirma que lo que generalmente es considerado una teoría de la modernidad es “la proyección de su [de cada autor] propia estructura retórica en los temas y el contenido” (2004, p. 39), es decir un relato sobre la modernidad narrado desde una subjetividad individual. En este mismo sentido, Pozas afirma que no existe una teoría sobre la modernidad, “sino una lógica y una ideología en la que, la moral canónica del cambio se opone a la moral canónica de la tradición” (2006, p. 44), de este modo, el autor indica que no es posible darle una localización definida en el tiempo pues esta se da como una red *en* el tiempo, como un *continuum* de rupturas y recomienzos desencadenados cada vez que aparece una escritura diferente en la historia.

Por esto, como alternativa al tratamiento de la modernidad como una teoría delimitable, Jameson propone tratarla como un *tropo* causal de los acontecimientos o problemas históricos ya que “la causalidad es en sí misma una categoría narrativa [...] este nuevo estatus secundario o auxiliar de la ‘modernidad’ como rasgo explicativo y no como objeto legítimo de estudio ayuda a excluir una serie de falsos problemas” (2004, p. 39). Estos llamados por Jameson “falsos problemas”, como la periodización y el establecimiento de un origen específico, no son apuntados específicamente por Pozas, pero si parecen ser señalados por éste dada la posición de su no reconocimiento de una teoría de la modernidad y sus consideraciones de ésta como

una ideología intermitente en el transcurso del tiempo. Con esto ambos autores hacen una crítica a la conceptualización tradicional de la modernidad, y hasta cierto punto presentada en este trabajo, que lo considera un objeto definido de estudio.

La categoría narrativa que constituye la modernidad enunciada por Jameson se erige como un *tropo* de reescritura que a la manera de Casiodoro, desplaza radicalmente los “anteriores paradigmas narrativos” (2004, p. 40). La modernidad equivale a una nueva organización del relato histórico existente que se ha convertido en convencional, donde lo nuevo gana prioridad, decretando la caducidad de los relatos anteriores

los temas a los que se apela en general como un modo de identificar lo moderno –autoconsciencia, reflexividad, mayor atención al lenguaje o a la representación, la materialidad de la superficie pintada y así sucesivamente-, todos estos rasgos, son meros pretextos para la operación de reescritura y la generación del efecto de asombro y convicción apropiado para el registro de un cambio de paradigma.(JAMESON, 2004, p. 40–41)

Para Jameson no existe un relato correcto que haga inteligible la modernidad. El autor disocia la modernidad de la idea de objeto de estudio para considerarla como una categoría narrativa basada en los procesos de reescritura que instaure una nueva verdad como su propia versión corregida de los relatos anteriores. Como es posible observar, lo propuesto por Jameson (2004) no excluye de ninguna manera las consideraciones propuestas por los autores anteriormente citados que parecen tener una idea delimitada de la modernidad. Por el contrario, considerar la modernidad como un *Tropo* de reescritura es abrir el *escopo* hacia una concepción de la modernidad incluyente considerando que cada autor que delimita la modernidad está haciendo referencia a caras diferentes de un mismo dado. Por esto, en este trabajo, se optaría por asumir la versión de la modernidad desde la amplia perspectiva ofrecida por Jameson, pues en esta convergen todas las voces anteriormente referenciadas.

La modernidad como tal es una consecuencia del traumatismo ocasionado por la instauración del sistema capitalista en occidente sobre el sistema feudal y de la superación orden social de castas por el burgués, ambos factores evidentemente de origen occidental-eurocéntrico (JAMESON, 2004, p. 43). La hegemonía del orden socioeconómico eurocéntrico dictado por el capitalismo es considerado también determinante en el establecimiento de un régimen moderno por otros autores desde la sociología como Aníbal Quijano (QUIJANO, 1992, 2000, 2014), Boaventura Santos

(2009, 2010, 2011) y Walter Mignolo (2005, 2008, 2011). Pozas afirma sobre la modernidad que esta es una “modalidad dominante de la racionalidad occidental” que universalizó su cosmovisión particular “erigiendo su singularidad como el centro subordinador del resto del mundo” (2006, p. 44) y que una de sus principales características es su autodefinición afirmativa a partir de su definición del otro y apunta que “el curso de la modernidad es también la historia de la organización de la dominación y la hegemonía cultural y valorativa de las sociedades centrales sobre las ‘otras’ sociedades” (2006, p. 59). De esta forma, es posible inferir que el poder de la modernidad es un poder eurocéntrico ligado al establecimiento de un orden económico expansivo de carácter autoritario.

Para establecer su hegemonía, Mignolo (2008) sugiere que la modernidad opera sobre cuatro frentes: económico; autoritario; género y sexualidad; conocimiento y subjetividad. En este último frente, continuando con Mignolo, las disciplinas modernas que surgieron a partir del siglo XVI (primero por la teología cristiana y después por la filosofía y ciencias seculares) se autoerigieron como “jueces y evaluadores de todas las enunciaciones disciplinares posibles que, por cierto, quedaron relegadas” (2008, p. 12). Uno de los elementos principales de las disciplinas modernas²⁶ es la creación de dualismos radicales “entre ‘razón’ y ‘cuerpo’ y entre ‘sujeto’ y ‘objeto’ en la producción del conocimiento; tal dualismo radical está asociado a la propensión reduccionista y homogeneizante de su modo de definir e identificar” (QUIJANO, 2000 *In*: D’ANTONI; GONZÁLEZ, 2017, p. 32). Es su relación con el otro la que establece su autoinfligida superioridad, relegándolo a lo superado, a lo no moderno, a lo abismal (SANTOS, 2010).

En concordancia con la consideración de la modernidad como una narrativa absolutista, para Cook (2013) esta se presenta a sí como una episteme que lo abarca todo y, como el fundamentalismo religioso, niega la necesidad o la posibilidad de existencia de otras alternativas. En este mismo sentido, para Santos la modernidad, es un modelo “totalitario que niega la racionalidad a todas las formas de conocimiento que no se pautan por sus principios epistemológicos y sus reglas metodológicas” (2009, p. 21). En este sentido, enfocar la modernidad desde la perspectiva del *tropo* – como operación de reescritura que establece su propia verdad- propuesta por

²⁶ en este caso, la palabra modernista se asume como adjetivo de modernidad, no significando referencia al movimiento artístico de la vanguardia del siglo XX

Jameson nos permite entender su carácter autoritario que rompe con un orden establecido para sobreponer otro, a la manera del *modernus* de Casiodoro. En el caso específico de las prácticas performativas, contrario al carácter improvisatorio y la expresividad personal característicos del performer del siglo XVI hasta el siglo XIX, hacia el tránsito al siglo XX emergió un nuevo énfasis en la racionalidad y la crítica formal, centrado en la claridad, objetividad y análisis estilístico e histórico con relación al texto musical, reflejando la razón instrumental (método científico) que valida el conocimiento dentro producido en la modernidad.

A partir de esta revisión bibliográfica es posible concluir que la modernidad no es un concepto sobre el cual haya un consenso, aún más cuando es abordada desde la perspectiva de su influencia en el mundo musical y las relaciones que pertenecen a este. Tal como lo afirma John Butt (2010), la modernidad en la música no es considerada como una lógica imperante, tal como es tratada desde la perspectiva de las ciencias sociales, de la mano de pensadores citados en este trabajo como Michel Foucault, Boaventura Santos, Fredric Jameson, entre otros, y esto es una clara señal de la misma modernidad. Para Butt, el estudio tradicional de la música a partir de la musicología ha evitado abordar la modernidad como una categoría más amplia que incluya el contexto social e histórico, vinculando la modernidad con la categoría estilística del modernismo, considerando esta una tendencia de producción musical vanguardista vigente en el siglo XX que claramente está vinculada con los aspectos de la modernidad concebida en su amplia acepción en el sentido que esta tendencia artística enfatiza el formalismo, la autonomía del arte y una predilección radical por la novedad negando los triunfos del pasado. Esta vinculación recurrente de la modernidad a una tendencia creativa dentro del discurso tradicional para Butt debería deberse a

la autonomía que la música occidental ha adquirido a través de la misma modernidad, es decir, la sensación de que la música es de alguna forma más 'pura' que las desordenadas contingencias de la política, la sociedad y específicamente la historia cultural.²⁷ (BUTT, 2010, p. 4)

De este modo, siguiendo el discurso de Butt, esta autonomía es característica clave de la modernidad que tiende a separar las epistemologías y, como fue mostrado

²⁷ the autonomy that Western music has acquired through that very modernity – namely, a sense that music stands apart from all other considerations, that it is somehow more 'true' than the messy contingencies of politics, society and, specifically, cultural history. (BUTT, 2010, p. 4)

con las referencias de Berger (2007), Rosengard (1991), Hoffmann (*In*: BERGER, 2007 y ROSSEL, 2015) que vinculan la modernidad con desarrollos exclusivamente musicales independientes del contexto social, histórico, cronológico, económico o político en que se desarrollaron.

No obstante, si la música es considerada como un proceso (SMALL, 1998) que involucra agentes heterogéneos no humanos y humanos (COOK, 2018) -como será trabajado en los próximos capítulos, especialmente en el tercero-, descartar la relevancia del contexto en el establecimiento de la música como una epistemología que valida una cierta verdad emanada por un poder (FOUCAULT, 1969), no tendría sentido. De este modo, la modernidad en este trabajo se entenderá como un concepto sincrético que dialoga con Jameson principalmente en la imagen del *tropo* que muda el contenido semántico de un constructo que representa una lógica -episteme- por otra, decretando la caducidad del antiguo. Sin embargo, también se acompañan las consideraciones de Foucault (1969) en *Las palabras y las cosas*, quien considera que ese constructo es un marco que está determinado por una fuente de poder que determinan las relaciones de los sujetos que se encuentran en este y de tal forma se controla la producción de saberes y conocimientos que tienden a validar un discurso sostenido por una fuente de poder. Este poder, en esta disertación recibe el nombre de poder colonial, como será detallado más adelante en este capítulo, gracias a las aproximaciones con pensadores decoloniales como Walter Mignolo, Boaventura Santos y Aníbal Quijano.

Finalmente, este *tropo* no es considerado como una constante hegemónica, sino que está en un proceso de intermitencia en diferentes lugares espaciales, temporales y sociales. Esta intermitencia, como es tratada por Ricardo Pozas (2006), no significa un proceso de aparición y desaparición de los valores de la modernidad, sino que significa una hegemonía en ocasiones latente y en ocasiones más vigente. Al mismo tiempo, los valores de la modernidad como ese marco que encuadra la lógica imperante en un contexto específico, están sustentados por una concepción 'Casiodórica' de sobreposición y valorización de lo nuevo sobre lo antiguo, decretando caducidad del discurso pasado. Esta novedad moderna está fundamentalmente enraizada en el pensamiento racional que separa al hombre de la concepción mística del mundo y le permite entenderse y entender el mundo a partir del estudio lógico y comprobable proporcionado por la utilización del método científico -razón

instrumental- que al mismo tiempo le posibilita utilizar su entorno en su provecho, siendo la modernidad una lógica con una visión utilitarista del entorno en el que el hombre se sitúa. Siendo así, la consideración sobre la modernidad de este trabajo también se da a partir de lo escrito por Butt (2010) para quien más que un momento histórico, la modernidad está asociada a un conjunto de configuraciones mentales determinadas secundariamente por el componente cronológico, que fundamentan su priorización de la novedad en la separación del hombre de las epistemologías y una separación entre éstas; el no reconocimiento de la autoridad que proviene del pasado y el enfoque racional a las relaciones entre el hombre y el mundo que lo contiene.

Modernidad en la performance musical

El abordaje austero y expresamente antiexpresivo (vélgase aquí la antítesis) se desarrolló y se instauró como hegemónico hacia mediados del siglo XX, impulsando y fundamentándose en una nueva objetividad hacia el pasado (BOTSTEIN, 2001). Cook relaciona esto con lo que denominó la performance estructuralista, caracterizada por una adhesión a la partitura, alta fidelidad a las intenciones del compositor y la consideración del tiempo musical como “un medio neutral más que como una dimensión de contenido”²⁸ (2013, p. 398). Para Elena Yehia (2007), la jerarquización es constitutiva de la modernidad e implica un juego de poderes donde un segmento domina a otro. En esta lógica, son establecidas relaciones jerárquicas dentro de la red musical: el enfoque positivista propicia que sólo la “voz” del compositor a través del texto sea escuchada, asumiendo una postura absoluta y totalizante. La contraparte no priorizada por el enfoque positivista y en la base de la pirámide de poder está el performer cuya voz no debe ser escuchada, temerosa de interferir y no cumplir a cabalidad con su función que sería la de servir a los intereses del compositor consagrados en la partitura. La voz del performer es oprimida, silenciada y explotada, puesta al servicio del texto. La supresión de la experiencia, vivida en la performance musical, silencia (omite/suprime) al individuo como ser actuante, capaz de demostrar su individualidad con su propia voz.

Esta forma de entender la performance, asumiendo las características de las epistemologías modernas, lo que conlleva a la priorización de la teoría musical y el

²⁸ “symptoms range from closer adherence to the score to the sense of musical time being a neutral medium rather than a dimension of content” (2013, p. 398)

surgimiento de la perspectiva de la psicología musical, crea un constructo donde, según Cook, la música se torna un tipo de “escritura en la cabeza de las personas”²⁹ (2013, p. 244). Esto estimularía posteriormente el uso excesivo de símbolos en el texto musical, por parte de los compositores del siglo XX, con la intención de neutralizar cualquier asomo de creatividad decimonónica del performer en su búsqueda por la performance perfecta y la preservación de la autenticidad del mensaje de la obra que yacía transcrita del pensamiento del compositor a la partitura. Con relación a esto, Catarina Domenici argumenta que finalmente esta extrema rigurosidad de la performance produciría una “la renuncia a la oralidad y a la comunicación”³⁰ (2012a, p. 170) e incluso al silenciamiento de la voz del compositor³¹, que al darle prelación absoluta al texto ésta acaba transformándose en solo estructura.

La sacralización del texto se da por un maquinismo presupuesto (DOMENICI, 2012b), es decir, el texto musical adquiere una amplia prevalencia sobre los demás aspectos vinculados a la performance asumiendo que la presencia silenciada del performer es meramente mecánica, necesaria para la transmisión de las ideas musicales. Es en este punto que el absolutismo del texto, validado por el modelo de pensamiento moderno, juega en contra de la humanización de la música, divinizando al objeto, así el texto musical acaba sobrepasando la voz del performer e incluso la del compositor siendo performer también. Esto último es evidenciado en la anécdota de Taruskin que al llevar una pieza de Prokofiev a su clase de piano, con elementos performativos estudiados a partir de la performance del propio compositor, el profesor de piano lo considera como una distorsión y dice “no me importa [que sea de este modo que Prokofiev toca] [...] está errado”³² (TARUSKIN, 1995, p. 189).

²⁹ “conception of music as a kind of writing in people’s heads” (COOK, 2013, p. 244)

³⁰ “controle absoluto da performance trouxe consigo a renúncia à oralidade e à comunicação” (2012a, p. 170)

³¹ Cuando la prioridad se da exclusivamente al texto, se acaba silenciando la voz del compositor también, pues lo tangible, desde la perspectiva del positivismo se impone como evidencia absoluta. Esto suele reflejarse cuando, por ejemplo, hay un error en la partitura, bien sea por la editora o por grafía del compositor o copista, y algunos performers puristas prefieren tocar la obra tal como está escrita sin considerar la humanidad del compositor o del editor. Tal es el caso específico de performers que, en algunos conciertos para piano, por ejemplo, prefieren no tocar cadencias de los conciertos ya que el compositor no las dejó escritas y a veces solo especificó algunas notas estructurales; en este caso, el deseo del compositor de tener un momento de creatividad y demostración de las habilidades del performer se ve eclipsado por el culto venerable a la partitura.

³² “So my own piano teacher told me when I brought the piece in to my lesson. ‘But that’s how Prokofiev plays it,’ I protested. ‘I don’t care,’ he parried, ‘It’s wrong.’” (TARUSKIN, 1995, p. 189)

Domenici relaciona esta deshumanización y el poder totalizante del texto con lo que denomina lo que ella denomina como “la ética moderna”, según la cual “el performer es un medio transparente para la voz del compositor y la voz del compositor es el texto”³³ (2012a, p. 169). Como resultado de la implantación y aceptación esta episteme que define un sistema estético autoritario y dominante, Cook (2013) afirma que en los años de posguerra hubo la sensación de que en esencia existe una manera correcta de tocar la música, siendo las otras alternativas erróneas, con toda la connotación moral que esto conlleva. Siendo así, durante la primera mitad del siglo XX el performer ideal, pasó a ser aquel agente invisibilizado que servía de transmisor transparente entre el mensaje del compositor consagrado en el texto (partitura) y el público. La música como una epistemología moderna determinó los pilares de accionar de la performance musical: invisibilización del performer para no perturbar la adhesión a la partitura, con el fin de buscar siempre la verdad a través de la fidelidad a las intenciones del compositor plasmadas en el texto.

COLONIALIDAD

La modernidad pretende controlar todos los aspectos de las relaciones de poder presentándose como una “retórica de salvación” ocultando que su fundamentación es la opresión y la explotación (YEHIA, 2007, p. 97). Así que si la modernidad representa la respuesta a todo (ya que lo que no entra en el juego de la modernidad entra en el campo de la no-existencia) y ejerce una relación de dominio sobre todas las esferas, este dominio no sería posible sin una dinámica de violencia y opresión. Para Pozas (2006) es el poder “civilizador” de la modernidad el que legitima la violencia por medio de la cual se establece el orden totalizador. Mignolo, claramente influenciado por Quijano (1992, 2000), que asevera que la modernidad y la colonialidad son indivisibles, afirma que la opresión de la modernidad está dada por la colonialidad, y esta colonialidad desvenda el lado oscuro desde la perspectiva del oprimido: “no puede haber modernidad sin colonialidad” (2008, p. 9).

Para evitar confusiones, es importante resaltar que Quijano (2014) hace una diferenciación entre ‘colonialidad’ y ‘colonialismo’ que siendo conceptos vinculados

³³ “o performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto” (2012a, p. 169)

engloban diferencias. El último se refiere a una estructura de control y explotación política y productiva de una población por parte de otra población de diferente identidad y cuyo centro de poder está en otra jurisdicción territorial, tal es el caso, por ejemplo, de las relaciones de colonialismo vivenciadas en territorios americanos bajo el dominio de las coronas inglesas, españolas y portuguesas principalmente. Por otro lado, la colonialidad se refiere a un sistema de opresión, que puede darse o no en un contexto de colonialismo estricto, y es de índole social, epistémica, de género, racial y económica con una matriz de poder eurocéntrica, casos en el que el poder eurocéntrico ejerza su poder de dominador son abundantes, ejemplo de esto puede ser la implantación de sistemas de enseñanza escolar que profundiza en disciplinas como las ciencias y matemáticas relegando las artes, la educación física y los saberes ancestrales de las comunidades que se pretende alfabetizar.

En la modernidad las categorías mentales son reconocidas como una racionalidad única, incuestionable y legitimada por el colonialismo que no reconoce otras formas de producción del conocimiento, menos aún de racionalidades provenientes de los cuerpos y voces ya colonizados. De esta forma, para Santos el pensamiento occidental moderno es “abismal” y traza una línea de distinción que separa lo que hay del lado de la modernidad y lo que hay de “el otro lado de la línea”, todo lo que hay más allá

desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no existente. [...] [y] es radicalmente excluido porque se encuentra más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera es su otro. Fundamentalmente lo que más caracteriza al pensamiento abismal es pues la imposibilidad de la copresencia de los dos lados de la línea. (Santos, 2009: 160)

Así, la modernidad/colonialidad es un conglomerado conceptual, dos caras del mismo fenómeno basado en la exclusión y opresión que no reconoce la alteridad partiendo de la negación absoluta de las realidades producidas y originadas en el otro. De alguna manera la negación de la alteridad es, como lo denomina Pozas, al mismo tiempo una representación estigmatizada del otro “que implica la reducción a valores, fundadores de mitos racionalmente elaborados” (2006, p. 80).

Si se retoma la idea del performer dentro de la modernidad, aparece una figura explotada e invisibilizada por el autoritarismo que ésta le dicta, es decir impuesta por la fuerza de la colonialidad. En consecuencia, se puede entender de esta forma que

la voz³⁴ del performer ha sido colonizada. La voz como evidencia de una existencia, está corporificada en 'el performer', así, voz y cuerpo son disciplinados para cumplir con el servicio de ser medio invisible para la transmisión del texto. En este caso, la modernidad imparte su voz autoritaria sobre el performer, relegándolo al campo de la inexistencia de la zona abismal de Santos. Las relaciones que se tejen sobre el cuerpo en la modernidad son determinantes en los juegos de poder "porque el 'cuerpo' menta a la 'persona' [...] en la explotación, es el cuerpo el que es usado y consumido en el trabajo" (QUIJANO, 2014, p. 325). La modernidad espera del performer la respuesta sumisa de una voz y un cuerpo colonizados.

LA OPCIÓN DECOLONIAL

Paradójicamente, es a partir de esa colonialidad que surgen las "respuestas decoloniales³⁵": si la colonialidad es el lado opresor de la modernidad, que se instituye como regente de la verdad, al mismo tiempo es la "energía que genera la decolonialidad" (MIGNOLO, 2008, p. 10). Una vez existe la consciencia de colonización, la alternativa del colonizado es la decolonización, en este sentido, una vez el performer es consciente del rol impuesto por el *tropo* de la modernidad su única alternativa es revolucionar su papel dentro de las relaciones musicales. Empero, el desmantelamiento de la colonialidad no se da con violencias físicas, esto implica una decolonización del conocimiento que legitima el proyecto moderno, conocimiento producido por las ciencias biológicas y sociales y autovalidado por el método científico. Esta desmantelamiento no representa ningún tipo de aislamiento de saberes, por el contrario, es plantear un nuevo esquema de juego, una mudanza de reglas donde la

³⁴ Cuando nos referimos a la "voz", utilizamos el término no estrictamente literal, sino en el sentido dado por Domenici: "la voz es la evidencia de una existencia inalienable en el mundo [...] [su poder] solo se consume en la respuesta que incita en el otro. Si ella habla y encuentra el silencio, es una voz silenciada. Y si ella existe a partir del silencio de la otra, es una voz autoritaria"³⁴ (DOMENICI, 2012b, p. 66). Original: "A voz é a evidência de uma existência inalienável no mundo. [...] só se consuma na resposta que ela incita de um outro. Se ela fala e encontra apenas o silêncio, é uma voz calada. E se ela existe apenas a partir do silêncio da outra, é uma voz autoritária" (DOMENICI, 2012b, p. 66)

³⁵ La decolonización tratada como una oposición al poder colonial comienza con el sociólogo Orlando Fals Borda quien hacia los años 70's propuso la decolonización de las ciencias sociales. En esta misma época, el filósofo Abdelkebir-Khatibi propuso la decolonización epistémico-filosófica. Posteriormente, entre los años 80's y 90's, autores como Malek Bennabi, Ashis Nandy y Vandana Shiva trabajan la decolonización desde su perspectiva de sujetos inmersos en la cultura occidental y no occidental (MIGNOLO, 2007)

ecología de saberes posibilite la copresencia y un replanteamiento del accionar con relación a los saberes y las ignorancias (SANTOS, 2010).

La opción decolonial es *indisciplinada*. No por que rechace o ignore las disciplinas, lo cual sería absurdo en el ámbito de la educación superior. Sino porque introduce una dimensión, la del pensamiento decolonial, que denuncia constantemente la complicidad entre formaciones disciplinarias y matriz colonial de poder, particularmente en el dominio del control del conocimiento y la subjetividad. El pensamiento y la opción decolonial se introduce en las disciplinas como un corrosivo de sus cimientos ideológicos ocultos por la retórica de la objetividad, de la ciencia, de la neutralidad, de la eficiencia, de la excelencia y al hacerlo trabaja para des-orientar las disciplinas y re-orientarlas hacia una visión no-imperial/colonial y capitalista en y de la producción de conocimientos (MIGNOLO, 2008, p. 14)

El performer indisciplinado cuestiona abiertamente las relaciones de poder en la música, descoloniza el discurso moderno trabajando en cada una de las relaciones constituidas que implican subyugación. Cuestiona el discurso de objetificación de las epistemologías modernas adoptadas en la performance musical, como la primacía de la teoría y el análisis musical para des/orientar y re/orientar la práctica musical como un espacio donde otras perspectivas sean consideradas. Por esto, el performer no debe situarse desde la perspectiva del destructor, sino en la del constructor que propone una nueva racionalidad.

No obstante, en el universo cerrado de atemorizante autoritarismo represivo/intolerante, donde los valores regularmente no son desafiados, en donde el foco central de los involucrados en la estructura que sostiene la música-arte en occidente está en conservar al máximo las tradiciones, desafiar el sistema es un acto revolucionario que podría ser pagado con el ostracismo. Las estructuras en el mundo de la música-arte occidental mantienen el *status quo*:

los performers que se atrevan a ofrecer una visión radicalmente diferente, [...] serían abofeteados por la *performance police* (profesores, críticos, blogueros) y despreciados por posibles empleadores (agentes, directores, ensambles, directores de recintos, productores de discos y radio)³⁶ (LEECH-WILKINSON, 2012 *In*: COOK, 2013, p. 399)

³⁶ “performers who dared to offer a radically different view [...] would be slapped down by performance police (teachers, critics, bloggers) and spurned by potential employers (agents, conductors, ensembles, venue managers, record and radio producers)” (LEECH-WILKINSON, 2012 *In*: COOK, 2013, p. 399)

Luca Chiantore (2018) reconoce la existencia de una *performance police*, pero hace la salvedad: no obstante, esta supuesta relación de opresión del compositor que anteriormente fue mencionada, no es directamente con el compositor-individuo, sino con el sistema de valores modernos que prioriza el texto como depositario máximo de una verdad que proviene del compositor (*Werktreue*):

hay una cuestión de opresión muy clara. Una es cierta, es la del interprete sometido, se supone que, al compositor, que luego en realidad es mentira porque es el intérprete sometido a una tradición, pero bueno, en todo caso sometido al compositor y a una idea de que hay un texto: la idea del interprete canalizado en su proceder (CHIANTORE, 2018)

Inclusive desde esta perspectiva, como ya se mencionó también el propio compositor como individuo acaba siendo relegado por el peso del texto (DOMENICI, 2012a). De tal modo, no es la relación performer-compositor aquella que determina la opresión del performer, sino la estructura epistémica de la modernidad que ha encontrado un sustento en un discurso positivista y objetivista con relación al texto. Chiantore (2018) ahonda en ejemplos donde la performance que se sale de los patrones establecidos por el *Status quo* es policiada, llevando al performer al ostracismo:

Algunos de los intérpretes dentro del marco de la música clásica que han intentado desde los años 60's y adelante hacer con ese mismo repertorio cosas que no estaban en el guion, que de algún modo no encajaban y han roto un poco esa barrera, han sido expulsados sistemáticamente o ignorados completamente. Por ejemplo, ninguna sala de concierto se tomó nunca en serio John Lewes, el pianista del Modern Jazz Quartet, que es un tipo que llegó a grabar entero el clave bien temperado de Bach, de una manera que tampoco era muy diferente de lo que estamos haciendo los pianistas habitualmente, pero de vez en cuando se desviaba de una manera que no entraba dentro del guion. Entonces, mientras era Jazz podía hacer con Bach lo que quisiera, daba igual, era jazz, esa es la cuestión, pero no vengamos con que eso puede ser el Bach de la música clásica. Después cuando Frederic Gulda se puso a poner una batería al final de sus conciertos y a ponerse a improvisar un poco al final, eso realmente fue el final de su carrera, pues era una anécdota: está medio loco y acabó por dejar de ser tomado en serio como un pianista clásico que se podía tomar en serio. En los años 80's Niguel Kennedy, violinista, comenzó a tocar ese violín con ese sonido casi de guitarra eléctrica, él en realidad tenía ya un imaginario, así una chaqueta de cuero, un pelo medio punk. Bueno, hasta ahí era solo imagen, pero, luego empezó a electrificar el violín o/y hacer un acompañamiento así [percusión con las piernas] entonces fue [gesto de salir disparado] y Nigel Kennedy acabó por dedicarse a hacer más música pop que música clásica. O sea, él era el gran alumno de Menuhin, el gran heredero de la tradición inglesa, a él le tocaba llevar la antorcha y le

sale el hijo maldito... no tuvo piedad, la sociedad no tuvo piedad completamente (CHIANTORE, 2018)

Aunque la opción decolonial implique una contravención al *stablishment*, representado por toda una estructura que Daniel Leech Wilkinson denomina como la *performance police*, cuando hay consciencia del estado de colonialidad, la decolonialidad es la opción disponible. La capacidad de desprenderse de la objetivación impuesta y la recuperación de individualidad es el papel del nuevo performer dentro de una episteme en el que la música teje relaciones decolonizadas. Esto implica un nuevo performer que supere los esquemas impuestos por la modernidad y descoloniza su arte y accionar. En este sentido, el performer decolonizado deja su estado de invisibilidad como condición impuesta por la modernidad.

Performer decolonizado

Es importante apuntar que, la decolonización de la voz del performer no puede pasar a ser el totalitarismo de ésta, puesto que un nuevo régimen de modernidad/colonialismo sería instaurado, teniendo como único cambio el nombre del opresor y del oprimido. Al cuestionar la tradición de la consagración del texto, se corre el riesgo de fetichizar la ejecución de la obra (COOK, 2006): en vez de la tiranía del texto, se entraría en la tiranía del performer. Por el contrario, la música como universo decolonizado, que prioriza la *ecología de saberes* tiene en su interior relaciones basadas en el recíproco reconocimiento de las actividades del compositor, performer, oyente y otros como agentes expresivos. Para esto se requiere confrontar la episteme de la modernidad presente en las relaciones de los agentes musicales que impone entre los agentes envueltos una jerarquización; reconocer la colonialidad y habitar una episteme que no sea monocéntrica y tenga la premisa del reconocimiento de la pluralidad como punto de partida.

La música como una epistemología decolonizada debería incluir la performance moderna, con todos sus lineamientos estéticos, como una opción más, en este caso, “debería ser vista como un estilo histórico, no como el paradigma de la performance en general, como ha sido ampliamente asumido en los círculos teóricos y

pedagógicos”³⁷ (COOK, 2013, p. 87). Podría parecer una paradoja que desde la performance de música arte de occidente pueda ser propuesta una alternativa epistémica que desafíe los cimientos de la tradición performativa en occidente, pero es a partir de la coexistencia que trae la *ecología de saberes* que se posibilita la convivencia de las tradiciones occidentales y su re-creación desde la perspectiva de la alteridad tradicionalmente relegada al abismo, siendo una de estas alteridades dentro del sistema de la música-arte occidental el performer.

De esta forma, considerando los conceptos enunciados por Santos en su teoría sobre la *Epistemología del sur* (2009, 2011) y el *Pensamiento abisal* (2010), se pretende realzar la necesidad de una nueva epistemología en la música-arte de occidente que consista una resistencia activa a la modernidad planteada a partir de la decolonización. Para esto, Santos formula el *cosmopolitismo subalterno* dominado no por la racionalidad moderna, dualista y segregadora, sino por la *racionalidad cosmopolita*³⁸ que es plural y congregadora. Esta propuesta está motivada en tres observaciones:

la experiencia social en todo el mundo es mucho más amplia y variada de lo que la tradición científica o filosófica conoce y considera importante [...] [en este caso, la expresión tradición hace referencia a la lógica dominante] en segundo lugar, esta riqueza social está siendo desperdiciada. De este desperdicio se nutren las ideas que proclaman que no hay alternativa [...] [y por último, para combatir este desperdicio de experiencia social es necesario crear] un modelo diferente de racionalidad (SANTOS, 2009, p. 99)

Transfiriendo estos conceptos para el quehacer de la performance de la música-arte occidental, se entiende que las relaciones dadas dentro de este metauniverso han sido vistas y estudiadas desde la misma perspectiva de la modernidad, lo que ha provocado un desperdicio de saberes al no permitir que nuevos conceptos sean considerados, pero para esto es necesaria la creación de una nueva estructura epistémica que posibilite la inclusión e interacción de todos los actores.

³⁷ “modernist performance—the kind of performance in terms of which Schenker’s writings on performance have been read—should be seen as a historical style, and not the paradigm for performance in general as which it has been widely represented in music-theoretical and pedagogical circles” (COOK, 2013, p. 87)

³⁸ Santos emplea el cosmopolitismo en su significado histórico que engloba conceptos como universalismo, tolerancia, patriotismo, ciudadanía mundial, comunidad mundial de seres humanos, cultura global, etc. “el cosmopolitismo oposicional subalterno es la forma cultural y política de la globalización contrahegemónica” (SANTOS, 2009, p. 179)

Con esto, la voz del performer, recluida por la modernidad en la categoría de la no-existencia, invisibilizada, es una ausencia que precisa salir de la sustracción de la realidad. Santos ofrece las herramientas de la *sociología de las ausencias* para liberar a las ausencias y tornarlas presentes, es decir “que sean consideradas [como] alternativas a las experiencias hegemónicas, que su credibilidad pueda ser discutida y argumentada y sus relaciones con las experiencias hegemónicas puedan ser objeto de disputa política” (2009, p. 112). Así, “se trata de transformar objetos imposibles en objetos posibles, objetos ausentes en objetos presentes. La no-existencia es producida siempre que una cierta entidad es descalificada y considerada invisible, no-inteligible o desechable.” (SANTOS, 2011, p. 14). La sociología de las ausencias sustituye las monoculturas por ecologías, basadas la recuperación de otras formas de conocimiento y su coexistencia entre ellas y el paradigma hegemónico, como alternativa a la lógica monolítica modernista.

La *ecología de saberes* parte de la asunción de que “todas las prácticas de relaciones entre los seres humanos, así como entre los seres humanos y la naturaleza, implican más de una forma de conocimiento y, por ello, de ignorancia” (SANTOS, 2011, p. 36). Una episteme descolonizada que soporte la *ecología de saberes* y de ignorancias posibilita el reconocimiento del valor de los diferentes agentes involucrados en la red musical y en este sentido, para facilitar la interacción de los saberes, Santos propone el trabajo de *traducción* como “el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo” reveladas por la sociología de las ausencias (2009, p. 136). La inteligibilidad recíproca de saberes propuesta por Santos no implica una canibalización ya que no se establece una jerarquía donde un saber sea superior al otro y en consecuencia lo absorba u oprima. En este caso, los saberes presentes en el texto, (considerada la voz del compositor) y la voz del performer, así como de los demás interlocutores del acto performativo, estarían en igualdad de condiciones para ser escuchados, sin que haya una que devore a la otra.

El concepto de traducción de Santos tiene dos tareas, una de ellas es la traducción de saberes que asume la forma de *hermenéutica diatópica*, esta consiste en un trabajo que identifica preocupaciones isomórficas y diferentes respuestas generadas entre dos o más culturas que se encuentran en el acto de la traducción (2009). La segunda tarea es la *traducción de las prácticas sociales y sus agentes*, ésta

“intenta crear inteligibilidad recíproca entre formas de organización y entre objetivos de acción” (SANTOS, 2009, p. 140). Aplicado a la performance musical, el interés sobre el que convergen todas las voces está en acto musical, en este proceso la *hermenéutica diatópica* recuerda a todos los agentes, que se encuentran presentes en el acto, que su conocimiento sobre éste es incompleto³⁹. La *ecología de saberes* reconoce que tal como los saberes e ignorancias se interactúan y se entrecruzan, por lo tanto, no existe unidad ni en saberes ni en ignorancias. En este caso la consciencia mutua de la ignorancia es el motor para el diálogo entre estos dos agentes involucrados en el acto musical y es a partir de éste que son trazadas las estrategias de acción, donde el diálogo en igualdad de condiciones, saberes e ignorancias, resulta en una práctica contrahegemónica en el sentido que erradica la colonización y el silenciamiento del performer.

El performer descolonizado se torna un virtuoso, como veremos en los próximos capítulos, cuando hace uso de estas herramientas para tomar la iniciativa del diálogo constructivo, partiendo de la base que, el conocimiento de los agentes nunca es completo y el acto creativo es una interacción de los saberes e ignorancias de los cuales todos los sujetos son vivenciadores.

³⁹ En este aspecto, la hermenéutica diatópica tiene puntos de en común con el concepto antropológico de *cognición distribuida* propuesta en la década de los 90's por Edwin Hutchins, en el que “ninguna persona lo sabe todo: en vez de esto, diferentes personas saben cosas diferentes y el buen funcionamiento depende del entrelazamiento de sus conocimientos” (COOK, 2018, p. 29)

CAPITULO II

VIRTUOSISMO: CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONCEPTO Y SU EVOLUCIÓN

¿QUÉ SIGNIFICA VIRTUOSO?

El adjetivo virtuoso proveniente del latín *virtuosus* que está a su vez conformado por *virtutem* que significa valor y el sufijo *-oso* que se refiere a la abundancia del sustantivo que califica⁴⁰. En este sentido, virtuoso hace referencia a alguien especialmente dotado para hacer el bien, muy hábil o experto en una ciencia o arte. Extrapolando el significado a la música, el músico virtuoso es un individuo altamente dotado de virtuosismo, es decir, que posee perfección en su arte o técnica. Si bien normalmente la fascinación con los virtuosos es asociada al siglo XIX, denominada como la era del virtuoso, desde mucho antes las grandes habilidades en los teóricos y compositores, es decir el virtuosismo en la música, ya despertaba admiración. Según Jane O’Dea (2000), la primera definición del término fue propuesta en el *Dictionnaire de Musique* (1703) por Sebastien de Brossard, para quién la *virtù*, palabra que generaría los adjetivos *virtuoso* o *virtudoso*, no estaba exclusivamente relacionada con una inclinación innata a agradar a dios haciendo el bien, sino a un talento superior que denota excelencia en las bellas artes, especialmente en la teoría o la composición musical (BROSSARD In O’DEA, 2000, p.40-41).

Para Brossard “simplemente decir que un hombre es virtuoso es casi siempre decir que es un excelente músico”⁴¹ (BROSSARD In: O’DEA, 2000, p. 41). Esta afirmación levanta una cuestión: si un virtuoso es un músico excelente, entonces ¿qué significa ser un músico excelente? o ¿cuáles son las condiciones que debe tener un performer⁴² para ser rotulado como excelente y por lo tanto virtuoso? La diferencia

⁴⁰ Definición obtenida del diccionario Etimológico de Chile en su entrada sobre Virtuoso. Disponible en: < <http://etimologias.dechile.net/?virtuoso> > ultimo acceso: 30 de junio de 2018.

⁴¹ “To say simply that a man is a virtuoso is almost always to say that he is an excellent musician” (BROSSARD In: O’DEA, 2000, p. 41)

⁴² Sin querer entrar en divergencias de género, se utiliza el artículo masculino como nominal del sustantivo *Performer*, con este se pretende englobar tanto ‘el’ como ‘la’, así como sus respectivos plurales.

entre el performer neto⁴³ y el virtuoso está determinada por condicionantes establecidos por el medio en el que desempeña sus funciones, en su relación con la red musical con la cual interactúa. El virtuoso es un performer al cual la red musical, conformada por sus pares, críticos y audiencia, le reconoce capacidades excepcionales que satisfacen las expectativas del momento. Esta aprobación no significa simplemente adquirir el carácter de virtuoso, sino también el respeto dentro de su red interlocutora repercutiendo en una ascensión social basada en la aprobación y admiración. Los caminos para adquirir este virtuosismo, y por ende la ascensión social acarreada por el estatus de virtuoso, históricamente no son los mismos, en la medida que el ordenamiento social y los valores estéticos tampoco lo son.

La admiración por los performers está presente antes de que fuese acuñado el término virtuoso para aquellos especialmente habilidosos. Jane O’Dea (2000) apunta, por ejemplo, a los comentarios hechos por Geraldus Cambrensis en 1183, más de 500 años antes de Brossard utilizar el término *virtudioso*, sobre las cualidades inigualables de los arpistas irlandeses sobre los arpistas de otras partes del mundo, así como las críticas positivas al “incomparable arte” y rapidez del organista ciego Francesco Landini en el siglo XIV. Otros instrumentos también tuvieron sus respectivos virtuosos que superaron con creces la técnica adquirida por los amateurs. En el canto, para O’Dea (2000: 41), el ascenso de la ópera y el oratorio condujeron a una mayor visibilización del cantante virtuoso solista, llegando a la cúspide en el siglo XVIII con la demostración de habilidades técnicas en arias escritas específicamente para *castratis* virtuosos como Farinelli en la ópera italiana. En este mismo sentido Lindsey Darlene Strand-Poliak (2013) señala que para los siglos XVI-XVII, violinistas como Fontana, Marini, Biber o Corelli utilizaron sus habilidades técnicas en el instrumento, diferentes entre sí, para generar admiración en los espectadores y mudar su estatus de músicos artesanos para pasar a ser artistas prestigiosos reverenciados en los círculos de la nobleza italiana, estableciéndose como virtuosos.

⁴³ O que se está denominando como ‘performer’ neto en contraposición con el performer virtuoso es una manera de apuntar para la existencia de performers que reciben el apelativo de virtuosos porque cumplen con las expectativas determinadas de un contexto y una red de interlocución específica. Esto no está queriendo decir que el performer ‘neto’ no sea un buen performer tal vez considerado como virtuoso desde la perspectiva de otros contextos que realicen un juzgamiento diferente con base en otros valores estéticos. Finalmente, esta disertación espera enfatizar en la maleabilidad del concepto de ‘virtuoso’ y ‘virtuosismo’.

VIRTUOSISMO DEL *INGENGO* Y LA *MERAVIGLIA*

Para finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, el arte era conducido a la satisfacción del deseo de asombro frente a lo asombroso (*Meraviglia*) de los espectadores, de esta forma, los artistas estaban en la obligación permanente de innovar, no solo con la intención de ser percibidos y admirados por sus capacidades técnicas sino también por su capacidad inventiva y su singularidad (*Ingegno*) (STRAND-POLYAK, 2013). La *meraviglia* implicaba no solo el asombro del público (que para ese entonces estaba mayoritariamente compuesto por la nobleza) en el sentido del deleite, sino también abrir la posibilidad de crear estados de shock al experimentar algo grotesco o algo completamente fuera de lo esperado inicialmente. Hacerse notar por la *meraviglia* que despertaba el *ingegno* del artista se reflejaba en los niveles de aceptación social e inclusión en los círculos privilegiados, y una de las maneras que el virtuoso del siglo XVII y XVIII lograba su cometido era apelar al componente visual del espectador.

El apelo a lo visual, según Strand-Poliak (2013), fue ampliamente utilizado y no solamente en la teatralidad de los gestos corporales del instrumentista. Aquello que se pretendía despertar con la seducción de lo visual y que Strand-Poliak denomina como *Meraviglia*, podría asociarse con lo que Hans Ulrich Gumbrecht (2006) nomina como *fascinación*, en donde es principalmente el ojo el que es seducido y paralizado por el atractivo de algo percibido. Según esto, todo lo que hiciera apelo a lo visual y sedujera a un público interlocutor era deseable. Los instrumentos musicales, por ejemplo, en el caso de los violines y los claves, llegaron a ser utilizados no solo como objetos sonoros, sino como objetos visuales llamativos adornados de pinturas y accesorios que captaban la atención de los espectadores (ver Figura 1). Del mismo modo, la expresión facial en los instrumentistas de cuerda o tecla estaba considerada dentro del repertorio de posibilidades para el espectáculo del performer del siglo XVII y XVIII, ajustándola de acuerdo a la pieza. No obstante, otras estrategias fueron empleadas para despertar el anhelado asombro del público y con este su aprobación. Bajo la estética de la *meraviglia* y del *ingegno*, el virtuosismo no se trataba de poder tocar o no una pieza, un pasaje o una escala, sino hasta qué punto el virtuoso podría mantener a la audiencia interesada en su propuesta de performance ligada a su capacidad de crear experiencias únicas en el espectador.

Las estrategias para suscitar fascinación o *meraviglia*, pasaban del apelo al espectro visual, como se mencionó al hacer referencia a instrumentos ornamentados y gestualidad del performer, al uso de técnicas instrumentales extravagantes e innovadoras. En las primeras décadas del siglo XVII, el violinista de Mantua, Carlo Farina utiliza técnicas como el arco *colegno*, dobles y triples cuerdas y mímicas a sonidos de animales, estrategias consideradas como excentricidades en su *Capriccio stravagante*⁴⁴ (1627), destinadas a impresionar un público ávido de novedades (ALLSOP, 1996).



Figura 1: Instrumentos como objeto visual A: Clave de Ruckers (1643) <<http://collections.nmmusd.org/Keyboards/RuckersHarpsichord10000/Ruckers1643.html>> B: Violín Duchi d'Este (1687) <<http://www.ibcmultimedia.it/contenuti/violino-di-domenico-galli/>>

Strand-Poliak describe otras estrategias utilizadas por otros violinistas en sus tentativas de suscitar fascinación en el público. El violinista Biagio Marini (1594-1663)

⁴⁴ Así no sea comparable con la experiencia en vivo de la performance de esta obra y de las demás que serán usadas como ejemplos, una grabación completa del *Capriccio Stravagante* está disponible en el siguiente link < <https://www.youtube.com/watch?v=BKmb8VzpoYs> > Ultimo acceso en 16 de enero de 2018. Ejemplos de los efectos de mímica a los animales son: el gato < <https://www.youtube.com/watch?v=SB4DXQqdgwY> > y la gallina: < https://www.youtube.com/watch?v=Q9by_VOExao >

no escatimó *ingegno* en su producción, con su *Sonata en ecco Op.8*⁴⁵, creó la ilusión de un solo para violín con un eco que resonaba, sin embargo, este efecto estaba dado por otros dos violinistas escondidos de la audiencia, expandiendo los límites auditivos. En este caso, el *ingegno* va más allá de las capacidades técnicas del compositor virtuoso, explorando diferentes espectros que desembocan en el efecto *meravigliosi*, es decir, de sorpresa más allá del encantamiento, al levantar la cuestión entre la audiencia sobre cómo fue logrado ese resultado musical, lo que se reflejaría en un respeto hacia el performer/creador de esta experiencia. Por otro lado, el violinista austro húngaro Ignaz Biber (1644-1704) demuestra su *ingegno* en obras como la *Battaglia*⁴⁶, donde propone hacer pizzicatos que hacen rebotar la cuerda (al estilo de Bártok) o usar de trozos de papel entre las cuerdas y el diapasón de tal modo que el efecto tímbrico que se obtiene sea percusivo (STRAND-POLIAK, 2013). En este último caso, estas alteraciones al instrumento, hoy encajarían bajo los términos de “técnicas extendidas” e “instrumento preparado” y muestran una nueva frontera expandida por la inventiva del virtuoso del siglo XVII.

La pirotécnica y la espectacularidad no eran los únicos caminos del virtuosismo musical, Strand-Poliak también señala a través de la figura de Arcangelo Corelli (1653-1713) el “virtuosismo galante”, que estimulaba el creciente mercado de nobles aficionados al violín, se daba como *sprezzatura*, es decir “el arte de hacer que parezca fácil y sin esfuerzo [...] para el público pero equipado con los trucos sabidos de los virtuosos”⁴⁷ (2013, p. 160). Así, para el público galante, la inventiva radica en lo sutil, más que en lo espectacular, y en el reconocimiento de una cierta familiaridad con las obras, que generaría satisfacción entre un público compuesto por performers amateurs y experimentados. Previo a esto, en 1592 el teórico y pedagogo italiano, Ludovico Zacconi (1555-1627) enuncia que para todas las actividades que el hombre desarrolle es necesaria la aptitud y la *gracia*, siendo esta última un don en quienes realizan una acción de manera aparentemente sin esfuerzo, con agilidad, belleza y

⁴⁵ Una versión grabada de esta obra, hecha por el San Francisco Early Music Ensemble Voices of Music, donde se muestra como parte del ensamble musical está fuera del escenario, oculta al público está disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9FINheF6Wfo>>. Último acceso 16 de enero de 2019.

⁴⁶ Una performance de esta obra llevada a cabo por Jean-Christophe Spinosi y el Ensemble Matheus se encuentra disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=BC2oaSAToRE>>. Último acceso 16 de enero de 2019.

⁴⁷ “the art of making it look easy and effortless [...] but equipped with in-the-know tricks of the virtuoso’s trade for the performers” (Strand-Poliak, 2013, p. 160).

encanto. Para el canto, aplicaba especialmente en el performer que lograba hacer una demostración de “ornamentos encantadores”. Para Zacconi, el fin último del performer era la performance natural y carismática que incluyese buen gusto en la ornamentación (DICKY, 2012).

VIRTUOSISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX, DEL VIRTUOSISMO *DI BRAVURA* AL *WERKTREUE*

Con el ascenso de la burguesía y el establecimiento de las salas de conciertos para el “gran público” durante el siglo XIX, el virtuosismo individualista comenzó a cobrar un gran auge. Músicos como Paganini o Liszt llevaron a un nuevo nivel el concepto del virtuosismo, desafiando los límites técnicos de sus instrumentos y rodeándose de un halo de exotismo y misterio. El gusto generalizado favorecía al virtuosismo *di bravura*, caracterizado por la retórica apasionada y grandilocuente, la ostentación de grandes habilidades técnicas y en numerosas ocasiones por la utilización de la expresión facial como elemento visual fundamental de la performance (O’DEA, 2000), de la misma manera que los virtuosos italianos durante los siglos XVII y XVIII con su *ingegno*.

Por otro lado, otra característica relevante de los virtuosos *di bravura* era su capacidad para generar fascinación a partir de sus improvisaciones. La habilidad para improvisar fue una de las características más explotadas por los performers durante el siglo XIX, Anna Piotrowska (2012) señala que un reflejo de la amplia aceptación de esta práctica, principalmente entre violinistas y pianistas, se ve en la proliferación de tratados de improvisación publicados, ejemplos puede ser el libro de Carl Czerny *Systemat Anleitung zum Fantasieren auf die Pianoforte* (1829) o el *Traité d'harmonie du pianiste: principes rationnels de la modulation pour apprendre (Preluder et à improviser* (1849) de Friedrich Kalkbrenner, entre otros. Como lo sostiene Piotrowska (2012), la improvisación fue parte constitutiva de los conciertos y era una de las características que determinaban a un virtuoso. En estas demostraciones de improvisaciones, el virtuoso hacía gala de sus habilidades mecánicas en el instrumento, usando todo tipo de ornamentos como trinos y trémolos para adornar sus improvisaciones, que comúnmente estaban basadas en melodías conocidas populares como arias de óperas, creando una conexión con una audiencia ofreciendo algo que ésta pudiera identificar y al mismo tiempo despertando un deleite por las

hazañas conseguidas con su agilidad, en ocasiones atribuidas a habilidades únicas que iban más allá de la comprensión humana (PIOTROWSKA, 2012). La improvisación podría considerarse entonces, como una de las estrategias que buscaba crear una relación con el público a partir de la captación de su atención, del mismo modo que los virtuosos del siglo XVII descritos anteriormente, lo intentaron hacer.

Esta estética pletórica, influenció la performance, generalizando el uso del *rubato*, frenéticos cambios de dinámicas y una postura sentimentalista y subjetiva frente a la música, lo que desencadena una reacción contraria desde mediados del siglo XIX. El virtuoso decimonónico estaba en una perpetua competencia con otros virtuosos sobre quién sería el más rápido, el más ágil, el más único, siendo juzgados por el gran público en el suceso sobre otros virtuosos rivales (COOK, 2013). En las primeras décadas del siglo XIX, virtuosos como Paganini o Liszt además de poseer una técnica instrumental inigualable que lograba los más sorprendentes efectos en el instrumento, exploraron el aspecto visual y todos los elementos exóticos de su vida para crear una la leyenda alrededor de su figura, con el objetivo de contar con el favor del público (O'DEA, 2000), del mismo modo que los violinistas Farina, Fontana, Marini y Biber señalados anteriormente.

Para Hanslick, en su *Geschichte des concertwesens in Wien* (1869) (historia de los conciertos en Viena), la era del virtuosismo estuvo sobresaturada por la sensualidad y el entusiasmo que movía a las audiencias, lo que derivó en un deseo de la antítesis de la *bravura* (Hanslick, 1869 In GOOLEY, 2010). Sin embargo, esta posición de Hanslick corresponde a una postura asumida por un pequeño grupo de compositores, performers, críticos y profesores cuyo sentido del gusto difería del de la mayoría y encontraron una plataforma de expresión en los periódicos musicales que entre 1820 y 1830 comenzaron a participar de lo que la autora llama “batalla anti virtuosística”, tal como lo afirma Dana Gooley (2010). El supuesto declino del gusto hacia lo virtuosístico, fue descrito por los críticos en los periódicos con el ánimo de imponer el gusto por el sinfonismo, es decir la música absoluta, antítesis a la programática, en evidente contraposición a la tendencia popular que entre las décadas de 1830-40 vivió un real interés por el virtuosismo espectacular, y coincide con los años cumbre de la carrera de Liszt y la consecuente Lisztmanía. Para la época en la que Hanslick escribió su *geschichte des concertwesens*, los críticos y periodistas ya

habían introducido las frases “ornamentación excesiva” y “virtuosismo superficial”, a fuerza de repetición y el fervor moral del tono con el que establecían las dicotomías, condujo finalmente a la naturalización de estos postulados por parte de una parte cada vez mayor de la audiencia y de los círculos intelectuales (GOOLEY, 2010).

Para Gooley, la mayoría de los ataques al fenómeno virtuoso en la primera mitad del siglo XIX estuvieron centradas en el rechazo a la egolatría y la vanidad del performer. La lucha contra el virtuosismo en el siglo XIX está necesariamente relacionada con la obsesión introspectiva de la época, en donde se privilegió el yo interior como un espacio substancial, despreciando aquello alusivo a la exterioridad representada en la performatividad: lo superficial carece de substancia y por lo tanto debe ser despreciado. Por este motivo, en ocasiones, la crítica al virtuosismo no estaba dirigida a las cualidades musicales del performer, sino que le daba más relevancia al enriquecimiento y el estilo de vida de estos, considerándolos como mercaderes musicales interesados solo en el lucro monetario dada su extravagante vida de viajes y conciertos de ciudad en ciudad (GOOLEY, 2010). Inevitablemente, las críticas hechas en este sentido a los virtuosos estaban cargadas de una moralidad que privilegiaba la contención y la intimidad, rechazando furiosamente las manifestaciones de exterioridad.

Para finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, las voces que comienzan a levantarse contra el virtuosismo parecen estar relacionadas con la ideología de la música absoluta, cristalizada en la sinfonía, y los valores que esto representa, contraria a la música vocal y a otro tipo de música instrumental como la programática, variaciones potpurrís, fantasías y conciertos solistas juzgada como *no seria* en la que, además de recurrirse a las referencias extramusicales, se daba un excesivo destaque a la figura del performer. La subordinación de las músicas *no serias* estaba fundamentada en el establecimiento de oposiciones como sustancioso/superficial, interno/externo, fidelidad/egotismo.

Otra oposición importante creada en el siglo XIX y establecida con más fuerza en el siglo XX es la diferenciación de funciones del performer y del compositor. Esto no solamente llevó a consideraciones sobre la composición como una disciplina ligada al orden, la persistencia, el acto racional cuyo resultado era una obra de arte, sino que también desencadenó una contraparte con relación al acto performativo, sobre todo con relación a la improvisación, pues al considerarlo como un acto que no derivaba

en algo notado, era caracterizado como primitivo e irracional (PIOTROWSKA, 2012). De este modo, se comienza a ensalzar el producto “terminado” artístico, es decir la composición y esto desencadenó consideraciones sobre la performance teniendo como ideal la fidelidad sobre el egotismo (GOOLEY, 2010; LEISTRA-JONES, 2013).

Este último dualismo entre fidelidad/egotismo, Karen Leistra-Jones (2013) lo considera como fundamental en la concepción binaria de la performance durante el siglo XIX cuando afirma que la búsqueda de la autenticidad fue determinante para uno de los cambios en la cultura performativa de la época: de las formas de virtuosismo espectaculares, populares y extravagantes hacia la performance ideal englobada en el *Werktreue*⁴⁸. Leistra Jones sostiene que, aunque fue discutido teóricamente desde el principio del siglo XIX, no fue sino hasta finales de ese siglo que se convirtió en el principal paradigma performativo, caracterizado por la fidelidad del performer a las intenciones del compositor en una obra musical. Este nuevo paradigma suplantó los conciertos populares donde brillaba la personalidad del virtuoso descrestando con muestras de improvisación e interacción con el público por una “cultura museológica de conciertos basada en la presentación fiel de obras musicales”⁴⁹, en la que se esperaba del performer autocontención y le atribuía a este una autoridad moral (LEISTRA-JONES, 2013, p. 399).

Las excesivas concesiones al público fueron uno de los argumentos esgrimidos por aquellos contrarios al virtuosismo espectacular e histriónico. Sobre todo en los círculos germánicos, el concepto la autenticidad a la obra (*Werktreue*) funciona como un tipo de marco que otorga autoridad a los performers que encarnan los valores de lo que Alexander Stefaniak (2017) denomina como “virtuosismo de interior” en contraposición al virtuosismo de exterior. Con esto, lo que se pretendía era no distraer

⁴⁸ El término *Werktreue* que será frecuentemente utilizado en este trabajo, no ofrece una traducción literal desde el alemán en el que originalmente se propuso. Como tal, la palabra indica una fidelidad a la obra. En esta disertación el concepto será tratado de manera muy semejante a como lo utiliza Taruskin en sus ensayos: *The Limits of Authenticity: A Contribution* (1984); *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* (1988) y *Tradition and Authority* (1992), todos ellos publicados en diversos medios y compilados en *Text and act: essays on music and performance*, Oxford University Press, 1995. Siendo así, en la lógica del *Werktreue*, la obra musical es la partitura que engloba las supuestas verdaderas intenciones del compositor en el momento que escribió la partitura y, por lo tanto, la fidelidad a la obra se da a partir de un ejercicio de lectura minuciosa de la partitura considerándola casi como un manual de instrucciones musicales donde el performer no interviene sino para su propia ejecución. Otros autores que trabajan el concepto del *Werktreue* de manera semejante y son referenciados en esta disertación son: A. Stefaniak (2016), K. Leistra-jones (2013), D. Chua (1999).

⁴⁹ ““museum” concert culture based on the faithful presentation of musical works gradually” (LEISTRA-JONES, 2013, p. 399)

la atención del público con el ego o la personalidad del performer durante el acto musical para favorecer la atención sobre la obra, lo *realmente importante* (LEISTRA-JONES, 2013; PIOTROWSKA, 2012).

Los performers alineados a este pensamiento rechazaron el repertorio considerado como de moda por los críticos para comprometerse con la tradición canónica (germánica) “como un medio central, incluso dominante, por el cual los compositores y artistas intérpretes o ejecutantes buscaron reunir un elevado prestigio cultural y estético por su virtuosismo”⁵⁰ (2017, p. 698). La selección de este repertorio “venerable” principalmente germano-céntrico, determinado por la existencia de una “interioridad” o “profundidad”, abarcaba obras de compositores como Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin y R. Schumann; esto no deja de ser también una manifestación de autoridad moral autoindulgada por parte del performer pues automáticamente cercena la posibilidad de reconocimiento de esa “interioridad” en aquellas obras que no hacen parte del canon. Éste, para Stefaniak, fue establecido por performers como Clara Schumann quien explícitamente afirmó sentir repugnancia por el virtuosismo mecánico en obras de Thalberg o Liszt (SCHUMANN, C., 1841 In STEFANIAK 2017, p. 699–700).

VIRTUOSISMO *WERKTREUE*, VIRTUOSISMO MODERNO

Desde la perspectiva del anti virtuosismo del siglo XIX, el abordaje evidentemente externo en el virtuosismo *di bravura* era un elemento que necesariamente debía ser redimido a través del fomento de repertorio (o algunos tipos particulares de música) con cualidades como la “interioridad”, distanciándose de los medios de producción y considerando que el “verdadero dominio de la música está en el corazón” y no en el campo físico de la sensualidad o los dedos (STEFANIAK, 2017, p. 706). El virtuosismo en este caso trasciende el campo físico para sumergirse en lo metafísico de manera redentora con relación a un pasado considerado caduco y al mismo tiempo reprobable por su enfoque sensual⁵¹. La autoridad autoindulgada para

⁵⁰ “have foregrounded engagement with the canonic tradition as a central, even dominant means by which composer and performers sought to garner elevated cultural and aesthetic prestige for their virtuosity” (STEFANIAK, 2017, p. 698)

⁵¹ La sensualidad es comprendida en este contexto a partir del significado pleno, que no corresponde necesariamente al contenido relacionado con la sexualidad. De este modo, la sensualidad, como adjetivo proveniente del latín tardío *sensualitas*, está relacionado a las sensaciones de los sentidos e incita y/o satisface los placeres sensoriales. Definición de Sensualidad del Diccionario de la Real

reprobar lo pasado es característico de la modernidad que universaliza su cosmovisión particular erigiéndose “como el centro subordinador del resto del mundo” (POZAS, 2006, p. 44). Así, el discurso de Eduard Hanslick -para quien los ideales de autenticidad, interioridad en contraposición a la sensualidad, constituían una revitalización de la performance, después de los excesos característicos de los virtuosos entre 1830-40, liderada por performers “auténticos” como Joachim, C. Schumann, R. Schumann, Brahms y J. Stockhausen que representaban la personificación de la “verdadera misión del virtuoso”⁵² (HANSLICK, 1869-1870 In LEISTRA-JONES, 2013, p. 399–400)- es un discurso redencionista reflejo de un sistema moderno que se erige con relación al otro, lo oprime, lo invisibiliza y lo culpabiliza para presentarse como la opción redentora de un pasado de excesos e irracionalidad.

La dualidad, como se vio en el capítulo anterior es un constituyente de la modernidad. Para Daniel Chua (1999), así como para Aníbal Quijano (2000 In: D'ANTONI; GONZÁLEZ, 2017), es la división dualista la marca de modernidad. Chua incluso afirma que es a partir del desencantamiento del mundo que la modernidad logra dividirlo y por consecuencia, la música es dividida. Una de las señales de división que Chua identifica es la división música-lenguaje, donde la modernidad expulsa el lenguaje extramusical de la música, tan presente en la música programática y la ópera, por ejemplo, “como si la música moderna estuviera en medio de una batalla dialéctica entre la fuerza instrumental y la vocal luchando por la totalidad”⁵³ (CHUA, 1999, p. 23).

Con esto, un nuevo ordenamiento o jerarquización de valores modernos fue impuesto y por consecuencia, el performer y su ideario también fueron replanteados. La performance ideal del *Werktreue* pretendidamente articulaba un proceso interno:

Academia de la Lengua Española. Disponible en: < <http://dle.rae.es/?id=Xaa3Sc6> > último acceso: 09 de julio de 2018

Perteneiente o relativo a las sensaciones de los sentidos.

⁵² Paradójicamente, esta “revitalización” que abogaba por la defensa de los intereses superiores no era un reclamo nuevo. Las críticas a la exagerada libertad de los performers, y sobre todo a la capacidad inventiva del virtuoso pueden rastrearse varios siglos atrás del siglo XIX, ejemplos de esto puede se encuentra en 1562 con la exclamación de Josquin de Prez demostrando intolerancia a la ornamentación en sus composiciones: “¿por qué agrega ornamentos? Si yo los hubiera querido, los hubiera escrito por mí mismo. Si quiere mejorar o terminar composiciones haga las suyas, pero deje las mías no mejoradas”; del mismo modo, Gioseffo Zarlino en su *Institutioni harmoniche* 1558 critica a los cantantes que utilizan ornamentaciones descontroladas y fuera de proporción, que alteran a los oyentes y crean numerosos errores (COLLINS, 2001: 142).

⁵³ “Music is staged dialectically as a struggle between instrumental and vocal forces grappling for totality” (CHUA, 1999, p. 23)

el performer fusiona su subjetividad interna con la obra musical, creando la impresión de que está tocando desde el alma del compositor. El performer puede de este modo conciliar las tensiones que impregnaron la estética musical del siglo XIX, no solo entre la obra y el performer, sino también entre la materialidad de la performance y la creencia que la música idealmente posee un elemento presente más allá del mundo sensual⁵⁴ (STEFANIAK, 2017, p. 701).

Para asumir la autenticidad, el performer se sometía a las “verdaderas” intenciones del compositor en su obra. Performers como Brahms y Joachim lo hicieron “a través de la autodisciplina expresiva, presentando un yo restringido como auténtico” (LEISTRA-JONES, 2013, p. 412). Esa restricción del yo en la performance se encuentra en consonancia con la aceptación en el siglo XIX a lo postulado por Diderot en su ensayo *La paradoja del comediante* (1773 [1830]). En esta obra, Diderot desarrolla una teoría sobre la interpretación teatral, considerándola un ejercicio profesional, adquirido mediante el estudio, la reflexión y la praxis, y no una inspiración de las musas, atacando los excesos de sentimentalismo en el escenario para interpelar por un distanciamiento entre el texto y su intérprete para transmitir el primero en su sentido legítimo. En palabras de Frank Michael Carlos Kuehn, Diderot propone que en la medida que el actor (en nuestro caso el performer) logra alejarse más de sí mismo y de las emociones que pretende representar, el efecto sobre el público es mayor, lo que requiere un dominio total de las acciones, un rechazo del ego y la neutralización de la propia identidad (KUEHN, 2013). Diderot planteó la posibilidad de una expresión exitosa, completamente carente del yo y su subjetividad, lo que, en términos de performance musical, se oponía abiertamente a la gestualidad histriónica del virtuoso bajo la estética del *ingegno* y la *meraviglia* que llegó a tener gran fuerza hasta mediados del siglo XIX. La teoría de Diderot, aunque no libre de controversias, se convirtió en el paradigma de la performance teatral y musical del siglo XIX que buscaba la fidelidad a la verdad contenida en la obra como fin último, es decir el *Werktreue*. Esta palabra de origen alemán engloba un concepto intraducible al español relacionado a la fidelidad que se le debe al original.

⁵⁴ “the ideal performance hinged on an inner process: the performer merged his or her inner subjectivity with the musical work, creating the impression that s/he was playing from the ‘soul’ of the composer. The performer could thereby reconcile tensions that pervaded nineteenth-century musical aesthetics -not only between work and performer, but between the materiality of performance and the belief that music ideally possessed an element that lay beyond the sensuous world.” (STEFANIAK, 2017, p. 701)

Así, el performer ideal de la segunda mitad del siglo XIX, específicamente en los contextos germano-céntricos, es decir el virtuoso del *Werktreue*, debía invisibilizarse logrando un tipo de ausencia de sí mismo para asumir los pensamientos, ideas y verdades del compositor a través de la obra. En este sentido, la excesiva presencia de la individualidad del performer resultaba objeto directo de crítica por parte de los defensores del *Werktreue*, sobre todo cuando se trataba de la presencia de la inventiva del performer. Esto se hace evidente en la crítica en el periódico *Gazette des salons* hecha a Liszt después de uno de sus conciertos en París en 1837: “Mr. Liszt no entiende Beethoven: Beethoven bajo sus dedos parece a la música de Mr. Liszt”⁵⁵ (*Gazette des salons* In: GOOLEY, 2014, p. 154). Verdi, por ejemplo, afirmaba querer una única creación, deseando que los performers tocaran simple y exactamente lo que el compositor había escrito (O’DEA, 2000).

La búsqueda por la autenticidad, tan anhelada por los ideales del *Werktreue* y por la interpretación históricamente informada (desde perspectivas diferentes), se da a partir del sacrificio: de la subjetividad, la corporalidad el *ingegno* y la *meraviglia*, es decir de la invisibilización del individuo como performer, como oyente y, sobre todo, como ser creativo. De este sacrificio, solo sobrevive el “original”: el compositor, considerado el único creador en todo el proceso musical bajo estos términos. La idea de un performer y por tanto de un virtuoso, considerando el último como la materialización del performer ideal, descaracterizado y sometido a una verdad correspondiente a la “intención del compositor” fue en primera instancia defendida a través de la crítica musical y según Gooley, durante el siglo XIX estuvo sobre todo limitada geográficamente a ciudades como Londres, Leipzig y Berlín, al principio con menos eco en París, Viena o San Petersburgo (2010, p. 77). No obstante, como ya se señaló en el capítulo anterior, este supuesto sometimiento al compositor no es tal, exactamente, sino a una idea que se tiene sobre este y sobre todo a la existencia del texto (CHIANTORE, 2018) que, acaba por ser el elemento tangible en el cual se depositan las supuestas “verdaderas intenciones”.

Luca Chiantore (2018) afirma que hay un sometimiento, pero señala que es más hacia la tradición y ésta está sostenida por el sistema educativo que se ha encargado de transmitir el modelo de enseñanza y práctica musical. En este mismo

⁵⁵ “Mr. Liszt does not understand Beethoven: Beethoven, under his fingers, resembles the music of Mr. Liszt” (*Gazette des salons* In: GOOLEY, 2014, p. 154)

sentido, Bruce Haynes (2007) considera que el estilo de performer y performance *Werktreue* es la más frecuentemente impulsada desde la académica de los conservatorios de música, lo que tiene una fuerte repercusión en su popularidad y grado de aceptabilidad por parte del “gran público”. Haynes relaciona que lo que determinó la expansión de este estilo de performance en la Europa del siglo XIX-XX, y posteriormente en todo el mundo occidental, sería la incorporación de los defensores de los ideales del *Werktreue*⁵⁶ al sistema educativo musical. Como hecho pionero habría sido el establecimiento del conservatorio de Leipzig dirigido por Mendelssohn, acérrimo defensor de los ideales *Werktreue*, en 1843. Sin embargo, la paulatina incorporación de defensores del *Werktreue* fue expandiéndose, inclusive en los centros urbanos como París, Viena o San Petersburgo, donde el *Werktreue* no tuvo inicialmente un fuerte impacto, obrando a favor de la difusión de estos ideales gracias a la sistematización de las enseñanzas y la respetabilidad generalizada provenientes de este entorno.

Como es de amplio conocimiento, en la actualidad, la educación musical a nivel de conservatorios poco ha cambiado en su estructura inicial y en sus concepciones cuyos orígenes se remontan al siglo XIX. Para finales del siglo XX, Henry Kingsbury notó como los conservatorios en Estados Unidos se esforzaron por describir a sus profesores trazando su “linaje musical” hasta el siglo XIX, en su afán por indicar y reforzar su autoridad musical al conservar una “herencia distinguida” (KINGSBURY, 1988 In: HAYNES, 2007, p. 75). Es bastante frecuente que los performers en sus currículos no solo referencien a sus profesores, sino también la “escuela” a la cual pertenecen, dando cuenta de la fuente de su autoridad e influencia como pedagogos y performers. Esta idea de trazar una genealogía del performer está enraizada en los primordios del surgimiento de la filosofía *Werktreue*, a comienzos del siglo XIX en círculos intelectuales cercanos a R. Schumann, en donde se propone que para que un performer sea un verdadero virtuoso debe presentar credenciales que den cuenta de un largo proceso de aprendizaje en teoría y composición, en oposición a un instrumentista diletante *pseudo-virtuoso* que vivía de la fama y del dinero obtenido por hacer mercadeo con la música (GOOLEY, 2010). De este modo, no sería extraño considerar que el afán por vincular al performer con sus ilustres antepasados

⁵⁶ C. Schumann y J. Stockhausen desde 1878 que fueron profesores en el conservatorio de Frankfurt y Joachim quien fue miembro fundador y director del conservatorio estatal de Berlín desde 1868

musicales sea un reflejo de la necesidad de presentar credenciales que certifiquen el performer como uno digno.

A esto, se debe agregar que, la educación conservatorial, de la cual es fruto el grueso de los performers inclusive en el siglo XXI, no se desliga de la aceptación del ideal del performer invisible y de la fidelidad a la partitura. El resultado de esta conjunción de factores es, que para los performers actuales suele haber una fuerte limitación en un primer momento impuesta por el sistema educativo tradicional, y posteriormente naturalizada, para alterar cualquier detalle de la partitura, por mínimo que sea, todo en nombre de respetar el legado del pasado.

A pesar de aprovechar la improvisación musical como una herramienta durante la primera educación musical, para el momento en el que el performer que ha entrado en el conservatorio va a graduarse, la habilidad de tocar “fuera de la página” ya ha sido erradicada (HAYNES, 2007, p. 207). La modificación de lo escrito por parte del performer constituye una transgresión para nada insignificante, dentro de la lógica del *Werktreue*: por un lado implica el desafío del performer a las “veneradas intenciones” del compositor, que son aún más graves si la obra en cuestión es una “obra maestra de un genio” y peor aún (continuando en la lógica del *Werktreue*), al exaltar la performance creativa se arriesga la preservación y se conduce a violar su identidad (TARUSKIN, 1995, p. 283). No obstante, tal como lo apunta Piotrowska (2012) la prioridad de la obra escrita sobre la transmisión de la música por vía oral no fue resultado de una casualidad o la transmisión de la filosofía de los fundadores de este sistema educativo, para el tipo de modelo educativo utilizado por los conservatorios, la necesidad de un repertorio escrito para dar soporte al proceso pedagógico es fundamental. De este modo, músicos diletantes provenientes de sustratos no conservatoriales no tuvieron cabida en este sistema educativo y quienes tomaron el lugar de los maestros fueron los músicos con la capacidad de decodificar y tocar repertorio occidental escrito en la partitura.

Es claro para varios autores (ASSIS, P, 2018b; CHIANTORE, 2018; GOOLEY, 2010; HAYNES, 2007; KLEYNHANS, 2012; PIOTROWSKA, 2012) que el establecimiento del modelo educativo conservatorial fue clave para la difusión y establecimiento de los valores de la performance *Werktreue* aceptados ampliamente en la actualidad. No obstante, Cara Kleynhans (2012), apunta a otros dos factores que, si bien podrían ser considerados como productos del modelo de educación

musical conservatorial, actualmente pueden jugar un papel fundamental en la perpetuación de estos valores *Werktreue*. El primero de ellos es el crecimiento de una industria discográfica y de difusión radial poco dispuesta a arriesgarse por propuestas novedosas que convergió con el desarrollo de medios de transporte masivos y sistemas de intercambio de información globales que condujo al surgimiento de un estándar internacional de performance caracterizado por un enfoque objetivo, impersonal y literal. Por otro lado, Kleynhans, coincidiendo con lo propuesto por Charles Rosen (2002), señala otro factor: las competencias musicales. A la manera de la, así llamada por Leech-Wilkinson (2012 In: COOK, 2013, p. 399) *performance police*, mencionada en el primer capítulo de este trabajo, los jueces, y organizadores de estas competencias musicales están raramente dispuestos a aceptar y verse sorprendidos por la novedad, “y a menudo valoran la efectividad ordinaria sobre la excéntrica originalidad”⁵⁷ (ROSEN, 2002, p. 103), dando una especial predilección a un repertorio musical implementado en los conservatorios. De esta forma, una vez consideramos que estas competencias son la cúspide del sistema educativo conservatorial, estas restricciones a la creatividad y a la libertad de elección de repertorio podrían tener consecuencias en el desarrollo de la actividad musical de los estudiantes de conservatorios durante toda su vida.

Por otro lado, Chiantore (2018) resta a los concursos trascendencia en la actualidad puesto que si bien son lugares donde se celebra y se auto-ratifica la tradición a partir del aval de un grupo de jueces que están imbuidos en esta, para él las carreras de los solistas más famosos de los últimos 20 años no han dependido de los concursos como trampolín a la fama, citando los casos de Yuja Wang, Lang, Francesco Tristano, Arcadis Volodos, Khatia Buniatishvili, Patricia Kopatchinskaja entre otros. Sin embargo, concuerda en apuntar para el sistema académico y los programadores de conciertos como uno de los principales agentes que perpetúan los valores *Werktreue*. Confirmando esto, Paulo de Assis (2018b) apunta para la academia como una instancia de disciplina localizada espacialmente en los conservatorios, *hochschulen* o universidades, relacionándolos con las instituciones de confinamiento donde se practica un entrenamiento, obediencia y exclusión típicos de las sociedades disciplinarias de Foucault en *Vigilar y castigar*.

⁵⁷ “The jury is rarely willing to be shocked, and it will too often value simple adequacy over eccentric originality.” (ROSEN, 2002, p. 103)

La paradoja del virtuoso *Werktreue*

Así como en el siglo XVI el músico virtuoso deseaba alcanzar un tipo de ascensión social, tres siglos más tarde la situación fundamentalmente no muda, en este caso ya no estaba en juego ser aceptado por la realeza y obtener el favor de algún mecenas entre la nobleza; los músicos del siglo XIX fueron reemplazando gradualmente su dependencia de los mecenas y patrones por el público, haciéndolo orgullosamente en nombre de la libertad y de la libertad artística (GOOLEY, 2014). En este contexto, Leistra-Jones (2013) levanta algunos cuestionamientos que revelan relaciones paradoxales en la relación entre el performer *Werktreue* y el público.

[Sus actuaciones], a través de su énfasis en la disciplina, el autocontrol y la moderación, estaban casi inevitablemente implicadas en la lógica de lo que Max Weber llamó el "virtuoso ascético". Una figura religiosa carismática, el virtuoso ascético tiene su virtud excepcional no solo como un regalo dado por Dios, sino también a través de un riguroso régimen de entrenamiento técnico y disciplina, encontrando y superando repetidamente las demandas del mundo o de lo mundano. El virtuoso asceta termina necesitando el mundo, aunque parece que lo devalúa. Lo necesita no solo para proporcionar las tentaciones que deben superarse, sino también como un teatro en el que continuamente demuestra -o realiza- su ascetismo hacia Dios y hacia sí mismo, y lo ve reflejado a través de la afirmación de una audiencia. [...] La autoridad a la que aspiraba un "virtuoso ascético", entonces, no era autónoma sino fundamentalmente relacional, existiendo en una relación no reconocida pero crucial con la audiencia⁵⁸ (LEISTRA-JONES, 2013, p. 418).

Los virtuosos dentro del *Werktreue* tuvieron remarcable suceso promoviendo la autocontención, el rechazo a lo corpóreo y mundano como normal moral en la performance musical en contraposición a la postura teatral de los virtuosos que se “vendían al público”. Esto les confería una autoridad basada no solo en la verdad a la que buscaban ser fieles, sino también por la imagen monástica que proyectaban, de luchadores contra las tentaciones de lo sensual, lo que no deja de ser una estrategia teatral. Igual que los virtuosos histriónicos, como performers, necesitaban aparecer y

⁵⁸ “through their emphasis on discipline, self-control, and restraint, they were almost inevitably implicated in the logic of what Max Weber called the “virtuoso ascetic.” A charismatic religious figure, the virtuoso ascetic comes by his exceptional virtue not only as a God-given gift, but also through a rigorous regimen of technical training and discipline, repeatedly encountering and overcoming the demands of the world or the worldly. And yet the virtuoso ascetic ends up needing the world, however much he seems to devalue it. He needs it not only to provide the temptations that must be overcome, but also as a theater in which he continually proves—or performs—his asceticism to God and himself, and sees it reflected back through the affirmation of an audience. [...] The authority to which an “ascetic virtuoso” aspired, then, was not autonomous but fundamentally relational, existing in an unacknowledged but crucial relationship to an audience.” (LEISTRA-JONES, 2013, p. 418).

atraer al público para consolidar su éxito. Como consecuencia, lo que inicialmente fue una tendencia surgida de un pequeño segmento de críticos, como lo afirmó Gooley (2010), para las últimas décadas del siglo XIX una gran parte del “gran público” estaba más inclinado a dar preferencia a las performances austeras que a otros tipos más “teatralmente expresivos” (LEISTRA-JONES, 2013, p. 419).

Dada la dependencia entre el performer y el público, es muy difícil afirmar que la figura del virtuoso *Werktreue* fuera completamente independiente e indiferente a la percepción del público, a pesar de su autoproclamado comportamiento austero y contrario a toda teatralidad. Esta relación ambivalente no fue pasada por alto por los críticos de esta tendencia que cuestionaron dicha autocontención y la autenticidad autoindulgada. Richard Wagner en su tratado *Über das Dirigieren* (1869) acusa a los partidarios del *Werktreue* de convertir el principio delicado de la discreción, el autocontrol y el rechazo al abuso de efectos superficiales en un dogma agresivo; cuestiona qué es ser músico bajo esta nueva moralidad ya que atribuye a los performers la comprensión de la música exclusivamente como concepto matemático, a manera de disfraz para su incapacidad de sentir la música, al mismo tiempo que levanta sospechas sobre aquellos que se erigen como detentores y conservadores “del verdadero espíritu alemán” (WAGNER, 1989, p. 83). En su aguda crítica, Wagner señala a la nueva tendencia en performance, que aquí se identifica con el *Werktreue*, como hipócrita y santurróna.

Para el siglo XX, las consideraciones sobre la performance bajo el *Werktreue* continuaron estando bien arraigadas y, hasta cierto punto, ensalzadas. Edward Crankshaw en la introducción a la autobiografía de Artur Schnabel *My life, my music* (1961), atribuye las críticas a la “cerebralidad” del pianista, al hecho de no haber cedido a la popularidad y celebra del pianista “encaraba a la audiencia sin sonreír [...] no movía sus brazos, sus manos, sino para ir de una parte del teclado a otra[...] no sonreía al público, sonreía al compositor”⁵⁹ (1988, p. xii). En síntesis, así uno de los aspectos más defendidos por el *Werktreue* haya sido el distanciamiento con relación a la teatralidad del performer, es importante resaltar que la proyección de un performer ascético, transparente, casi que ausente es también un tipo de teatralidad. Todos los

⁵⁹ “He would face the audience, unsmiling [...] He did not move his arms, his hands, except to get them from one part of the keyboard to another. [...] He did not smile at the audience: he reserved his smiles for the composer.” (CRANKSHAW in: SCHNABEL, 1988, p. xii)

cuidados tomados por Schnabel para proyectarse como un performer puro que estaba solo como medio de la obra no distan, en el fondo, de la preparación histriónica de un performer apropiado de su corporalidad y presencia escénica.

Así el paradigma de la performance *Werktreue* haya sido ampliamente aceptado, la entrega del performer al mandato del compositor (o mejor decirlo a una tradición que fetichiza las intenciones del compositor plasmadas en el texto), la renuncia a su subjetividad y cualquier tipo de expresividad corporal no fue un legado exento de críticas durante el siglo XX. En 1924 Ferruccio Busoni “se quejaba de la influencia eterna de ‘esa sangrienta pandilla que inventó el ser musical: Clara Schumann, Joachim y Brahms [defensores de los valores *Werktreue*]”⁶⁰ (BUSONI, 1924 In LEISTRA-JONES, 2013, p. 429). Con todo, para Schnabel estos compositores constituyeron la “gran vieja escuela” a la cual él se vincula, junto con otros pianistas, como “una de las últimas radiaciones” (1988, p. 149).

Cuando Igor Stravinsky (1947) menciona en su *Poética musical*: “estoy de acuerdo en señalar, sin embargo, que los malos [performers] son la mayoría y que los virtuosos que sirven la música fiel y lealmente son mucho más raros que aquellos que [...] hacen que la música les sirva”⁶¹ (1947, p. 124–125), no solamente está indicando que a su parecer hay más performers mediocres que verdaderos virtuosos, sino que éstos últimos están caracterizados por su entrega leal a la música siendo completos servidores de ésta. Para el compositor, cualquiera que desee tener el título de intérprete debería tener una ejecución impecable que se adquiere mediante la consciencia de la sumisión que impone su labor (STRAVINSKY, 1947). La gradual aceptación entre los diferentes círculos musicales de los ideales del *Werktreue* desde sus inicios en la mitad del siglo XIX, condujeron a una situación sin precedente en los años de la postguerra, en la que aparentemente había una especie de “consenso sobre cómo debería hacerse la música clásica [...] los síntomas abarcan desde una

⁶⁰ “Ferruccio Busoni was still complaining about the undying influence of ‘that bloody gang who invented ‘being musical’: Clara Schumann, Joachim, and Brahms.” (BUSONI, 1924 In LEISTRA-JONES, 2013, p. 429)

⁶¹ “I agree noting, however, that the bad ones are in the majority and that the virtuosos who serve music faithfully and loyally are much rarer than those who [...] make music serve them.” (STRAVINSKY, 1947, p. 124–125)

cercana adherencia a la partitura hasta el sentido del tiempo musical como un medio neutral en lugar de una dimensión de contenido”⁶² (COOK, 2013, p. 398).

Desafíos al *Werktreue*

No obstante, este consenso interpretativo encartado en los ideales del *Werktreue*, es desafiado por varios flancos. Uno de estos es la interpretación musical históricamente informada, surgida a mediados del siglo XX en las décadas de los años 50's y 60's. El desafío principal que señala Chiantore (2018) es que desde esta perspectiva su punto de partida para formular propuestas performativas no era la tradición o lo comúnmente aceptado, sino los tratados de época. Su desafío encaraba la performance *Werktreue* porque asumía que lo que estaba notado en la partitura era una fracción de lo que debía ser considerado en la performance, pero que las prácticas del momento de la escritura contemplaban acciones no notadas, como es evidente en el caso del bajo continuo, por ejemplo. De hecho, Paulo de Assis (2018b) y Chiantore (2018) apuntan para los performer cuya propuesta se enmarcaba en la Performance históricamente informada como unos revolucionarios en su época, pues utilizando la lógica de la fidelidad al texto desestabilizaron algunos presupuestos de la performance del *Werktreue*, como la invisibilización del performer y la lectura fiel exclusivamente de lo notado en la partitura.

No obstante, esta tendencia performativa, no cuestionó en sus inicios la idea de que en esencia hay una manera correcta de tocar música y todas las otras alternativas a estas están erradas (COOK, 2013). De hecho, Taruskin no duda en afirmar que la interpretación históricamente informada es más una variedad de performance moderna ya que

Al igual que todas las demás filosofías modernas, el reconstruccionismo histórico considera que la obra de arte, incluido el arte, es un objeto autónomo, no un proceso o una actividad. Considera que las relaciones internas de la obra de arte son sinónimos de su contenido, y en el caso de la música renuncia a toda distinción entre sonido y sustancia⁶³ (TARUSKIN, 1995, p. 60)

⁶² “consensus about how classical music should go [...] symptoms range from closer adherence to the score to the sense of musical time being a neutral medium rather than a dimension of content.” (COOK, 2013, p. 398)

⁶³ “Like all other modernist philosophies, historical reconstructionism views the work of art, including performing art, as an autonomous object, not as a process or an activity. It views the internal

Inclusive, en su libro *Composer's world: horizons and limitations* (1952), Hindemith afirma que lo que hizo aceptable entre performers y oyentes la música del pasado fue el tipo de sonido en ese entonces conocido, así que reemplazar este sonido con el producido por técnica e instrumentos contemporáneos implica una falsificación del mensaje original (1952, p. 193–194). Con cuestiones sobre la originalidad del mensaje en la música y las implicaciones que tendría la dimensión temporal sobre la performance, los movimientos de interpretación históricamente informada comenzaron a establecerse en las últimas décadas del siglo XX.

Podría asumirse, entonces la interpretación históricamente informada, como un eco del *Werktreue* en el siglo XX: la renuncia a la individualidad del performer en favor a una sumisión a las supuestas intenciones del compositor plasmadas en tratados históricos de técnica instrumental, resultados del análisis de las técnicas compositivas, entre otras estrategias que acaban objetivizando la producción musical. La mudanza desde la perspectiva de la interpretación históricamente informada con relación al discurso introspectivo de los virtuosos *Werktreue* de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, es que para lograr alcanzar una precisión en el entendimiento de las intenciones del compositor se debía asumir que los medios de producción musical (es decir, los instrumentos, tratados y técnica instrumental) deben estar de acuerdo al momento histórico del compositor, lo que podría considerarse como una extensión de los ideales *Werktreue* que acaban por coartar la libertad expresiva del performer y rechazar la existencia de una interacción de los agentes actuantes en la contemporaneidad que toman también lugar en el acto performativo.

Para Cook, esta tendencia estaba influenciada por los ideales del *Werktreue*, en el sentido que subordina la performance (y por supuesto el performer) a las verdaderas intenciones del compositor identificadas en los textos musicales y los tratados de época que se volvieron prescriptivos de una performance correcta, lo que llevó hacia “nuevas posibilidades de performance hacia viejos paradigmas discursivos”⁶⁴ (2013, p. 29) con implicaciones morales. Éstas son evidenciadas en, por ejemplo, la acida crítica que Stravinsky hace a la interpretación de la *Pasión Según*

relationships of the art work as synonymous with its content, and in the case of music it renounces all distinction between sound and substance” (TARUSKIN, 1995, p. 60)

⁶⁴ “The grounding of HIP in the historical positivism of its early ideologues served to graft new performance practices onto old discursive paradigms” (COOK, 2013, p.29).

San Mateo de Bach, comparando las condiciones de performance de la época del compositor con las de su propio tiempo, denunciando que se presenta la obra

“sin tener en cuenta los deseos del compositor, con cientos de intérpretes, a veces casi mil. [...] [en comparación con los posibles aproximadamente treinta músicos disponibles para Bach, demuestra una] Esta carencia de comprensión de las obligaciones del intérprete, este orgullo arrogante en los números, esta concupiscencia de los muchos, revela una falta total de educación musical”⁶⁵ (STRAVINSKY, 1947, p. 129).

La idea de Stravinsky de una interpretación que duplique las condiciones "originales" no solo se asume como pretendidamente superior sino también como propietaria de un tono moral e imperativo que demanda respeto incuestionado hacia los compositores. Sumado a esto, para Stravinsky, cada elemento diferencial con relación a los elementos que podrían considerarse como “originales” del compositor, demuestran una falta de educación musical, lo que no deja de ser un juicio de valor peyorativo.

Paradójicamente, en el siglo XIX la relación de la performance de la obra de los maestros del pasado inclusive aquella entre performers defensores del *Werktreue*, no consideró hacerse estas reflexiones que Stravinsky haría más de medio siglo después. En la relación de Mendelssohn, tradicionalmente ligado a los ideales del *Werktreue*, en su proceso de ‘descubierta’ de la obra de Bach ejemplifica como la búsqueda por la autenticidad, tan exigida al virtuoso decimonónico no aplica para la interpretación de compositores del pasado. En carta a su hermana Fanny en 1840, Mendelssohn describe su performance de la *Fantasia y fuga cromática* asumiendo que se ha tomado libertades en la pedalización, en la dinámica (incorporando variedad de contrastes) y doblando los bajos en octavas. Del mismo modo, su versión de la *Pasión de San Mateo* estuvo alineada con los ideales estéticos del romanticismo, involucrando un coro de más de cien personas y una orquesta completa de su tiempo, así como haciendo modificaciones a la estructura de la obra, instrumentación y adicionando variaciones de tempo y dinámica (O’DEA, 2000, p. 69). Todas estas libertades tomadas por Mendelssohn, aceptadas en su momento, serían ampliamente cuestionadas desde la perspectiva del siglo XX con la interpretación históricamente

⁶⁵ “in complete disregard of the composer's wishes, with hundreds of performers, sometimes almost a thousand. This lack of understanding of the interpreter's obligations, this arrogant pride in numbers, this concupiscence of the many, betray a complete lack of musical education.” (STRAVINSKY, 1947, p. 129)

fundamentada, fundamentando esta crítica en documentos históricos como tratados de interpretación confiriéndoles una especie de autoridad “extrínseca” a la obra y devaluando la labor del performer que re-crea la obra.

Esta autoridad “extrínseca”, que radica en el estudio de fuentes que confirmaran un estilo de performer como realmente auténtico, es un constructo impulsado en primer lugar por los ideales del *Werktreue* que otorga superioridad al texto como materialización de las intenciones del compositor. A partir de estos postulados, que se han tornado presupuestos, la educación de los performers y su evaluación se da en la medida que sean satisfechos las expectativas de fidelidad y autenticidad impuestas por este ideal. Para esto, requiere del performer el desarrollo de habilidades técnicas, de interpretación del texto musical y un verdadero trabajo investigativo para acoplar su propuesta dentro de las posibilidades ofrecidas por el *Werktreue*.

Para Christopher Small, la completa dependencia hacia la música escrita es

un limitante, ya que restringe lo que se puede tocar a lo que se ha escrito, por lo que el poder de autodeterminación del performer se atrofia, especialmente cuando, como en la tradición moderna occidental, la performance no literal, de algún modo, es juzgada como a la literal⁶⁶ (SMALL, 1998, p. 101).

Esto quiere decir que una vez no es ejercitada, o subutilizada, la autodeterminación del performer, las habilidades creativas del individuo se verían atrofiadas, que en este caso es el performer.

A pesar de los ideales de fidelidad al texto proclamados por los simpatizantes del *Werktreue*, siempre hay espacios que no son especificados en la partitura y quedan a cargo de la elección del performer. Incluso compositores que se preocuparon por controlar todos los aspectos de su notación para invisibilizar al performer, defendiendo los valores del *Werktreue*, cuando se tornan en performers "traicionan" al texto, ya sus interpretaciones no siguen los parámetros escritos en la partitura. Este es el caso de, por ejemplo, Stravinsky que movido por su deseo de convertir su música en un objeto inviolable documentó sus piezas en medios de

⁶⁶ “it is a limiter, since it confines what can be played to what has been notated, so the player's power of self-directed performance is liable to atrophy, especially when, as in the modern Western concert tradition, nonliterate performance is judged to be in some way inferior to literate.” (SMALL, 1998, p. 101).

grabación mecánica, como rollos de piano y grabaciones en disco, sin embargo entre sus grabaciones de una misma pieza ya se encuentran bastantes diferencias, particularmente en el parámetro del tiempo, que Stravinsky celaba tanto (TARUSKIN, 1995).

Estas consideraciones, y el hecho de que la música no es un objeto inviolable y que es fruto de la interacción de los performers con la partitura -además de la interacción surgida por su contexto, la tradición a la que se adscriben e incluso al tipo de instrumento y técnica de ejecución (COOK, 2018)-, abren la puerta a algunos dilemas del performer. Ya que para cualquier performance consciente deben ser explotadas todas las habilidades del performer, que en el caso del virtuoso están más apuradas, pero para esto la prioridad está puesta en las “intenciones del compositor” (según los ideales del *Werktreue*). De esta forma, el virtuoso, que se debe también al público, podría preguntarse si hay algún tipo de justicia en esta relación en donde uno pese al desarrollo de habilidades propias debe haber un sometimiento implícito. Cuestionamientos levantados por Jane O’Dea también:

¿Se debe esforzar por atenuar las habilidades técnicas, evitando de ese modo que éstas atraigan la atención sobre el performer mismo y se alejen de la obra musical? O, en deferencia a las predilecciones del público y consciente de atraer su interés y atención, ¿debería permitirse una mayor visibilidad? Pero, ¿cuánta visibilidad? ¿Las demostraciones de habilidades di bravura siempre son de mal gusto o hay lugares en donde estas habilidades son completamente apropiadas? [...] ¿Qué hay de las propias ideas y sentimientos como performer? ¿Debería, después de Thalberg, tratar de tocar la pieza lo más perfectamente posible y luego detenerse sin agregar nada de sí? ¿O debería, después de Liszt, vivir las emociones consagradas en la partitura, hacer que las frases musicales hablen, lloren, suspiren y canten [...] ¿hay un papel apropiado para la gesticulación, la expresión facial y demás en la actuación musical, o son realmente indignos de artistas genuinos?⁶⁷ (O’DEA, 2000, p. 47–48).

⁶⁷ “In deference to composers' concerns, should you endeavor to tone down your technical abilities, thereby preventing their drawing attention to themselves and away from the musical work? Or, in deference to the predilections of the public and mindful of engaging their interest and attention, should you allow them greater visibility? But how much visibility? Are bravura displays of skillfulness always in bad taste or are there places where these are entirely appropriate? [...] What of your own ideas and feelings as a performance interpreter? Should you, after Thalberg, seek to play the piece as perfectly as possible and thereafter stop, adding nothing of yourself? Or should you, after Liszt, live the emotions enshrined in the score — make the musical phrases speak, and weep, and sigh, and sing? [...] is there an appropriate role for gesticulation, facial expression and so forth in musical performance? Or are these truly unworthy of genuine artists? (O’DEA, 2000, p. 47–48).

Estos cuestionamientos levantados por O’Dea no son mínimos, pues desafían los fundamentos básicos del sistema de valores *Werktreue* en la performance musical al permitir que el performer se apropie de su voz para controvertir.

Volviendo a la consideración aparentemente obvia de Cook (2018), en el que en la música las interacciones se dan entre humanos y no entre roles o posiciones ¿sería justo, por no decir moral, permitir la restricción a los agentes humanos involucrados en el proceso musical? Si bien el modelo performativo *Werktreue* ha sido ampliamente aceptado y sustentado por las instituciones musicales, no solamente las educativas sino también por la *performance police*, este no ha sido en absoluto la única posibilidad performativa, si bien si ha sido la única con autoridad, autoindulgada, para juzgar y negar las otras posibilidades interpretativas con fundamento en otras concepciones musicales como el placer estético.

Durante la década de los años 60’s del siglo XX, estudios sobre la emisión del sonido, las técnicas extendidas y la influencia de la etnomusicología también desafiaron los presupuestos del *Werktreue*, sentando las bases para lo que sería llamado un estilo interpretativo “moderno⁶⁸” (HAYNES, 2007, p. 45). Para algunos performers del siglo XX, la autocracia de la autenticidad y la fidelidad al compositor del *Werktreue* también era cuestionado abiertamente. Wanda Landowska, por ejemplo, pionera en la interpretación del repertorio de los siglos XVII y XVIII en el clave, abiertamente asumía no querer tocar de la manera como lo hicieron los performers de la época:

En ningún momento a lo largo de mi trabajo he tratado de reproducir lo que los antiguos maestros hicieron. En cambio, estudio, escruto, amo y recreo (...) Estoy segura de que lo que hago con relación a la sonoridad, registro, etc. está bastante lejos de la verdad histórica⁶⁹ (LANDOWSKA, 1964 In: O’DEA, 2000, p. 70).

Del mismo modo, reconocía el exceso de verticalidad en la performance como la forma mediante la cual se anulaba al performer: “El miedo de agregar una nota que grita para ser insertada (...) es una concepción errónea del espíritu de la música del

⁶⁸ Claramente esta alusión a lo moderno no es sobre la episteme moderna abordada en el capítulo anterior y que fundamenta epistemológicamente la performance del *Werktreue* como se está pretendiendo mostrar en este capítulo. Por el contrario, Haynes parece hacer un uso común del término que hace alusión a la connotación de “nuevo, actual” respecto a una práctica del pasado.

⁶⁹ “At no time in the course of my work have I ever tried to reproduce exactly what the old masters did. Instead, I study, I scrutinize, I love and I recreate... I am sure that what I am doing in regard to sonority, registration, etc. is very far from the historical truth.” (LANDOWSKA, 1964 In: O’DEA, 2000, p. 70).

pasado. Esta sobriedad tiene como objetivo la presentación objetiva del texto sin ninguna implicación personal”⁷⁰ (LANDOWSKA, 1964 In: HAYNES, 2007, p. 91). O’DEA considera que la actitud de Landowska frente a la autenticidad era un asunto de “horror al espíritu” de la época en términos metafísicos y emocionales y ejemplifica su confianza como performer en el siguiente comentario: “Si el propio Rameau se levantara de su tumba para exigirme algunos cambios en mi interpretación de su *Dauphine*, respondería: ‘tú lo has dado a luz, es hermoso. Pero ahora déjame en paz. No tienes nada más que decir ¡vete!’”⁷¹ (LANDOWSKA, 1964 In: O’DEA, 2000, p. 71).

El extrañamiento o la sorpresa que puede generar una exclamación tan tajante como la de Landowska es reflejo de la presunción de la voz sumisa del performer, heredada de la educación en los valores del *Werktreue*. No obstante, el desafío que plantea Landowska no necesariamente es trasgresor desde la perspectiva histórica. Ya se ha mencionado como Zacconi en el siglo XVI esperaba de un buen performer la demostración de sus habilidades para improvisar ornamentando las melodías; en la misma época, Bartolomeo Barbarino creaba varias versiones de sus monodias, entre ellas una para aquellos cantantes apurados (entiéndase como los virtuosos dotados de *disposizione* y conocimiento) improvisar sus propias versiones de obra a partir de la versión no ornamentada (DICKY, 2012); inclusive, Haynes (2007) menciona que para finales del siglo XVIII una performance propuesta a partir de la lectura exacta de la notación era considerada inexpresiva e inclusive tosca. La invisibilidad del performer es un constructo del *tropo* moderno que ha anulado la inventiva del performer. Proponer una salida a esta espiral de sumisión debe pasar necesariamente por el cuestionamiento a las reglas impuestas por la modernidad: la supuesta autoridad atribuida al compositor sobre el performer; la autenticidad en la performance conseguida a partir de la invisibilización del individuo y la fidelidad absoluta al texto escrito.

⁷⁰ “The fear of adding a note which cries out to be inserted (...) is a misconception of the spirit of the music of the past. This sobriety has for its aim the objective presentation of the text without any personal involvement.” (LANDOWSKA, 1964 In: HAYNES, 2007, p. 91).

⁷¹ “If Rameau himself would rise from his grave to demand of me some changes in my interpretation of his *Dauphine*, I would answer, ‘you gave birth to it; it is beautiful. But now leave me alone with it. You have nothing more to say; go away!’” (LANDOWSKA, 1964 In: O’DEA, 2000, p. 71).

EL VIRTUOSO DE HOY AL DESAFÍO DEL *WERKREUE*

Actualmente, desde la música arte occidental⁷² los valores del *Werkreue* están constantemente bajo desafío desde varias perspectivas que pasan por la experiencia performativa de música aleatoria, inicialmente impulsada por Cage, o performance improvisatoria; los replanteamientos sobre la propia ontología de la obra musical surgidos a partir de iniciativas como la pesquisa artística en centros de investigación como el Instituto Orpheus⁷³ en Bélgica; o desde una perspectiva revitalizada de la performance históricamente informada que recupera el lado “emocional” de la música (Chiantore, 2018) fusionando la utilización de instrumentos de época con músicas pop, jazz o contemporáneas, como el caso de Vincenzo Capezzuto⁷⁴ o Dan Tepfer⁷⁵ se encuentra un coto de resistencia. Por otro lado, otros performers han optado por presentar un desafío al *Werkreue* desde la perspectiva de la ruptura con la invisibilidad del performer requerida para lograr la performance auténtica. Este es el caso de performers contemporáneos que, aunque habitualmente recurren al repertorio considerado como ‘clásico’, lo hacen desde una perspectiva en la que la corporalidad y la dimensión visual es utilizada como constituyente de la performance y que, con sus propuestas de interpretación musical, quiebran las barreras de lo establecido como aceptable por la *performance police*. Casos dignos de mención podrían ser los

⁷² No queriendo decir con esto que solamente desde la música arte occidental se encuentran alternativas a la escala de valores de *Werkreue*. Las músicas populares, tradicionales y no occidentales no son consideradas como epistemologías modernas puesto que la lógica que las sustenta está fundamentada en otros *a priori*s que no corresponden a los modernos (moderno en el sentido dado en el primer capítulo de esta disertación). Se irán a apuntar alternativas surgidas dentro del contexto de la música arte occidental puesto que es en este medio que los valores *Werkreue* fueron forjados, reproducidos y validados.

⁷³ El Instituto Orpheus es un importante centro europeo para la investigación artística en música con impacto mundial. Alberga el programa interuniversitario internacional docARTES para el estudio de doctorado en música basado en la práctica, y el Centro de Investigación Orpheus, que alberga a más de 30 artistas-investigadores involucrados en investigación artística avanzada, entre investigadores seniors, doctorandos e investigadores visitantes. El enfoque de trabajo del instituto está en el desarrollo de una nueva disciplina de investigación artística, que aborda temas y cuestiones actuales de la práctica musical. Página oficial: < <https://orpheusinstituut.be/en/> >

⁷⁴ En el álbum *Numero uno* lanzado en 2015 con el grupo Soqqadro Italiano alterna canciones pop italianas del siglo XX como *Il cielo in una stanza* o *Mi sei scoppiato dentro al cuore*, que típicamente participan del festival de San Remo, con canciones del siglo XVI del renacimiento italiano como *Amare mentre è tempo* o *Chè si puo fare?*, en performance de modo que las canciones pop del siglo XX cuentan con un arreglo especialmente propio del siglo XVI y las canciones renacentistas con un arreglo del siglo XX.

⁷⁵ Este prolífico compositor y pianista frecuentemente es asociado por su propuesta que difumina la frontera de los estilos musicales. Ejemplo de sus exploraciones con música antigua fusionada con lenguaje de Jazz y su propio lenguaje compositivo creando una experiencia musical caleidoscópica puede verse en los álbumes *Twelve Free Improvisations in Twelve Keys* (2009) donde Tapfer crea obras musicales sobre la idea de *El clave bien temperado* y *Goldberg Variations / Variations* (2011) donde además de la performance de las vaciaciones Goldberg de Bach, Tpafer ofrece sus propias improvisaciones sobre estas.

de los pianistas chinos, mundialmente reconocidos, Lang Lang y Yuja Wang (ver Figura 2). Ambas figuras públicas de gran renombre, que podrían ser el relevo generacional de Marta Argerich, Daniel Barenboim, María Pires, contrario a la generación pasada, han sabido explotar el aspecto visual en sus performances.

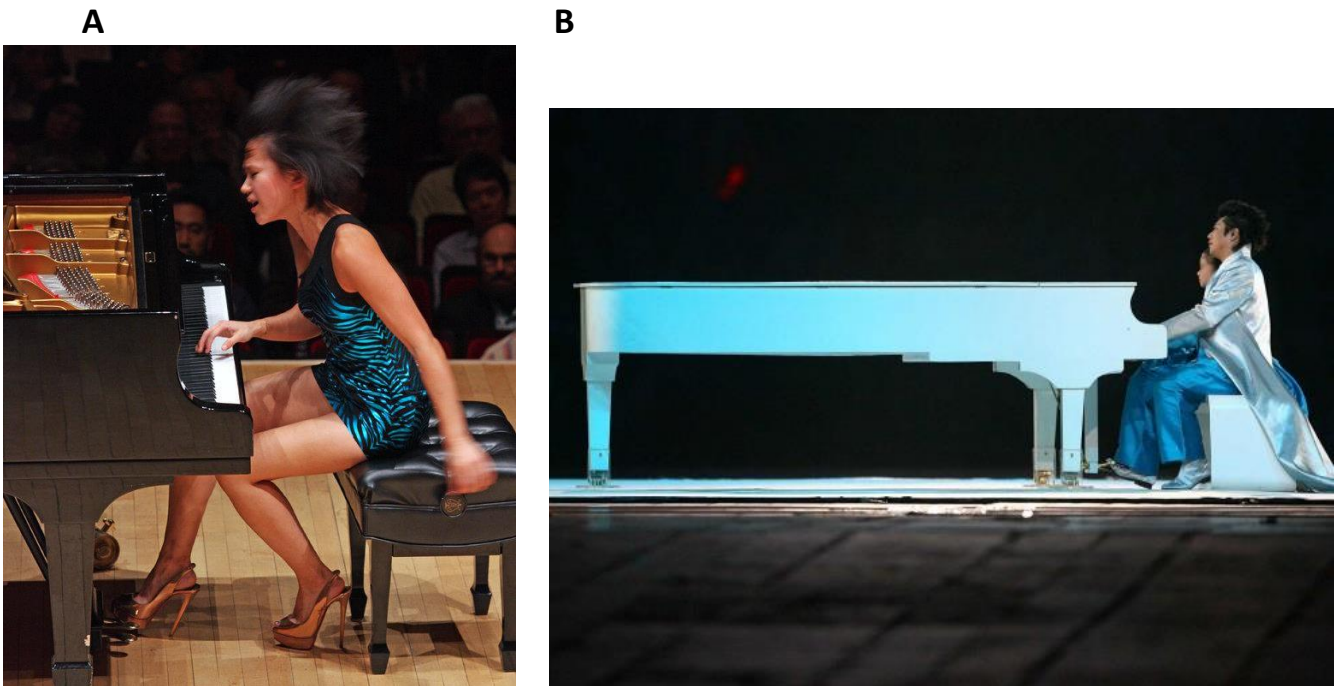


Figura 2: Yuja Wang y Lang Lang

A: Yuja Wang, Recital en el Carnegie Hall, 17 de mayo de 2018. Fuente: < <http://thorntonsinnyc.blogspot.com/2018/05/recital-carnegie-hall-great-artists.html> > **B:** Lang Lang, ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Beijín, 8 de agosto de 2008. Fuente: < <https://web.archive.org/web/20160305223554/http://www.zoomnews.es/118229/estilo-vida/musica/lang-lang-formula-del-exito-pianista-chino> >

Estos pianistas han cosechado éxitos en los más grandes e importantes teatros del mundo y la crítica internacional (que hace parte de la *performance police*) no se ha quedado en silencio después de cada una de sus actuaciones. Son sujetos de un amplio reconocimiento por parte del público, evidente al observar cómo se llena completamente el aforo de grandes teatros en el mundo⁷⁶ y la cantidad que se cuenta

⁷⁶ En el caso de Lang Lang, además de su exitoso debut en el Carnegie Hall en 2001, Lang Lang no para de cosechar llenos totales por el mundo, como la venta sin precedentes para un concierto de piano solo de cinco mil ingresos en 48 horas para dos conciertos en el Royal Albert Hall en 2013 (fuente: < <https://www.classicfm.com/artists/lang-lang/news/lang-lang-sells-out-royal-albert-hall-48-hours/> >) y su más reciente actuación con lleno total en septiembre de 2018 con la Atlanta Symphony Orchestra performed en el Symphony Hall, Atlanta (fuente: < <https://artsatl.com/review-superstar-pianist-lang-lang-energizes-sold-out-symphony-hall-crowd/> >). Por otro lado, el caso de Yuja Wang no

por miles de suscriptores en sus perfiles de redes sociales⁷⁷ y los millones de visitas que suman sus videos (publicados por sus canales oficiales o no) de performances en conciertos, entrevistas, clases maestras y sesiones de estudio publicados en plataformas como YouTube⁷⁸. También es posible evidenciar el reconocimiento de estos performers por parte de segmentos especializados en música “clásica” de la industria discográfica pues han firmado contratos con importantes casas como la Deutsche Grammophon⁷⁹, y además en el caso Lang Lang con Sony Classical⁸⁰ también, recibiendo elogios y reconocimientos por los críticos especializados⁸¹. Considerando esto y el hecho de que para ambos performers la dimensión visual es una dimensión extremadamente explotada, en donde la gestualidad, la sensualidad y

difiere mucho del caso de Lang Lang, realizando exitosos conciertos en el Carnegie Hall, donde actual como artista residente y en salas alrededor del mundo como su debut en 2013 con la Atlanta Symphony Orchestra (fuente: < <https://artsatl.com/aso-review-wang-abbado-and-the-atlanta-symphony-wow-an-enthusiastic-sold-out-audience/> >), en Canadá, en mayo de 2018, tuvo lleno total en el Koerner Hall (fuente: < <https://www.ludwig-van.com/toronto/event/yuja-wang-sold-out/> >).

⁷⁷ Al 26 de octubre de 2018, en Facebook Lang Lang cuenta con 498.237 seguidores, Yuja Wang con 160.93; en Instagram, Lang Lang cuenta con 214.053 seguidores, Yuja Wang con 84.445; en Twitter, Lang Lang cuenta con 180.098, Yuja Wang, 25.526. Así los números de seguidores son considerablemente altos para ambos, la diferencia entre seguidores de Lang Lang y Yuja Wang puede deberse a varios motivos, por un lado, Lang Lang es una figura pública mucho más activa en las redes sociales que Yuja Wang, a juzgar por el número de publicaciones en Instagram y Twitter, así como por el número y la frecuencia de videos postados en YouTube en sus canales oficiales. Por otro lado, Lang Lang es una figura de fama internacional desde hace más de 17 años, considerando la fecha del debut en el Carnegie Hall que lo catapultó a la fama y por su parte, Yuja Wang tuvo su catapulta a la fama en 2007 al reemplazar a Martha Argerich en el Symphony Hall, en Boston al tocar el *Concerto para Piano n.1* de Tchaikovsky. De este modo, lo que se está queriendo decir es que la diferencia de seguidores entre Lang Lang y Yuja Wang puede estar relacionada con la cantidad de actividad de estos performers en las redes y el tiempo de carrera pública de ambos.

⁷⁸ Solamente en YouTube, al 23 de octubre de 2018, Lang Lang contaba con 41. 756 suscriptores en su canal oficial (fuente: < <https://www.youtube.com/user/langlang> >) y Yuja Wang, al 20 de octubre de 2018, contaba con 1.106 suscriptores en su canal oficial.

⁷⁹ Fuente: < <https://www.deutschegrammophon.com/en/artist/langlang/> > y < <https://www.deutschegrammophon.com/en/artist/wang/> >

⁸⁰ Fuente: <<https://www.sonyclassical.com/artists/lang-lang>>

⁸¹ De Lang Lang se ha llegado a decir que es “the hottest artist on the classical music planet” (New York Times - Walkin, D. 2007 fuente: <<https://www.nytimes.com/2007/04/04/arts/music/04clas.html>>); la revista *Time Magazine* en 2009 lo nombró como una de las 100 personas más influyentes del mundo (fuente: <

http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410_1893836_1894420,00.html >); la en 2013, ONU lo nombró como embajador de la paz (fuente: <

http://www.un.org/content/es/_vidout/video1080.shtml >). Yuja Wang ha recibido excelentes críticas musicales, en 2012, el *San Francisco Chronicle* publicó “there's no more news to report about Yuja Wang. She is, quite simply, the most dazzlingly, uncannily gifted pianist in the concert world today, and there's nothing left to do but sit back, listen and marvel at her artistry.” (Kosman, J. fuente: < <https://www.sfgate.com/music/article/S-F-Symphony-review-Wang-s-awesome-Rachmaninoff-3642933.php#ixzz2UjiwvCa>” >); “Ms. Wang’s virtuosity goes well beyond uncanny facility” (New York Times – Tommassini, A. 2016. fuente: < <https://www.nytimes.com/2016/05/16/arts/music/review-yuja-wang-tackles-beethovens-hammerklavier-assured-to-a-fault.html> >) y ha recibido reconocimientos mundiales por su trayectoria musical: Gramophone Classic FM's Young Artist of the Year (2009), Avery Fisher Career Grant Recipient (2010), Echo Klassik Young Artist of the Year (2011), Musical America Artist of the Year (2017), entre otros.

el sex-appeal son incorporados conscientemente⁸², junto con la demostración de un profundo conocimiento de la técnica del instrumento y la capacidad de tocar repertorio desafiador, sería muy difícil no considerar esta propuesta como todo un espectáculo que tiene por objetivo fascinar a las audiencias, incluyendo en esta fascinación el sentido de Gumbrecht (2006) citada anteriormente. Siendo así, estos ejemplos de performer virtuoso no distan mucho del virtuoso de la *Meraviglia* y el *Ingegno*, y del virtuoso *di bravura*, máxime si son consideradas, no solo el apelo al espectro visual, sino también las demostraciones de improvisación donde se explotan al máximo las destrezas técnicas del performer, siempre esperadas después de sus conciertos⁸³.

No obstante, la fama y el reconocimiento público que lleva a considerar estos pianistas chinos como una versión contemporánea de virtuosos de la talla de Thalberg, Kalkbrenner o Czerny, el quehacer de estos performers no ha estado exento de críticas de la *performance póllice* que con tono de moralidad abogan por la contención, la reserva y el “respeto” a las intenciones del compositor. Este tono moral y regulador de la modernidad es evidente cuando se revisan algunas de las críticas más feroces a estos performers. En 2011, el famoso crítico musical Mark Swed escribió para *Los Angeles Times* una reseña sobre el concierto de Yuja Wang en el Hollywood Bowl donde claramente destaca las habilidades de la pianista, reconociendo sus fortalezas a nivel de dominio técnico y rítmico, sin embargo, no deja pasar por alto comentar de manera despectiva la propuesta visual de la pianista:

Tal vez sea su vestido naranja la razón por la que la noche del martes podría ser recordada [...] Su última transformación de la vida está en la dirección del glamour sorprendente. Su vestimenta del martes era tan corta y ajustada que, si hubiera sido menor, el Bowl podría haberse visto obligado a restringir la admisión a cualquier amante de la música menor de 18 años que no estuviera acompañado por un adulto. Si sus

⁸² En entrevista con Fiona Maddock para *The Guardian*, Yuja Wang, conocida por tocar sus conciertos vestida con vestidos provocadores y tacones, declara: “if the music is beautiful and sensual, why not dress to fit? It’s about power and persuasion” (Fuente: < <https://www.theguardian.com/music/2017/apr/09/yuja-wang-piano-interview-fiona-maddocks-royal-festival-hall> >).

⁸³ En los conciertos de Yuja Wang son siempre bien esperados y ovacionados a modo de bis las improvisaciones sobre temas conocidos como *Alla Turca* de Mozart, variaciones sobre un aria de *Carmen* de Bizet o su particular versión del *vuelo del moscardón* de Rimski-Kórsakov, que vale decir que de esta última pieza hay varios videos disponibles en YouTube, el más visto cuenta al 26 de octubre de 2018 con 6.027.859 visualizaciones al 28 de octubre de 2018 (acceso: < https://www.youtube.com/watch?v=8alxBofd_eQ >).

tacones hubieran estado más altos, caminar, por no decir nada de su sensible pedal, habría sido inviable.⁸⁴ (SWED, M. 2011)

Por otro lado, el pianista Lang Lang, que no ha tenido mayores críticas con relación a su vestimenta, ha sido fuertemente señalado de cometer excesos de teatralidad y “distorsión” de las obras, como es claramente evidenciado en la reseña escrita por John von Rhein en 2002 para *Chicago Tribune* sobre el concierto dado por Lang Lang en Ravinia (USA), donde tocó repertorio de Rachmaninoff y Grieg:

Muchos de nosotros sentimos que la música se convirtió en un accesorio de la acrobacia del solista. El pianista chino de mejillas de querubín, con un aspecto incluso más joven que sus 20 años, hizo todo lo posible con el teclado, menos girar las manos. Se desmayó. Levantó los brazos como si abrazara los cielos. Se reclinó hasta una posición casi horizontal. Todo lo que necesitaba era usar un traje de lentejuelas blanco y un candelabro y Ravinia podría haberlo vendido como un nuevo Liberace.

El problema es que, si se cierran los ojos ante todas las distracciones visuales, se escuchaba una performance con un escaso parecido con lo que realmente compuso Grieg y Rachmaninoff. Lang distorsionó el *Concierto A-Minor* de Grieg casi más allá del reconocimiento [...] De hecho, hubo pocos momentos en cualquiera de las dos presentaciones en las que no se sintió que la música estaba siendo utilizada como pretexto para el exhibicionismo autoindulgente. [...]

Si sus [de los performers] maestros, entrenadores y colegas necesitan meter alguna Verdad Eterna [sic] en sus cabezas, es esto: el arte de la interpretación musical es un vínculo frágil que se extiende desde el compositor a través del intérprete hasta el oyente. El vínculo se forja en confianza mutua y respeto musical. Si esa confianza y respeto son violados, el vínculo se rompe. Cuando eso sucede, el arte disminuye, y así, por extensión, somos disminuidos todos⁸⁵. (RHEIN, J. 2002)

⁸⁴ “But it was Yuja Wang’s orange dress for which Tuesday night is likely to be remembered. [...] Her latest life transformation is in the direction of startling glamour. Her dress Tuesday was so short and tight that had there been any less of it, the Bowl might have been forced to restrict admission to any music lover under 18 not accompanied by an adult. Had her heels been any higher, walking, to say nothing of her sensitive pedaling, would have been unfeasible.” (SWED, M. 2011. Fuente: < <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/08/music-review-yuja-wang-lionel-brinquier-at-the-hollywood-bowl.html> >)

⁸⁵ Many of us felt the music became an accessory to the soloist’s acrobatic performance. The cherub-cheeked Chinese pianist, looking even younger than his 20 years, did everything at the keyboard but turn handstands. He swooned. He raised his arms as if embracing the heavens. He reclined to an almost horizontal position. All he needed was a white sequined suit and a candelabra and Ravinia could have sold him as the new Liberace.

The problem was that if you closed your eyes to all the visual distractions, you heard performances that bore scant resemblance to what Grieg and Rachmaninoff actually composed. Lang distorted the Grieg A-Minor Concerto almost beyond recognition, slowing phrases to the brink of stasis when he wasn’t pulling others out of shape or tearing through fast sections at warp speed. Indeed, there were few moments in either performance when one didn’t feel the music was being used as a pretext for self-indulgent exhibitionism.

[...]

If their teachers, coaches and colleagues need to drum any Eternal Verity into their heads, it’s this: The art of musical performance is a fragile bond that extends from the composer through the

La crítica de Rhein es especialmente interesante en el sentido que se puede ver en ella de manera condensada casi todos los reclamos “anti virtuosos” hechos a mediados del siglo XIX para defender la instauración de una performance *Werktreue*: con un innegable tono de superioridad moral, ofrece una crítica directa a la gestualidad y la teatralidad del performer; trae a colación la función del performer como medio transparente de las intenciones del compositor; hace énfasis en la idea de la veneración por la obra y el respeto a la voz de compositor tratándola; tratar las ideas defendidas como una “Verdad Eterna” da cuenta del tono autoritario y excluyente de la alteridad en el discurso y, finalmente, demuestra una autoridad autoindulgada para diferenciar claramente entre virtuosos charlatanes (Lang Lang y Liberance) y los verdaderos performers que engrandecen el arte. Del mismo modo, la crítica levantada por Swed a Yuja Wang hace un énfasis especial en la sexualización de la pianista⁸⁶, tratando este asunto como incompatible con el quehacer musical, como cuando menciona la altura de los tacones con el señalado uso insensible del pedal del piano.

Con propuestas performativas como las desarrolladas por, entre otros, Yuja Wang y Lang Lang, la invisibilidad del performer como requisito del virtuoso *Werktreue* se encara con un replanteamiento de la función del performer al ver un resurgimiento de los valores anteriormente condenados a la zona abismal. Este resurgir de los valores previos a la instauración de la lógica de la modernidad en performance podría ser considerada como un “nuevo romanticismo”, no obstante, esto no significa que sea un retroceso, sino todo lo contrario, es una muestra de una nueva era de progreso, donde “los músicos tradicionales comenzaron también desprenderse del dominio de la modernidad”⁸⁷ (KLEYNHANS, 2012, p. 735).

Esta consideración sobre el retorno de valores del pasado no como muestra de retroceso, sino como un progreso en aras del reconocimiento del valor de la pluralidad y de la superación de la modernidad como una episteme dominante y autoritaria, no

performer to the listener. The bond is forged in mutual trust and musical respect. If that trust and respect are violated, the bond is shattered. When that happens, the art is diminished, and so, by extension, are we all. (RHEIN, J. 2002. Fuente: < <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2002-08-18-0208180129-story.html> >)

⁸⁶ Sobre la cuestión de la sexualidad en la mujer performer y virtuosa podrían desarrollarse numerosas discusiones que tocan asuntos como los roles de género en las sociedades occidentales, patriarcalismo, objetificación del cuerpo femenino, entre muchos otros, que por motivos de procurar no alejarnos del objeto de estudio no serán estudiadas en el presente trabajo.

⁸⁷ “die hoofstroom-musici begin losbreek uit die wurggreep van die Modernisme” (KLEYNHANS, 2012, p. 735)

solamente se está coincidiendo con lo que autores como Butt (2006) y Quintero (2007) identifican como posmodernidad, sino que también, por el hecho de no defender una propuesta autoritaria, sino la convivencia con los postulados de la misma modernidad, está propendiéndose por la habitación de una episteme decolonizada donde en vez de descargar toda la autoridad en un solo saber, se está fomentando la *ecología de saberes* (SANTOS, 2010).

Recapitulando, si anteriormente el performer virtuoso se destacaba por su *ingegno* (STRAND-POLYAK, 2013) y su *bravura*, durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX la reacción contra esta figura anula la corporalidad, la expresividad y la creatividad del performer virtuoso. La performance bajo la episteme de la modernidad, considerando la modernidad como un *tropo* de reescritura y autodenominadamente redencionista, así como lo propone Jameson (2004), reescribe la figura del virtuoso, convirtiéndolo en un medio de reproducción de las ideas del compositor sacralizadas en el texto, un sujeto invisible que no toma parte en el proceso creativo musical; desechando un cuerpo anteriormente visible y admirado.

Como alternativa al virtuosismo y la performance de la modernidad, la performance como universo decolonizado debe tener en su interior relaciones basadas en el recíproco reconocimiento de las actividades de todos los agentes involucrados en la performance, considerándolos como agentes expresivos. Para esto se requiere confrontar la episteme de la modernidad, reconocer la colonialidad y proponer una práctica performativa dentro de una episteme no monocéntrica, con la premisa del reconocimiento de la pluralidad como punto de partida. Un nuevo sistema de ordenamiento de valores, una nueva jerarquización en las relaciones performativas debería incluir la performance moderna, es decir la que acompaña los ideales de *Werktreue*, con todos sus lineamientos estéticos, como una opción más, pero “debería ser vista como un estilo histórico, no como el paradigma de la performance en general, como ha sido ampliamente asumido en los círculos teóricos y pedagógicos” (COOK, 2013, p. 87).

Desmantelar la episteme de la modernidad para delinear un virtuoso decolonizado debe pasar por el diálogo, el reconocimiento horizontal del otro y de las posibilidades creativas que pueden surgir desde la alteridad. Esta propuesta no es una novedad absoluta, es algo que ha vivido en la zona abismal, en la periferia de la modernidad, pero es tangible en algunos casos, por ejemplo, cuando Debussy admite

que la performance de su obra por George Copeland le da una perspectiva inimaginablemente positiva de esta, inclusive cuando su versión fuera completamente diferente de la versión interpretada por el propio compositor; en el caso específico de *Reflets dans l'eau*, Debussy acepta que el argumento estético individual del pianista es completamente válido e incentiva la diferencia, incluso cuando está fundamentada en el sentido de gusto, en la performance de su obra (TARUSKIN, 1995).

Como se ha tratado de mostrar, las asociaciones que se hacen con el músico virtuoso, -considerando este término desde su etimología, es decir el *buen virtuoso*- por lo general en la actualidad están dibujadas positivamente por la idea del virtuoso *Werktreue* o negativamente, como resquicio de la *batalla anti virtuosa* del siglo XIX, como un saltimbanqui musical con un gran despliegue de técnica y poca expresividad, pero estas consideraciones son un constructo heredado del siglo XIX. Ha pasado más de un siglo desde entonces, dos guerras mundiales y enormes mudanzas han operado en la forma de vivir y relacionarse socialmente, el virtuoso contemporáneo debe superar la idea de invisibilidad impuesta por el *Werktreue* y las consideraciones surgidas en para ser un performer decolonizado, que activamente reaccione contra el legado de invisibilidad de la episteme moderna del siglo XIX y XX y se autodefina como individuo creativo y con voz dentro del proceso musical.

Parámetros desconsiderados por la modernidad, como la sensualidad y el placer estético deben ser reincorporados en el quehacer musical, cuestionamientos a la jerarquización entre los agentes musicales deben ser levantados y el reconocimiento de la alteridad debe ser siempre el punto de partida de cada performance. Considerando esto, el virtuoso contemporáneo debe ser un performer decolonizado, empoderado de su individualidad, cuestionador y propositivo, que no se enmarque en la tradición moderna y no por ello la destruya, por el contrario, construya un planteamiento que posibilite incorporar la modernidad como una opción, no como LA opción. El virtuoso contemporáneo debe ser un hereje, en el sentido etimológico de la palabra que, según el DRAE⁸⁸, proviene del griego *hairetikós*⁸⁹ que a su vez significa “el que es capaz de elegir” porque tiene libertad para hacerlo.

⁸⁸ Disponible en: < <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=hereje> >

⁸⁹ Definición obtenida del Diccionario Etimológico de Chile Online en la entrada sobre la palabra Hereje. Disponible en: < <http://etimologias.dechile.net/?hereje> > Último acceso: 30 de junio de 2018.

CAPITULO III

LA ACTIVIDAD DECOLONIAL COMO MEDIACIÓN DE LA MULTIPLICIDAD EN EL PERFORMER VIRTUOSO DE LA CONTEMPORANEIDAD

Como se ha visto en los dos capítulos anteriores, la idea de performer, y con esto la imagen del performer ideal, no es una figura estable a lo largo del tiempo. La aproximación a la historia del virtuoso vista en el capítulo anterior nos ha mostrado como este agente es definido conforme a las interacciones trazadas con su propio contexto -que incluye la jerarquía de valores estéticos, los intereses comerciales, la concepción de “la obra musical”- y, simultáneamente, el performer en esta interacción es co-artífice de su propia definición -como es el caso de virtuosos que trascienden fronteras de lo comúnmente aceptado y siembran cuestionamientos, que acaban siendo asumidos, a los paradigmas imperantes. Del mismo modo, se ha señalado como la modernidad, desde la perspectiva de la episteme y considerándola como un *tropo* de reescritura (JAMESON, 2004), ha delineado el modo de entender y relacionarse con el mundo, de producir y validar conocimiento (episteme), de establecer jerarquías que aprueban o niegan ciertos saberes y prácticas de los individuos (epistemologías), teniendo como base los presupuestos de la verdad única y absoluta obtenida a partir de la fidelidad a lo tangible (positivismo). Sin embargo, esto no deja de ser un ejercicio de poder en el que a partir de la creación de dualidades (lo aceptado y lo negado) son sacrificados procesos de producción de saberes, agentes y modos de relacionarse con el mundo. Ya que la modernidad impone una lógica que lo abarca todo, es de esperarse que sea la performance música tradicional un campo de replicación de esta lógica.

Siendo así, como fue explorado ampliamente en el capítulo anterior, el performer del *tropo* moderno, es definido como un medio invisible para transmitir lo superior: la verdad contenida en el texto. Con este presupuesto, son clasificados los determinantes que definen al virtuoso de la modernidad, recordando y haciendo hincapié en que nuestra consideración sobre el virtuoso se relaciona con la idea del *buen performer* (BROSSARD *In*: O’DEA, 2000, p.41) y de la etimología de la palabra trabajada en el comienzo del capítulo II. No obstante, hacia el final del capítulo anterior se hacía un llamado hacia la delimitación de un performer virtuoso acorde a los

cuestionamientos de la contemporaneidad, que reconozca en la lógica de la modernidad el poder colonial y que para encararlo se empodere de su individualidad, se torne cuestionador y propositivo sin destruir la modernidad pues, paradójicamente, esto entraría en el mismo juego de la modernidad al suplantarse una jerarquía por otra. Por el contrario, al reconocer el poder colonial en las relaciones que habitan la modernidad, propone la opción decolonial:

El desmantelamiento de la colonialidad del poder mundial es un proceso de descolonización del conocimiento y de la formación de subjetividades que mantiene, legítima y naturalizada, la colonialidad del poder mundial. 'Desprenderse' no significa retirarse a la selva o a la montaña para vivir como ermitaños sino que significa des-prenderse de las reglas del juego y comenzar a jugar otro juego. (MIGNOLO, 2008, p. 19)

Ese des-prenderse de las reglas del juego pasa necesariamente por el diálogo horizontal reconociendo la alteridad y las posibilidades creativas de esta y este diálogo necesita acción, un activismo. El *activismo*⁹⁰, viene del sufijo *-ismo* que se refiere a una actividad, sistema o doctrina, sobre la palabra *activo*⁹¹ que viene de la palabra latina "*activus* compuesta con el sufijo *-ivus* (relación activa o pasiva) y *actum* supino del verbo *agere* (llevar a cabo, mover adelante)". De este modo, el activista es quien se mueve hacia, quien lleva a cabo algo. En este caso, lo que se necesita para llevar a cabo un replanteamiento de los valores modernos y un remplazo del poder colonial por una lógica plural y convergente, es un performer activista decolonial que reconozca en los *espacios abismales* (SANTOS, 2010) una fuente no solamente de interlocución sino también de creación.

El desprendimiento del poder colonial comienza con la emancipación: "cuando cuestionamos la oposición entre ver y actuar; cuando entendemos que los actos evidentes en sí mismos que estructuran las relaciones entre decir, ver y hacer pertenecen a la estructura de dominación y sujeción"⁹² (RANCIÈRE, 2009 *In: ASSIS, P. DE*, 2018, p. 197). En pocas palabras, la emancipación del performer y su activismo decolonial comienza cuando reconoce la existencia de un poder colonial que determina la forma como se relaciona con su quehacer musical, la obra, el compositor,

⁹⁰ Definición etimológica disponible en: < <http://etimologias.dechile.net/?activismo> >

⁹¹ Definición etimológica disponible en: < <http://etimologias.dechile.net/?activo> >

⁹² "when we challenge the opposition between viewing and acting; when we understand that the self-evident facts that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection"

otros performers y consigo mismo, resignificando estas relaciones. En palabras de Luca Chiantore “la capacidad de repensar el presente comienza con la capacidad de ver opciones ocultas detrás de las realidades aparentemente más consolidadas”⁹³ (2017, p. 18). Es decir, es en el repensar las interacciones que se viven en el hoy que yace el activismo que encara la lógica de la modernidad y el poder colonial. Coincidiendo con esto, Paulo de Assis (ASSIS, P. DE, 2018a) en entrevista relaciona el activismo del performer como un accionar *político*⁹⁴, es decir un “reorganizar las relaciones entre las cosas, reorganizar lo sensible”⁹⁵.

Al asumir este raciocinio estamos ya desafiando la concepción de la performance desde la perspectiva de la modernidad: no es un proceso unilineal donde el performer no tiene injerencia y actúa solo como un transmisor. Esto significa que, el diálogo cuestionador con la propia cotidianidad, con la misma práctica de la performance, replanteando los presupuestos hegemónicos de la modernidad es ya una acción de activismo decolonizador. Como lo afirma Assis:

El paso fundamental, entonces, es el tránsito de una reproducción pasiva de partituras a una experimentación aventurera con todos los materiales disponibles, tomar decisiones reales, redistribuir relaciones, cambiar la forma en que la obra es percibida, distribuida, comunicada.⁹⁶ (2018b, p. 99)

Con esto, el cuestionamiento a lo aparentemente incuestionable desde la perspectiva moderna se hace un imperativo que estimula la formulación de nuevas perspectivas sobre la práctica de la performance. Es en este cuestionamiento que son vislumbradas y reconocidas las agencias interlocutoras en el proceso musical y de este modo es considerada la pluralidad como constituyente de la práctica musical. Del encuentro de los agente diversos, tal como lo afirma Domenici (2012b), emerge un

⁹³ “The ability to rethink the present begins with the capacity to see hidden options behind the most seemingly-consolidated realities.” (CHIANTORE, 2017, p. 18)

⁹⁴ Paulo de Assis diferencia la *política* de lo *político*:

“há duas palavras em feminino e masculino, la politique e le politique e nós em português e em espanhol podemos perfeitamente adotar isso. A política, feminina: la politique, é a que nós normalmente associamos com lutas partido contra partido, pessoa contra pessoa, estado contra estado, essa é a parte mais baixa da política, são lutas concretas, para obter uma vantagem, ganhar alguns votos, ganhar dinheiro. O político, no masculino, é outra dimensão tem a ver com o verdadeiro sentido da palavra política como se organiza o povo” (ASSIS, P. DE, 2018a)

⁹⁵ “é reorganizar as relações entre as coisas, reorganizar o sensível” (ASSIS, P. DE, 2018a)

⁹⁶ The fundamental step, then, is the passage from a passive reproduction of scores to an adventurous experimentation with all the available materials, taking real decisions, redistributing relations, changing how a given work is perceived, distributed, communicated. (ASSIS, P. DE, 2018, p. 99)

territorio que es compartido y determinado por las posibilidades y restricciones de los agentes, humanos y no humanos, envueltos.

Para Richard Schechner (2015), este tipo de actitud activa/activista podría ser el camino para encontrar y encarnar un nuevo conocimiento en el que performers y teóricos trabajen con base en los principios performativos, en lugar de ideológicos. Estos principios performativos dependerían de una nueva concepción del acto de performar⁹⁷ condensados en el *manifiesto* de la performance, como Schechner propio denomina:

1. Performar es explorar, jugar, experimentar con nuevas relaciones.
2. Performar es cruzar fronteras. Estas fronteras no solo son geográficas sino también emocionales, ideológicas, políticas y personales.
3. Performar es participar en un estudio activo de por vida. Captar cada libro como un guion con que tocar, interpretar y reformar/rehacer.
4. Performar es convertirse en otra persona y en ti mismo al mismo tiempo. Para empatizar, reaccionar, crecer y cambiar.⁹⁸ (SCHECHNER, 2015, p. 9)

Cada uno de estos postulados, es un desafío a la lógica de la modernidad: 1. explorar y tejer nuevas relaciones con los agentes musicales coloca en tela de juicio el proceso monolineal de la performance moderna donde el performer solo es transmisor del mensaje del compositor hacia el público; 2. un principio basado en un performer que cruza fronteras emocionales, políticas e ideológicas presupone un agente empoderado de su propia voz, que asume su agenciamiento y coexistencia con el compositor y otros agentes delimitantes de fronteras; 3. Proponer un diálogo interactivo y creativo con el texto musical partitura desafía la inmovilidad del texto, su estado completo de autoridad absoluta y receptáculo de las verdaderas intenciones del compositor (*Werktreue*); 4. el performer que empatiza, reacciona, crece y cambia es aquel interlocutor que reconoce la presencia creativa de los agentes musicales y

⁹⁷ Ya que el verbo *To perform* del inglés no tiene una traducción directa al español y considerando los debates en torno al uso del verbo interpretar para referirse al acto performativo musical (vide: DOMENICI 2013 y KUEHN, 2012), se propone utilizar este neologismo no aceptado aún por la RAE que comienza a ser utilizado desde comienzos de los años 2000 y con más frecuencia en la última década en el contexto del lenguaje académico del área de los *Performance studies*.

⁹⁸ 1. To perform is to explore, to play, to experiment with new relationships.

2. To perform is to cross borders. These borders are not only geographical but emotional, ideological, political, and personal.

3. To perform is to engage in lifelong active study. To grasp every book as a script – something to be played with, interpreted, and reformed/remade.

4. To perform is to become someone else and yourself at the same time. To empathize, react, grow, and change. (SCHECHNER, 2015, p. 9)

es consciente del dinamismo inherente de la performance musical. Cuando es visto desde la perspectiva de los ideales de la performance *Werktreue* este manifiesto es una incitación subversiva y presupone del performer una postura activa: un activismo.

RECONOCER EL ACTIVISMO EN LA INTERLOCUCIÓN DEL PERFORMER

En el transcurrir del proceso musical, el performer que propone un *moto* (accionar) musical decolonial no podría hacerlo sin recurrir al diálogo y la interacción con los diversos agentes musicales presentes en alguna medida u otra. Esta actitud enfrenta al performer con la operación ideológica del *Werktreue* de “creer que existe una idea de obra, que existe un sonido que refleja la obra como de verdad es y que cualquier otra cosa es una deformación” (CHIANTORE, 2018) puesto que está contemplando la diversidad que hay en esta.

Por lo tanto, en vez de tomar una partitura y asumirla como la verdad definitiva y hacer una copia lo más fiel posible en concierto, [...] si vemos todos los materiales que hacen parte de la obra, entonces eso permite construir performances como composiciones [...] creación pura, es reorganizar los materiales⁹⁹ (ASSIS, P. DE, 2018a)

Esa *reorganización de los materiales*, experimenta con nuevas relaciones, atraviesa fronteras y reacciona a la alteridad desde una postura activa, características afines con el *manifiesto* de la performance de Schechner. Para Chiantore (2018) y Domenici (2012b), es en el posicionamiento con relación a los demás agentes musicales que se encuentra el campo de creatividad. De esta forma, el performer activo/activista, contrariamente a la figura invisible, es un agente mediador en el acto performativo que como primer acto subversivo reconoce la alteridad e identifica los vínculos que con esta puede tejer teniendo la obra musical como telón de fondo para estas interacciones.

En el presente capítulo lo que se pretende mostrar es como el performer en aras de deconstruir la jerarquía lineal impuesta por la lógica de la modernidad -y de una manera que no procure implementar un nuevo sistema jerárquico sino ecológico y por lo tanto decolonial- conscientemente interactúa con los diferentes agentes musicales

⁹⁹ Por tanto, em vez de pegar numa partitura e assumi-la como a verdade definitiva e fazer uma cópia o mais fiel possível no concerto [...] se nós vemos todos os materiais que fazem parte da obra, então isso permite construir performances como composições [...] é reorganizar os materiais (ASSIS, P. DE, 2018a)

involucrados en una performance, posibilitando una convivencia y una coexistencia de voces.

Para esto, se tomará como base cuatro obras seleccionadas del repertorio del siglo XX y XXI latinoamericano para ejemplificar como a partir del diálogo cotidiano con los diversos agentes el performer toma decisiones fundamentadas en el conocimiento y reconocimiento de estos. Esto implica la admisión de la existencia de la pluralidad de los agentes y su importancia trascendental en la formulación de una propuesta de performance, lo que conlleva a encarar el mito de la creatividad individual tan arraigado en el pensamiento moderno-occidental¹⁰⁰. Las interacciones que serán mostradas en este capítulo serán basadas en pequeños estudios de caso de obras que hacen parte de programa de recital y se pretende hacer hincapié en como el diálogo consciente entre los agentes musicales determina la formulación de una propuesta de performance. Las obras elegidas son: del compositor colombiano Antonio María Valencia, *Bambuco Sotareño* (c.1930) y *Preludio* (1936); del brasileño José Antonio Rezende de Almeida Prado, *Três Profecias em forma de estudo* (1988) y del salvadoreño Germán Cáceres, *Tiento VI* para piano (2000).

Las interacciones sobre las obras que serán expuestas en este trabajo no pretenden ser una guía de performance, ni sentar un paradigma performativo, por el contrario, se procura dar un tratamiento a la performance como un espacio de interacción, de libertad creadora en la que el diálogo horizontal entre los agentes musicales enriquece el proceso performativo. Con estos estudios lo que se busca es explorar cómo los espacios de interacción cotidiana son también espacios de activismo decolonial cuando es reconocida la agencia creativa de los agentes involucrados. en cada obra será trabajado un tipo de interacción diferente, siendo que en cada una de las obras en tiempo real acontecen innúmeras conexiones e interacciones simultáneas entre los agentes musicales que no serán abarcadas en el presente trabajo puesto que más que una autoetnografía de mi práctica performativa, lo que se pretende es suscitar la reflexión encaminada a proponer una concepción decolonizada de la performance musical y a empoderar al performer, incitándolo a ser un virtuoso activista que conscientemente actúa para dismantelar la opresión sistémica de la modernidad.

¹⁰⁰ (Véase: COOK, 2018)

BAMBUCO SOTAREÑO (C.1930), ANTONIO MARÍA VALENCIA: INTERACCIONES CON LA TRADICIÓN INTERPRETATIVA Y NOTACIÓN

Uno de los paradigmas fuertemente arraigados en la práctica de la música-arte occidental es la idea del proceso creativo como resultado del trabajo de un único individuo cuyas ideas emergen de su propia capacidad creadora inherente. Sin embargo, como lo plantea Nicholas Cook (2018), la creatividad en música -por no extendernos a otras áreas también-, sea en la composición o la performance, dista mucho de este denominado mito del creador individual. En la práctica de la música-arte occidental, la interacción traspasa la frontera de la vida y la muerte, siendo muy común la interlocución con agentes muertos como compositores. En estos casos, la interacción performer-intérprete se ve mediada por el imaginario construido sobre estos (COOK, 2018). De este modo, cuando se está creando performativamente repertorio de compositores ausentes, paradójicamente se está interactuando con éste, o por lo menos con lo que se entiende sobre éste. No obstante, otros agentes entran en el juego de la creación durante el acto performativo, la partitura, siendo el legado tangible del compositor y según la óptica compositor-céntrica de la modernidad (DOMENICI, 2012b; ZAMITH, 2011), podría ser considerada como un canal de interlocución con el compositor, o por lo menos con las supuestas intenciones de este, derivando en el respeto al texto como una manera de respetar al compositor. De este modo, tal como lo aborda Nicholas Cook (2018), los procesos creativos musicales están dados por la interlocución de agentes heterogéneos humanos y no humanos, considerando como no humanos agentes como el propio instrumento y otro elemento menos tangible como la tradición de performance¹⁰¹ de determinada obra en determinado contexto.

La tradición en la performance musical toma las veces de agente activo en el acto performativo cuando se considera que algunos patrones no notados en la propuesta de performance pueden ser encontrados con cierta frecuencia, y hasta cierto punto pueden establecerse cuando hay algún relato de algún performer que de algún modo tuvo contacto con el compositor (REIS; BIAGGI, 2018). Si bien la tradición performativa es cimentada en el deseo de entender la obra desde el contexto del

¹⁰¹ Por tradición de performance se está dando a entender el conjunto de las diversas propuestas de performance de una obra o un estilo en particular, muchas veces asociando esta tradición con el legado directo del compositor a partir de la transmisión de conocimientos orales no pasibles de ser notados en la partitura.

compositor a partir del trazado de una genealogía de la performance, esta no es un agente inmóvil e impermeable al pasar del tiempo

Con el pasar de los años, la información puede irse transformando, sufriendo mudanzas de acuerdo con el sentido estético de determinadas épocas, tal vez no reflejando más el pensamiento original del compositor sino el de ciertos intérpretes que se destacaron con aquellas obras¹⁰² (REIS; BIAGGI, 2018, p. 301)

De este modo, la tradición, mucho más que un linaje histórico de propuestas de performance que transmite únicamente la intención del compositor, esta dialoga con el gusto predominante y con el gusto individual de determinados performers configurando una dimensión contemporánea en la que conviven propuestas de diversas naturalezas pero que son en términos globales, aceptadas por una amplia red de interlocutores musicales. Siendo así, la tradición no es solo una cuestión del pasado, sino también del presente y de este modo, el performer actúa como un mediador entre la partitura, el linaje de la performance de la obra y el sentido estético predominante.

Para Margareth Norton (1966 *In*: REIS; BIAGGI, 2018) hay principalmente dos fuentes de tradición, la teórica y la aural. La primera ofrece un sustento para proponer una performance de una obra y está relacionada con el estudio de esta, el contexto socio-histórico del compositor y su producción intelectual. La segunda fuente está vinculada principalmente a las propuestas de performance de músicos que convivieron con el compositor, que contaron con su aprobación y su consecuente linaje musical, es decir sus discípulos. Inclusive, considerando que la tradición de la performance no está conformada únicamente por las propuestas hechas por los allegados o discípulos directos del compositor, sino también por cómo se vivencia la obra en la contemporaneidad, podría agregarse que la tradición performativa está conformada por lo que está siendo producido también en la actualidad. No obstante, cuando se considera la performance musical como un campo de interacciones entre múltiples agentes, estas dos fuentes no pueden ser separadas para fundamentar una propuesta de performance. Por el contrario, lo que la autora denomina como dos

¹⁰² Com o passar dos anos, a informação pode ir se transformando, sofrendo mudanças de acordo com o senso estético de determinadas épocas, talvez não refletindo mais o pensamento original do compositor, mas de certos interpretes que se destacaram com aquelas obras. (REIS; BIAGGI, 2018, p. 301)

fuentes de un agente, podría ser considerado como dos agentes diferentes a ser considerados en la performance.

El proceso de formulación de la performance del *Bambuco Sotareño* (1930) del compositor colombiano Antonio María Valencia (1902-1952) ofrece una oportunidad especial para retratar la interacción de los dos agentes mencionados anteriormente - la tradición de la performance conformada por propuestas de performances relacionados de algún modo con el compositor y performers actuales y la tradición fundamentada en el estudio de la vida y las características específicas de la obra del compositor.

Tradición *Bambuco Sotareño*: Contexto y notación musical

El bambuco es una práctica musical tradicional de la región andina colombiana. Su surgimiento puede ser rastreado en la región del Cauca desde comienzos del siglo XIX, comúnmente asociada con un origen fruto del mestizaje tricultural africano, español e indígena (SANTAMARÍA, 2007; GONZÁLEZ, 2007; 2006; BERNAL, 2004; MIÑANA, 1997; 1987). El *Bambuco Sotareño*, compuesto por el pianista y compositor Antonio María Valencia (1902-1952)¹⁰³, está inspirado en el bambuco-canción *El Sotareño* (1928) de Francisco Diago (1867-1945)¹⁰⁴. Valencia conservó la propuesta inicial de Diago en el tratamiento formal, pero en contraste con la escritura métrica de 3/4 en *El Sotareño*, la notación es heterométrica¹⁰⁵, alternando acíclicamente las fórmulas métricas mixtas de 10/16, 11/16, 12/16 y 13/6, considerando la semicorchea

¹⁰³ Antonio María Valencia Zamorano (Cali, n. 10 de noviembre de 1902 f. 22 de julio de 1952) músico y compositor colombiano, fue uno de los primeros músicos colombianos que completó su formación en Europa y uno de los precursores de la institucionalización de la enseñanza musical en el país. Destacado pianista concertista y profesor titulado por la Schola Cantorum de París, fue fundador del Conservatorio de Cali (hoy Conservatorio Antonio María Valencia) en 1933, actuó también como director del Conservatorio nacional de música (1936). Su catálogo compositivo no muy extenso abarca diferentes formatos, desde camerísticos, solistas y orquestales, recurriendo con asiduidad a las temáticas religiosas y a la inspiración en la música tradicional colombiana. Fuente: <http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio_Mar%C3%ADA_Valencia> consultado en 12 de marzo de 2019.

¹⁰⁴ El vínculo entre *El Sotareño* y el *Bambuco Sotareño* es asumido al considerar que en las notas al programa del estreno del *Bambuco Sotareño*, probablemente escritas por el propio compositor, revelan directamente la influencia de "típicos ritmos y melodías indígenas de Novirao y Sotará recogidas por el doctor Francisco E. Diago" (VALENCIA? In: GÓMEZ, 1991, p. 234).

¹⁰⁵ Según Arom Simha (1991), el prefijo hetero- en el contexto musical, debe ser usado para una alternancia temporal de eventos del mismo tipo, por lo tanto, la heterometría es un cambio de fórmula métrica horizontalmente, es decir, en la monodía. Puede alternar fórmulas métricas simples, compuestas y/o mixtas, de forma cíclica o no. Dentro de una textura polifónica, la heterometría debe suceder exactamente igual y simultáneamente para todas las voces. Otros autores pueden llamar a este evento horizontal de "métrica combinada" (FRIDMAN, 2012).

como unidad de tiempo. Este tipo de notación rítmica contrasta ampliamente con la escritura tradicional del bambuco.

El bambuco se caracteriza por el uso de la quilatera de seis tiempos, común a otros ritmos latinoamericanos, que puede ser escrita tanto en 3/4 y en 6/8. Pero la dificultad mayor en la escritura de este ritmo en particular está en el hecho de tener una coexistencia de dos sistemas de acentuación, no bastando entonces la alternancia entre las dos métricas. Esta dificultad es evidente "en los finales de las frases y en las articulaciones de la melodía [...] que raramente coinciden con los acentos del bajo y el cambio armónico" (SANTAMARÍA 2007, p.15). Esta coexistencia de diferentes sistemas métricos simultáneos, que podríamos llamar polimetría, ocurre entre los instrumentos de los conjuntos tradicionales del bambuco e intenta ser representada dentro de formaciones típicamente urbanas o en el piano solo. La instrumentación tradicional es extremadamente variable y depende, en gran medida del contexto en que el bambuco está siendo interpretado¹⁰⁶. En los conjuntos tradicionales, generalmente el plano melódico funciona en 6/8 y ocasionalmente en 3/4, siendo el plano percusivo variable, algunos instrumentos tienen acentos en 3/4, otros a 6/8 e incluso otros idiófonos pueden presentar acentos en la métrica de 2/4 (ver Figura 3) (MIÑANA, 1987).

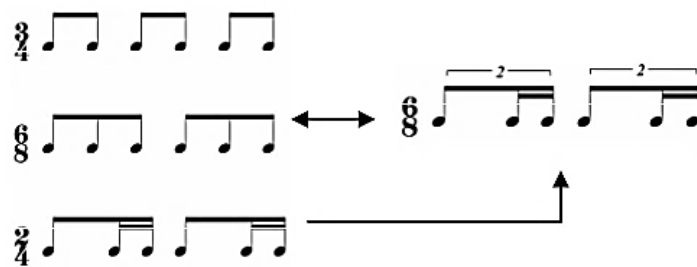


Figura 3: Distribución rítmica en el bambuco. Fuente: GONZÁLEZ, 2006, p. 45.

Considerando la existencia de diferentes tipos de métrica para la melodía y para el acompañamiento, cuando se unen, básicamente se pueden configurar tres esquemas polimétricos diferentes (ver Figura 4).

¹⁰⁶ Ejemplos de estas agrupaciones son los tríos andinos, la *estudiantina* (orquesta de cuerdas andinas (bandola, tiple guitarra), en ocasiones puede tener otros instrumentos de la tradición europea como contrabajo, violín, trompeta, etc. Este formato está relacionado al contexto urbano de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, principalmente en las grandes ciudades) y la *chirimía* (conjunto constituido por flautas de caña (carrizo), tambores y otros idiófonos como la guacharaca y el triángulo. Este formato está relacionado tradicionalmente a contextos rurales indígenas).

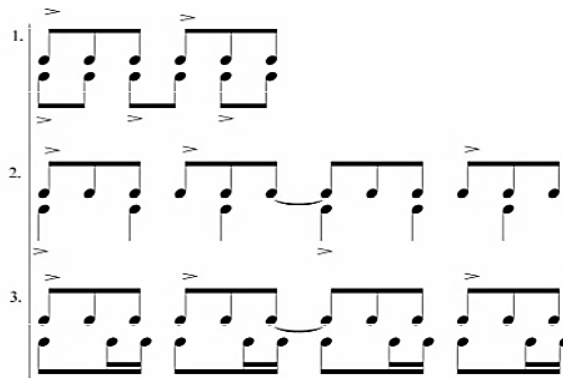


Figura 4: Patrones poliméricos entre melodía y acompañamiento del bambuco
Fuente: GONZÁLEZ, 2006, p.51.

Para Manuel Bernal (2004) el dilema entre la escritura del bambuco en la métrica de 3/4 o 6/8 no tiene una resolución práctica, porque no existe una forma correcta de escribir el bambuco ya que algunos bambúes suenan bien en 6/8 y otros en 3/4. Aunque el debate de la escritura del bambuco estuvo restringido a la dualidad 3/4 o 6/8, otros músicos, investigadores y compositores propusieron soluciones alternativas a esto. Durante el I Congreso nacional de música, en la ciudad de Ibagué-Colombia (1935), Daniel Zamudio teorizó sobre el bambuco enunciando que históricamente su escritura fue hecha "dentro de formas defectuosas". Para él, este ritmo "está formado por una combinación ternaria - binaria en compás de cinco tiempos (tomando la corchea como unidad de tiempo)" (1949, p.19). Con base a esta consideración, Zamudio propuso la utilización de la heterometría alternando fórmulas métricas de 5/8, 7/8 y 6/8, utilizando esta última fórmula métrica para las cadencias, con el fin de reafirmar el carácter resolutivo de las frases (ver Figura 5).

Figura 5: Adaptado de: fragmento de propuesta de transcripción de bambuco según ZAMUDIO (1949, p.18). Fórmulas métricas con división de tiempos irregulares; compás con fórmula métrica con división de acentos regular para gestos cadenciales

En el sistema de escritura heterométrica, Zamudio propuso una alternancia de fórmulas métricas mixtas¹⁰⁷, el resultado era la creación de acentuaciones irregulares. Es importante subrayar que la composición de esta obra es anterior a la realización del I Congreso Nacional de Música (Colombia) en que Zamudio expuso la propuesta de escritura heterométrica. Sin embargo, dado que este tratamiento notacional en el bambuco definitivamente no era convencional en ese momento histórico, ni en la actualidad, es posible considerar la posibilidad de la existencia de influencia entre Antonio María Valencia y Zamudio, aunque no se conocen registros de conversaciones o intercambios académicos con relación a este aspecto específico.

Los compases mixtos se pueden ver también como compases aditivos. En el ejemplo de la Figura 6, la fórmula de compás elegida por Valencia es de 11/16 y según la agrupación de las figuras se sugiere la siguiente disposición: $11/16 = 5/16 (3/16 + 2/16) + 6/16 (3/16 + 3/16)$. Esta disposición reserva el momento de acentuación regular (6/16) para el gesto cadencial, que en este caso es un gesto melódico conclusivo dado por cromatismo descendente (ver Figura 6: a). Esta notación apunta visualmente a partir del agrupamiento de Figuras rítmicas, la ocurrencia de la polimetría característica del bambuco tradicional (ver Figura 6:P). Además, en este caso

¹⁰⁷ Los compases como sistemas de jerarquización acentual poseen tiempos fuertes y débiles, en el caso específico de los compases de fórmula métrica mixta la acentuación está distribuida irregularmente siendo el primer tiempo del compás el acento principal y los secundarios en los puntos en que comienza una nueva agrupación binaria o ternaria 2 + 3 o 3 + 3 + 2 ... de pulsos (DE PEDRO In: LUCAS 2011, p. 2).

específico a partir del agrupamiento de las figuras rítmicas refleja la coexistencia de dos planos métricos típicos de este género: uno en que la melodía está en métrica ternaria y el otro del acompañamiento en métrica binaria.

The image shows a musical score for Bambuco Sotareño in 16th-century notation. The score is written on two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 16. The score is annotated with several elements:

- Orange brackets group notes into rhythmic figures: a triplet of eighth notes (labeled '3'), a pair of eighth notes (labeled '2'), and a triplet of eighth notes (labeled '3').
- A green oval labeled 'a' highlights a melodic phrase in the treble staff.
- A purple dashed box labeled 'P' encompasses a section of the score, indicating polimetry.
- Below the staves, brackets indicate larger rhythmic units: a 5/16 unit and a 6/16 unit.

Figura 6: Adaptado de: VALENCIA, A. *Bambuco Sotareño*. c. 16. Marcación de puntos acentuados y polimetría dentro del compás a partir de la agrupación de las figuras rítmicas. Agrupaciones de figuras rítmicas. a: gesto melódico conclusivo. P: polimetría

En el caso del *Bambuco Sotareño* el uso de fórmulas métricas incide directamente en la creación de zonas de acentuación diferenciadas. Posiblemente, Valencia eligió el uso de diferentes fórmulas métricas, con el propósito de destacar el patrón de acentuación no regular propio del bambuco. Lo que parece ser evidente es que, aunque el *Bambuco Sotareño* haya sido escrito en 1929, la extraña utilización del modelo de escritura heterométrica en el bambuco da cuenta de una relación tácita entre la obra de Valencia y la propuesta de Zamudio. Por otro lado, la elección de este tipo de notación rítmica revela que, por lo menos en esta obra, Valencia habría estado interesado en explorar las acentuaciones irregulares, característica que, el performer como mediador no podría dejar de lado.

Tradición *Bambuco Sotareño*: Tradición de performance

Una vez que, a partir del estudio de la partitura, el contexto del compositor y la obra, así como las interacciones teóricas del compositor y la identificación de la acentuación irregular como uno de los énfasis colocados por el compositor en el *Bambuco Sotareño*, se pretende explorar como ha sido el desarrollo de las propuestas

de performance que de alguna manera u otra hacen parte de la tradición de la performance. Ya que uno de los aspectos más llamativos del *Bambuco Sotareño* es el énfasis en las acentuaciones, el siguiente análisis de grabaciones se concentró en explorar este aspecto.

Para esto se recurrió a la utilización del Software libre de procesamiento de audio SonicVisualizer desarrollado por el Centre for Digital Music en la Queen Mary University of London (CANNAM; LANDONE; SANDLER, 2010). Considerando que la ejecución de las acentuaciones implica una aplicación de una mayor potencia energética sobre la nota acentuada, conllevando un aumento en la intensidad del sonido, para visualizar las variaciones de la potencia fueron utilizados dos Plugins VAMP¹⁰⁸¹⁰⁹: *MzPowerCurve*¹¹⁰ en su output *Smoothed power* que mide la potencia de la señal del audio dividiendo este en pequeños fragmentos y midiendo la potencia promedio de cada uno de los fragmentos generando un gráfico de líneas, segmentos o curvas en donde la potencia es medida en dB (Decibelios), el output *Smoothed power* ofrece una visión de los datos perceptivos más relevantes de la potencia de la señal de audio, evitando una alta reactividad de la curva ante ruidos estadísticamente irrelevantes. El otro plugin aplicado a el análisis de las grabaciones es el *MzAttack*¹¹¹ que identifica los ataques de las notas en el audio, el output utilizado fue *Detected attacks* que brinda las localizaciones estimadas de los ataques de las notas en el audio. La utilización de este último plugin se da por la necesidad de identificar con la mayor exactitud posible los lugares donde las notas son atacadas en el gráfico para poder relacionarlos con las variaciones en la potencia. Sin embargo, tal como lo advierten los desarrolladores de esta funcionalidad, el plugin Disponible para los usuarios está en fase inicial y aún necesita de mejoras, en muchas ocasiones “los ataques detectados contienen significativos falsos negativos, pero no demasiados falsos positivos”¹¹². Este plugin ofrece un gráfico de puntos que cuantitativamente

¹⁰⁸ Vamp es un Sistema de procesamiento para plugins que extrae información descriptiva de archivos de audio. Normalmente se refiere a los plugins de análisis de audio o plugins de extracción de características de audio. Fuente: <https://www.vamp-plugins.org/>

¹⁰⁹ Ambos Plugins, MzAttack y MzPowerCurve, fueron desarrollados en el marco del Mazurka Project del Centro de Historia y Análisis de Música Gravada (CHARM por sus siglas en inglés) del Departamento de música de la Royal Holloway University of London.

¹¹⁰ Descripción más detallada del Plugin, su funcionamiento, las ecuaciones de base y todos sus Outputs en: < <http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/MzPowerCurve/> >

¹¹¹ Descripción detallada del Plugin, así como su funcionamiento y los Outputs disponibles en: < <http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/MzAttack/> >

¹¹² “The detected attacks contain significant false negatives, but not too many false positives.” Disponible en: < <http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/MzAttack/> >

indica la posibilidad de existir un ataque de nota o no, sin estar relacionado con la potencia del ataque. A pesar de las limitaciones que el Plugin ofrece, se optó por utilizarlo como una guía para localizar los puntos de ataque de notas en el gráfico, en los casos donde el plugin no funcionó adecuadamente (falsos negativos), se recurrió a la identificación manual con ayuda de la reproducción de audio ralentizada 8 veces en el Software SonicVisualizer para la marcación de puntos de ataque de notas.

El *Bambuco Sotareño* a pesar de haber sido compuesto hace casi un siglo no cuenta con muchos registros fonográficos disponibles, así como la gran mayoría de la obra de Antonio María Valencia, por lo que las opciones para elegir las grabaciones a ser analizadas estuvieron supeditadas a una evidente escasez de material. Paradójicamente, esta obra es la obra para piano solo más tocada y conocida del compositor¹¹³. Fueron seleccionadas cinco versiones diferentes, con performers con diferente historial entre las cuales se cuenta mi propuesta de performance. Por razones de practicidad cada vez que se haga referencia a cada una de las grabaciones se hará por la primera letra del nombre y del apellido del performer y el año de la grabación.

La primera grabación (LCF1987)¹¹⁴ se trata de la versión del *Bambuco Sotareño* en performance del pianista y compositor Luis Carlos Figueroa (1923-), quien fue alumno de piano del compositor Antonio María Valencia en el Conservatorio de Cali por éste fundado. El audio es extraído del documental *Antonio María Valencia: Música en Cámara* del director Luis Ospina estrenado en 1987¹¹⁵. La segunda grabación analizada (BU2002)¹¹⁶ es la performance de la pianista colombiana con carrera internacional Blanca Uribe (1940-), pianista de referencia en el país con carrera internacional de más de 70 años; esta versión del *Bambuco Sotareño* fue grabada en

¹¹³ Esta afirmación se hace no solamente por la experiencia individual de audiciones de la autora, sino que se ve reforzada por la presencia de esta obra en las plataformas de difusión de audio o audio/video. Considerando las tres obras más emblemáticas del repertorio para piano solo del compositor, el bambuco del tiempo del ruido (A); Sonatina boyacense (B) y chirimía y bambuco Sotareño (C), estas son las cifras en número de performers al piano en las listas públicas de las plataformas más utilizadas al 10 de diciembre de 2018: YouTube: A: 1, B: 2, C: 4. Spotify: A: 1, B: 0, C: 0. SoundCloud A: 0, B: 0 C: 0.

¹¹⁴ Disponible para audición en: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-lcf1987/s-ibxjs?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

¹¹⁵ Disponible en: < <https://vimeo.com/271276706> > último acceso: 08 de enero de 2019

¹¹⁶ Disponible para audición en: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-bu2002/s-5USEo?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

2002 en el CD *Antonio María Valencia: Obras de cámara y obras para piano* con apoyo del Banco de la República¹¹⁷. La tercera versión (MC2013)¹¹⁸ es la performance de la pianista colombiana Madreselva Castro, formada en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, pianista de la orquesta filarmónica de Bogotá; esta grabación extraída de un video de YouTube, fue grabada el 26 de agosto de 2013 en la Sala del Centro Cultural Gabriel Betancourt Mejía, durante el VIII festival de piano de la Universidad Pedagógica Nacional¹¹⁹. La cuarta grabación (NS2013)¹²⁰ de la pianista y compositora Natalia Sánchez Montealegre (1990-), graduada del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali y estudiante de la maestría en música de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul; esta versión fue grabada en la Sala Beethoven de Cali en agosto de 2013¹²¹. Finalmente, estas cuatro grabaciones serán también contrastadas con mi propia grabación doméstica de la performance de esta obra en 2018 (SC2018)¹²².

Para este estudio fueron seleccionados dos fragmentos del *Bambuco Sotareño*: cc. 5-8 y cc. 28-29 con anacrusa en el c.27. La elección de estos trechos fue dada por la presencia de fórmulas métricas poco convencionales. En el primer fragmento seleccionado aparece el fenómeno heterométrico sucesivo, en donde, en este caso se alternan formulas métricas de acentuación irregular (10/16) y regular (12/16); en el segundo fragmento se explora un pasaje escrito en una única fórmula métrica irregular (13/16). Con estos ejemplos se procuró entender como cada pianista abordaba las acentuaciones irregulares en cada caso respectivamente con el fin de contemplar como cada performer incitado por el mismo objeto (la partitura) responde conforme a sus interacciones entre la práctica tradicional del instrumento y sus elecciones

¹¹⁷ Es importante resaltar que si bien la grabación LCF1987 podría tener un interés especial por ser la versión de un exalumno del compositor, esta versión no ha tenido el mismo impacto en el sentido de alcanzar un mayor público que si tiene actualmente la versión BU2002 puesto que BU2002 fue grabado en CD apoyado por el Banco de la República y se encuentra disponible en YouTube, mientras que LC1987 hace parte de un documental lo que dificulta el acceso al material de audio.

¹¹⁸ Disponible para audición en : < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-mc2013/s-z0ubn?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

¹¹⁹ Disponible en: < https://www.youtube.com/watch?v=m_l1CszHTCY >

¹²⁰ Disponible para audición en: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-ns2013/s-H2rz8?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

¹²¹ Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=YLt9KKUcoDk&t=113s> >

¹²² Disponible para audición en: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-sc2018/s-UGpnf?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

fundamentadas en el conocimiento de la obra y en su trayectoria individual. Para identificar las zonas de acentuación de cada performance se analizó el gráfico obtenido con el plugin *MzPowerCurve*: Considerando que el sonido del piano una vez atacado comienza a decrecer en potencia, los acentos principales que marcan el comienzo de una célula acentual fueron identificados como puntos de variación ascendente considerable dentro de la curva (ver gráfico 1).

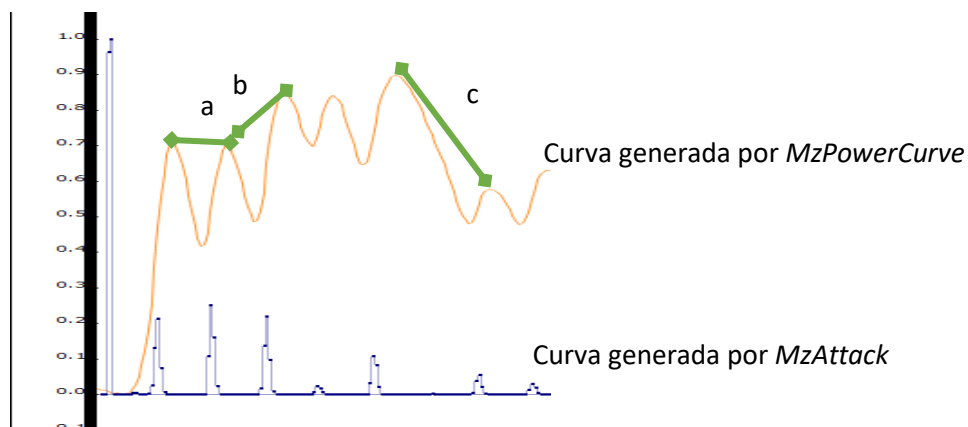


Gráfico 1: Ejemplo de variaciones en gráfico. a: variación no relevante. b: Variación relevante ascendente. c: variación relevante descendente que no corresponde a acento.

Bambuco Sotareño: cc. 5-8

El trecho comprendido entre los cc.5-8 del *Bambuco Sotareño* consta de un tema de dos compases repetido distribuido con variación heterométrica sucesiva 10/16 – 12/16. Como es de esperarse, la distribución notada de los acentos en los compases 10/16 es irregular alternando células de 3 y 2 unidades mínimas, siendo utilizada la fórmula métrica de 12/16 para el momento cadencial (ver Figura 7). Sin embargo, inclusive en el compás de acentuaciones irregulares, Valencia utiliza el recurso de agrupamiento de figuras rítmicas para describir la polirritmia propia del bambuco. Cada inicio del tema comienza en tiempo débil del compás contando con un silencio de anacrusa en el compás 5 y un Do5 anacrúsico en el compás 7 que marca el fin del gesto melódico precedente.

Figura 7: Adaptado de: VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 7-8. **e:** Utilización de fórmula métrica regular en gesto cadencial. **P:** polimetría.

La presencia de distribuciones irregulares en la acentuación, alternada con distribuciones regulares y de un tema anacrúsico, son elementos encarados de diferente manera en las grabaciones analizadas (ver Figura 8, Figura 9, Figura 10, Figura 11 y Figura 12)¹²³.

¹²³ El tipo de línea y los colores utilizados en las figuras producidas a partir del análisis de las grabaciones está esquematizado de la siguiente manera:

_____ Línea continua: puntos de ataque de nota que dan inicio a una zona de acentuación de acentuación

----- Línea azul (continua o punteada): ataque de notas

----- Línea roja (continua o punteada): ataque de notas con acentuaciones no concordantes con la acentuación notada

----- Línea rosa (continua o punteada): presencia o ausencia de ataques con relación a la partitura

_____ Línea verde continua: indicación de direccionalidad dinámica del gesto musical

□ □ □ Cuadros rojos: delimitación de zonas de acentuación

123 números rojos: asociados a los cuadros rojos, indican el número de unidades mínimas en cada zona de acentuación

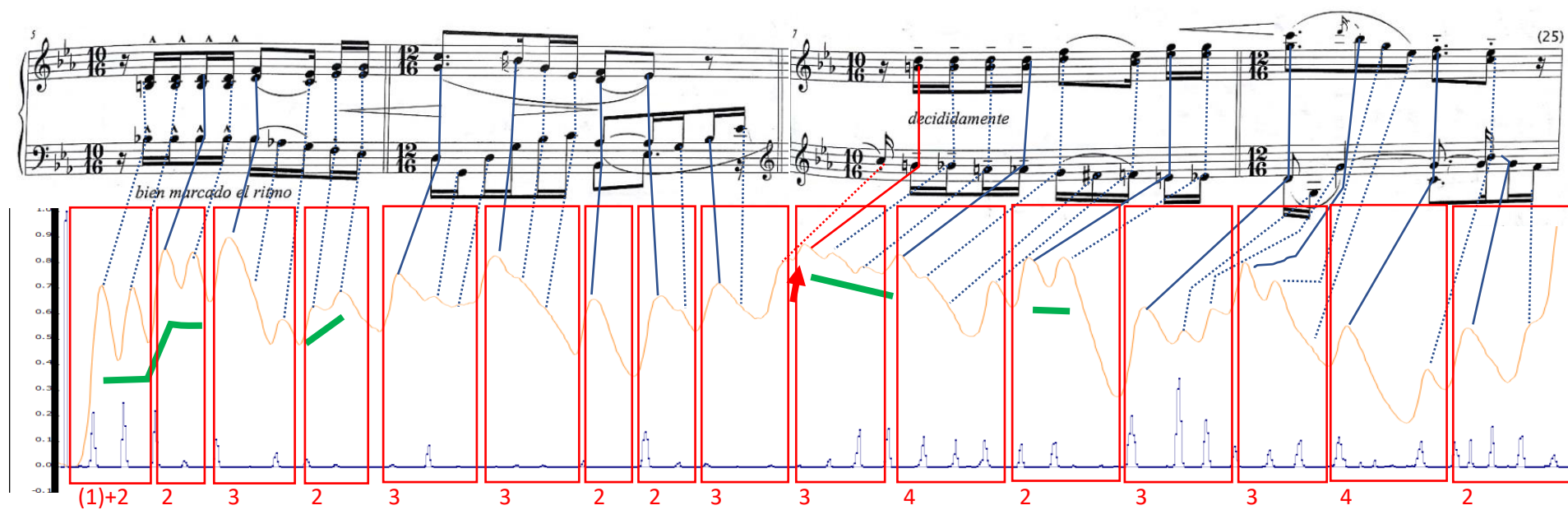


Figura 8: Análisis gráfico de grabación LCF1987. VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* cc. 5-8.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c5-8-lcf1987/s-JhqS5?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9>

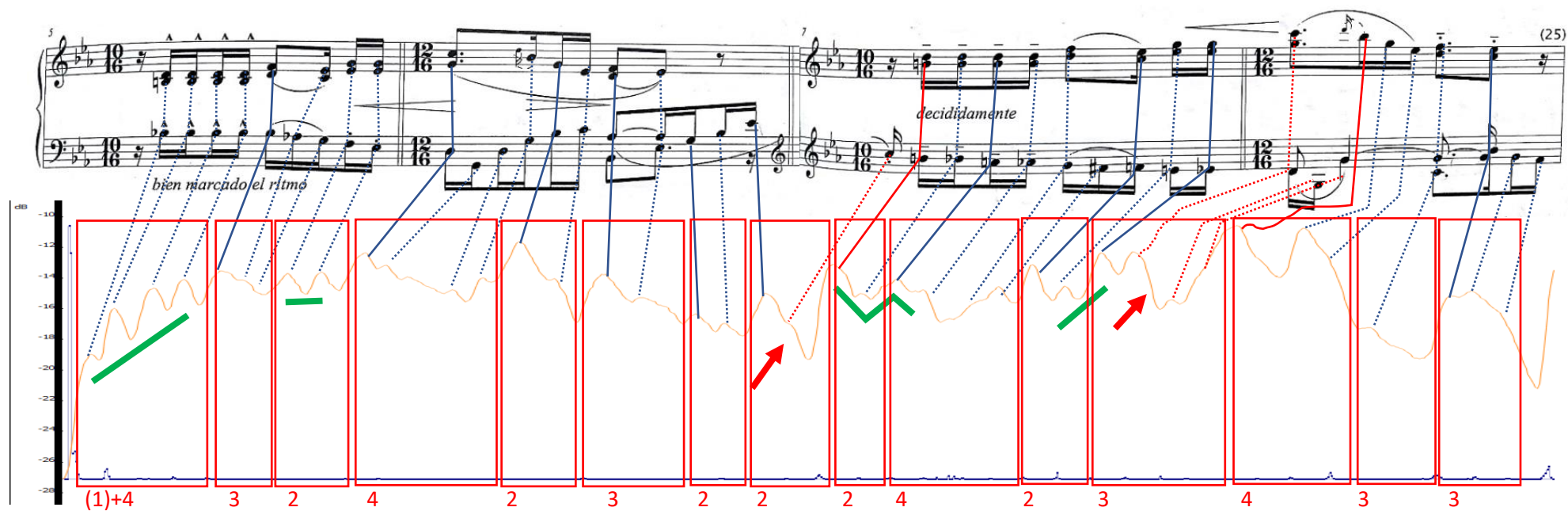


Figura 9: Análisis gráfico de grabación BU2002. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c5-8-bu2002/s-gTrNt?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

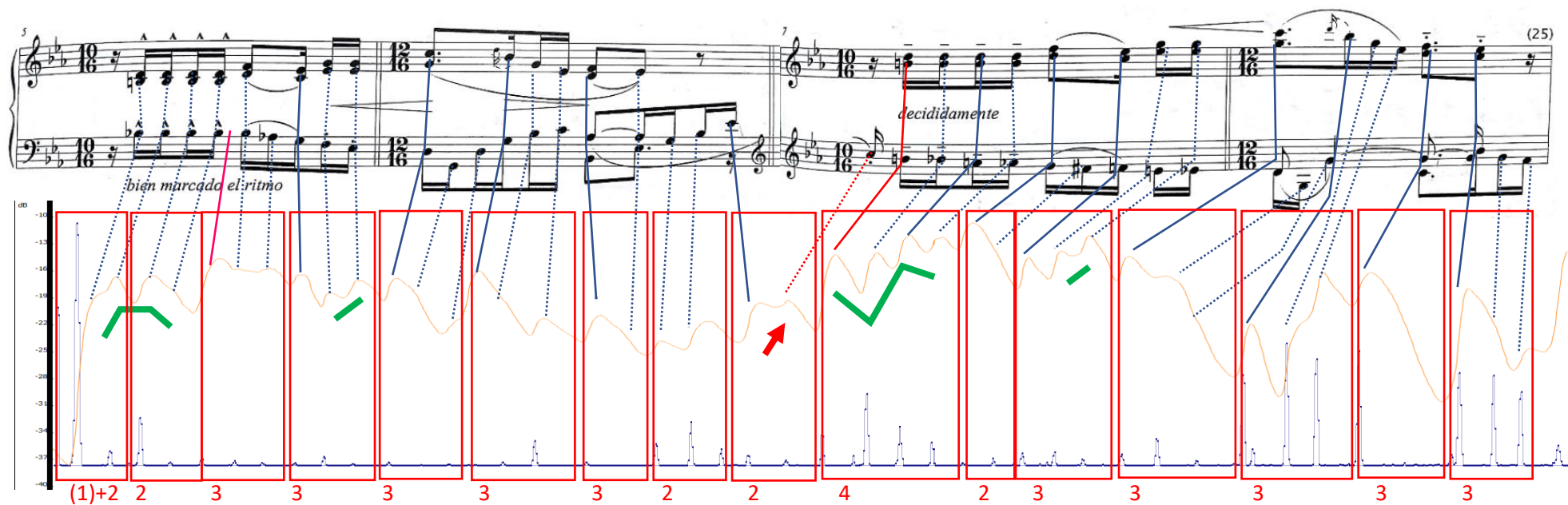


Figura 10: Análisis gráfico de grabación MC2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c5-8-mc2013/s-ReMfR?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

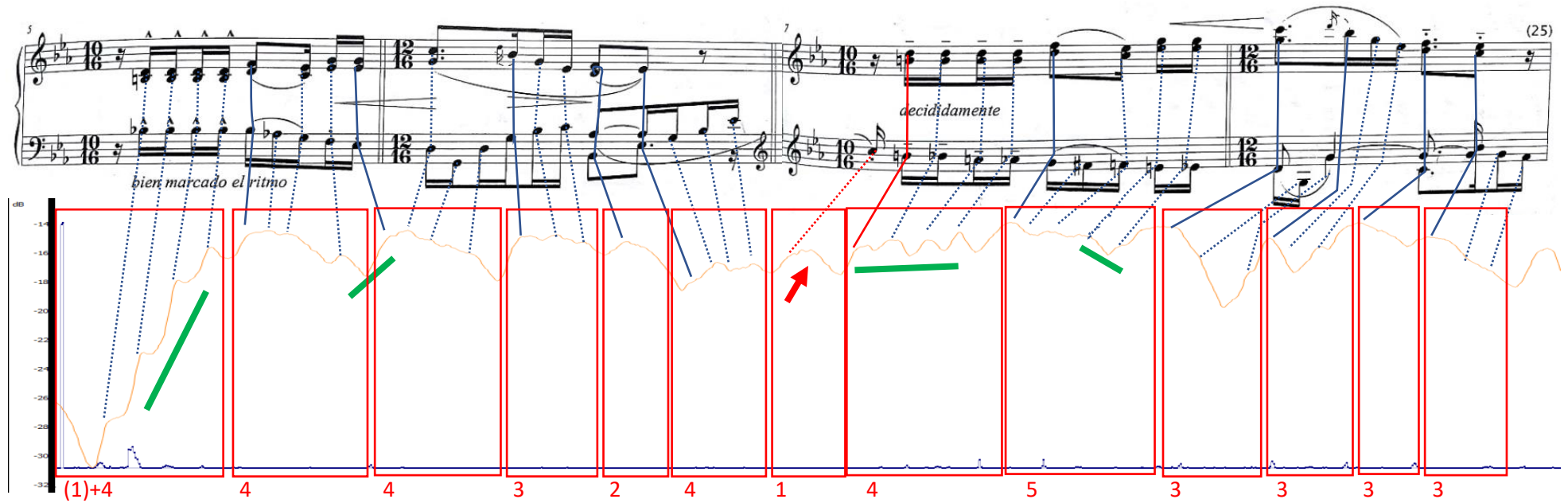


Figura 11: Análisis gráfico de grabación NS2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c5-8-ns2013/s-N1oa9?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

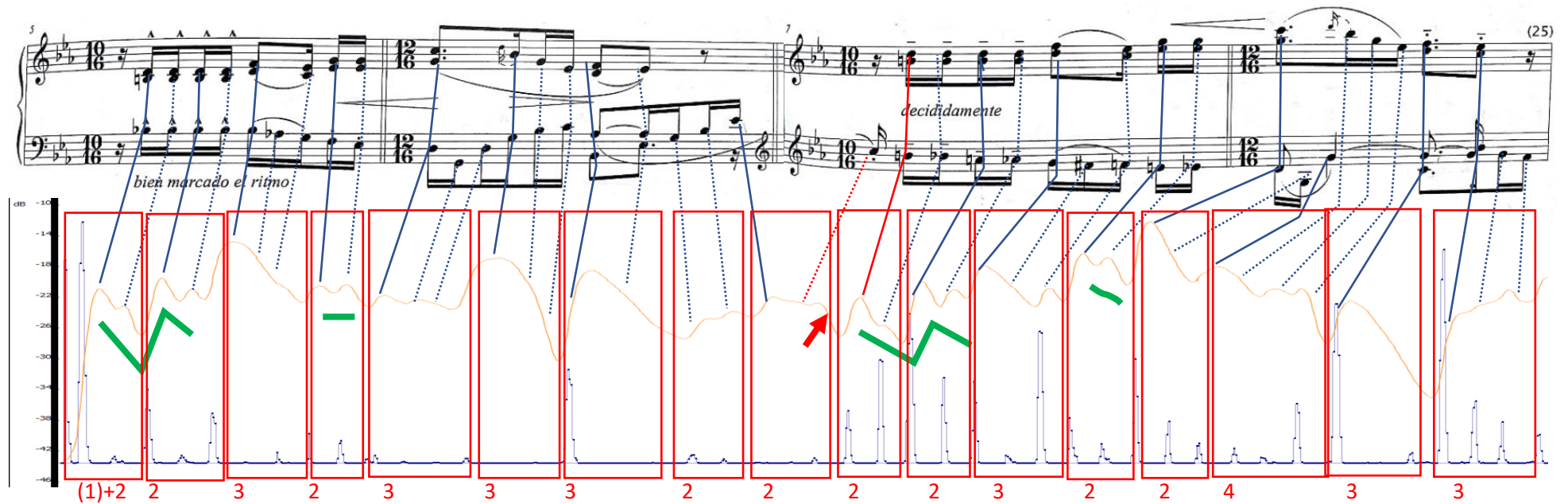


Figura 12: Análisis gráfico de grabación SC2018. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-9.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c5-8-sc2018/s-bYJV7?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

Partiendo del análisis de estas grabaciones se hace evidente como el tratamiento del gesto inicial de cuatro semicorcheas repitiendo notas no está homogeneizado. Por un lado en las grabaciones BU2002 y NS2013 el inicio es claramente ascendente, tomando los cuatro primeros ataques como un grupo, mientras que en las versiones de LCF1987, MC2013 y SC2018 este grupo de cuatro ataques es dividido en dos, en el caso de LCF1987 aparece un gesto de “terrazas” ascendentes; en el caso de MC2013 los dos gestos son contrastantes en su intención dinámica: comienza ascendente y termina descendente; en SC2018 la propuesta es hacer dos gestos con clara acentuación en el comienzo de la célula. Este mismo gesto melódico se repite en el compás 7 con un resultado diferente: En LC1987 parece operar un cambio en la distribución de los acentos conllevando a la fragmentación desigual de este grupo inicialmente presentado como dos zonas de acentuación de dos unidades mínimas cada una, en el compás 7, la última semicorchea pasa a hacer parte acentuada del siguiente grupo; en BU2002, opera una fragmentación del grupo inicialmente concebido como un grupo de cuatro semicorcheas, proponiendo que las dos últimas hagan parte de la zona de acentuación siguiente que incluye la continuación de la melodía; MC2013 muestra una intención de presentar una zona acentual de cuatro unidades mínimas con dinámica ascendente, semejante a la manera de BU2002 y NS2013 en el compás 5; NS2013 mantiene su agrupamiento en zona de acentuación de cuatro unidades proponiendo un cambio en la intención dinámica, de un gesto ascendente en el compás 5 pasa a tocar de manera más homogénea. En la grabación SC2018 el patrón de división por dos se conserva, así como la intención de acentuación en la primera unidad mínima del grupo.

La diversidad de propuestas de acentuación en este fragmento es más fácilmente evidenciable cuando los agrupamientos encontrados en cada una de las grabaciones son organizados y yuxtapuestos (ver Figura 13).

A

B

Tiempos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
LCF1987																																		
BU2002																																		
MC2013						+1																												
NS2013																																		
SC2018																																		

Figura 13: A: de VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 5-9. **B:** Yuxtaposición de esquemas de agrupación acentual en grabaciones de VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 5-9. En el eje Y se identifican por su nombre cada una de las grabaciones, en el eje X se encuentra la división de los compases por tiempos, considerando la unidad mínima divisora como la semicorchea. **División en partes iguales del compás con fórmula métrica regular.** **Desplazamiento del acento del primer tiempo en el compás 7 para compensar anacrusa del compás 5.** **Tendencia a priorizar la acentuación ternaria en momentos de notación polirrítmica.**

Pese a haber encontrado divergencias en el tratamiento de los acentos en este fragmento, hay un elemento en común en todas las grabaciones que llama la atención, y es el desplazamiento del acento del primer tiempo del compás 7. Siguiendo la lógica de seguir la acentuación notada por el compositor, en este primer tiempo, el Do5 aparece sistemáticamente poco acentuado, en algunos casos como en las grabaciones BU2002 y MC2013 más evidente que en otros. Esto obedece a múltiples factores que son mediados en la performance además de la lectura rigurosa de la partitura. La frase que comienza en el compás 5 está escrita en 23 unidades mínimas (semicorcheas) con un comienzo anacrúsico que parece ser compensado naturalmente con la adición del primer tiempo del compás 7. En este caso, no parece ser que la notación musical sea la que rige las decisiones de los performers, en este caso entra en juego la tradición de performance de la música occidental en general, no la tradición de performance de esta obra en particular. Es ampliamente empleado dentro de la tradición de la música arte occidental la compensación de las anacrusas en el final de un segmento. En este caso, esta compensación se da en pequeña escala y desafía la lógica del primer tiempo fuerte por compás.

Bambuco Sotareño: cc. 28-29

Como anteriormente se había mencionado, la distribución de los acentos estaría sugerida en la partitura a partir de la notación. Sin embargo, no siempre es el caso de

aparecer claramente una división de los acentos, como acontece en los compases 28-29. Este trecho escrito en formula métrica de 13/16 desafía al performer a proponer una distribución de acentos para dar fluidez al gesto melódico (ver Figura 14).



Figura 14: VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño*. cc.28-29

La comparación de las grabaciones permite observar como diferentes performers encaran este desafío (ver Figura 15, Figura 16, Figura 17, Figura 18 y Figura 19)

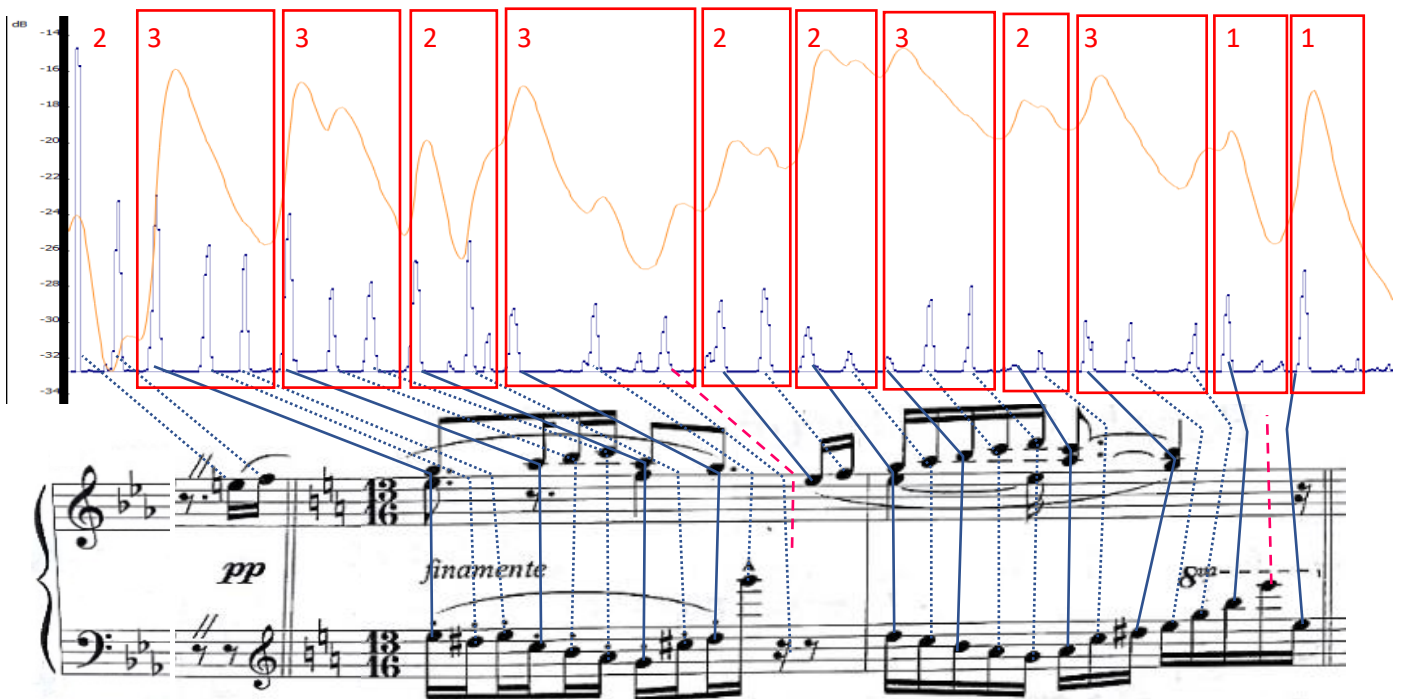


Figura 15: Análisis gráfico de grabación LCF1987. VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* cc. 28-29.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c28-29-lcf1987/s-TvZWz?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

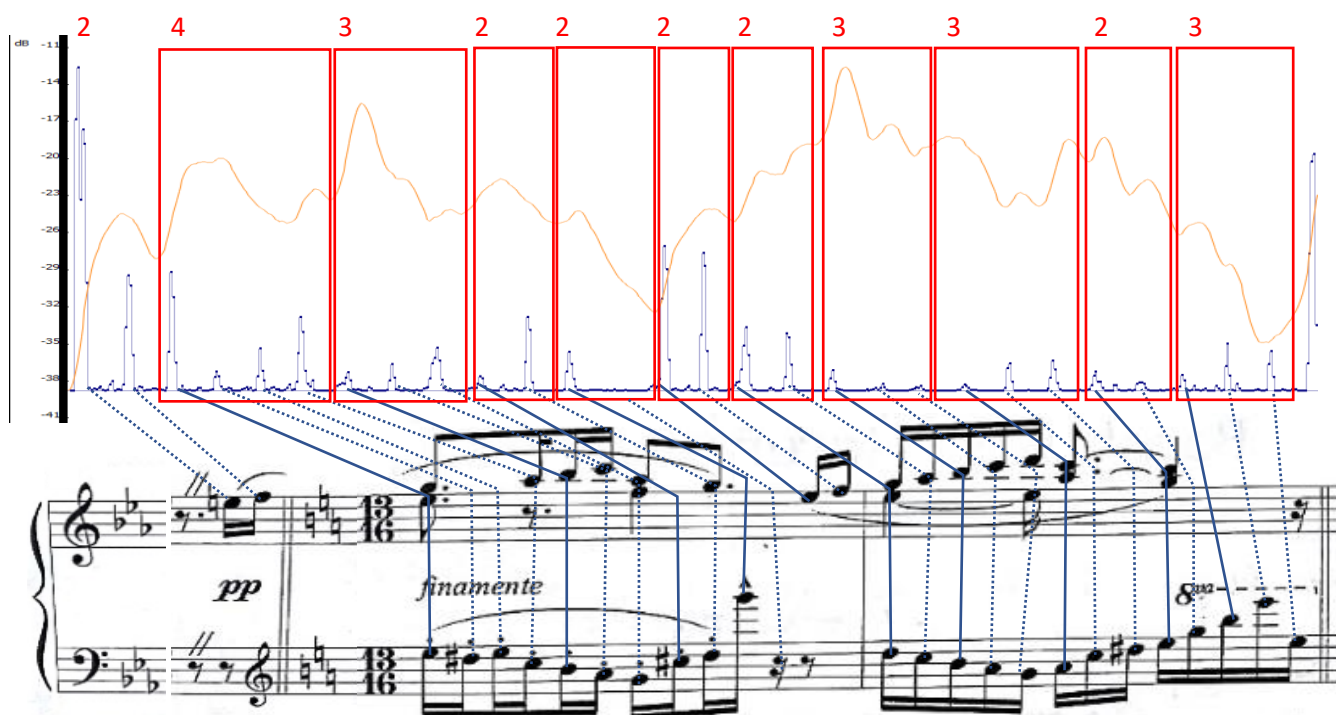


Figura 16: Análisis gráfico de grabación BU2002. VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* cc. 28-29.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c28-29-bu2002/s-AHQ5g?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

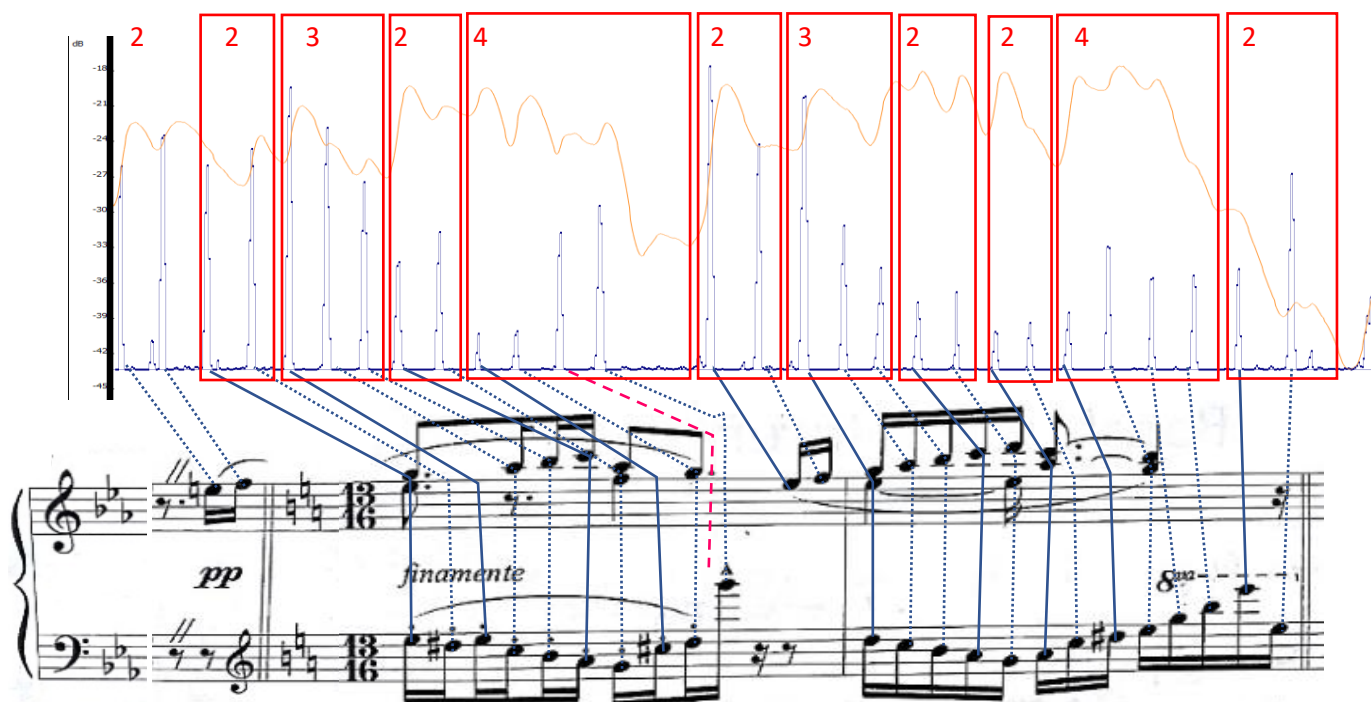


Figura 17: Análisis gráfico de grabación MS2013. VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* cc. 28-29.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c28-29-mc2013/s-ovtar?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

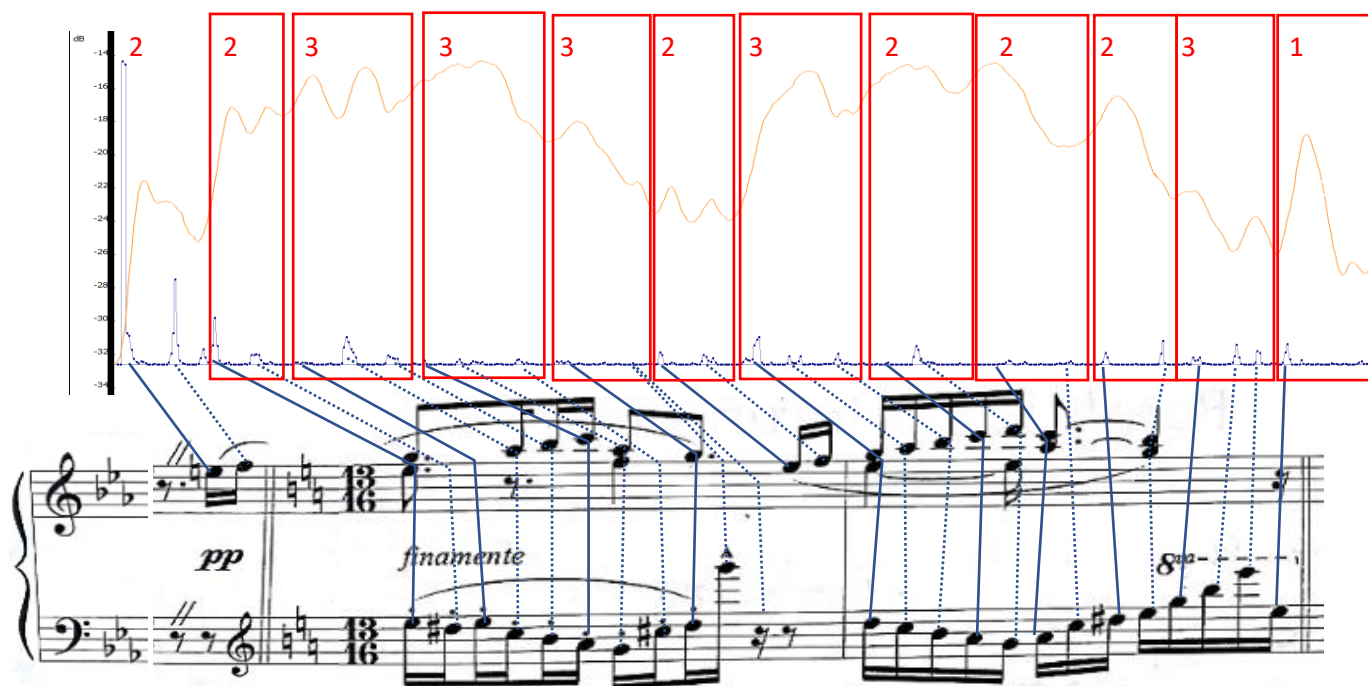


Figura 18: Análisis gráfico de grabación NS2013. VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* cc. 98-29.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c-28-29-ns2013/s-SOnsN?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

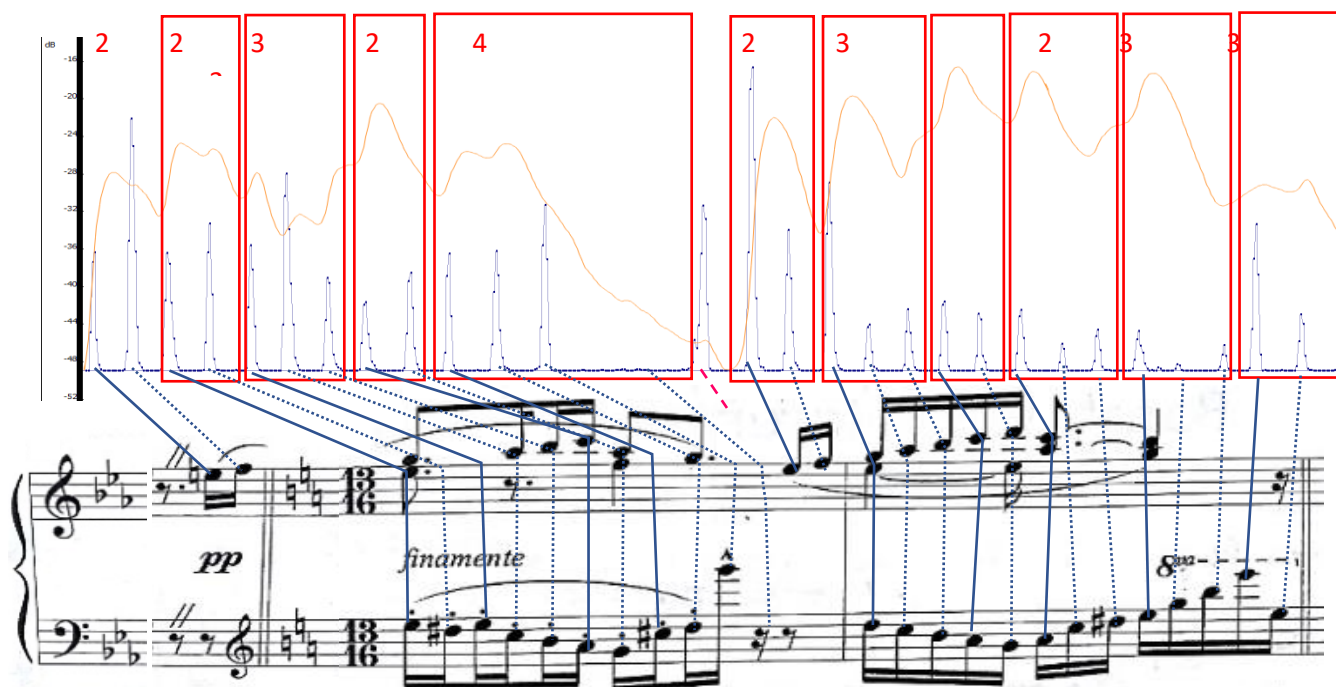


Figura 19: Análisis gráfico de grabación LCF1987. VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* cc. 28-29.

Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/bambuco-sotareno-c-28-29-sc2018/s-LUx9x?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-bambuco-sotareno/s-iOWv9> >

Cuando se yuxtaponen las propuestas de acentuación de las grabaciones analizadas (ver Figura 20) es posible afirmar que, salvo por el inicio de las anacrusas, el primer tiempo de llegada post-anacrúsico y el tiempo 6 del compás 29 que no solamente marca una mudanza en la dirección melódica del bajo sino que también es el gesto cadencial, no hay un consenso completo entre los performers trabajados sobre cómo abordar la acentuación en este pasaje. Tal como fue mencionado en el estudio de los compases 5-9 de la misma obra, la lectura que el performer hace está en un constante juego de mediación entre la tradición performativa en el marco de cierta práctica común de la música occidental (en este caso evidente por la concordancia de las grabaciones en los gestos acentuados en los momentos de anacrusa y cadencia) y otros conocimientos que determinan las elecciones del performer.

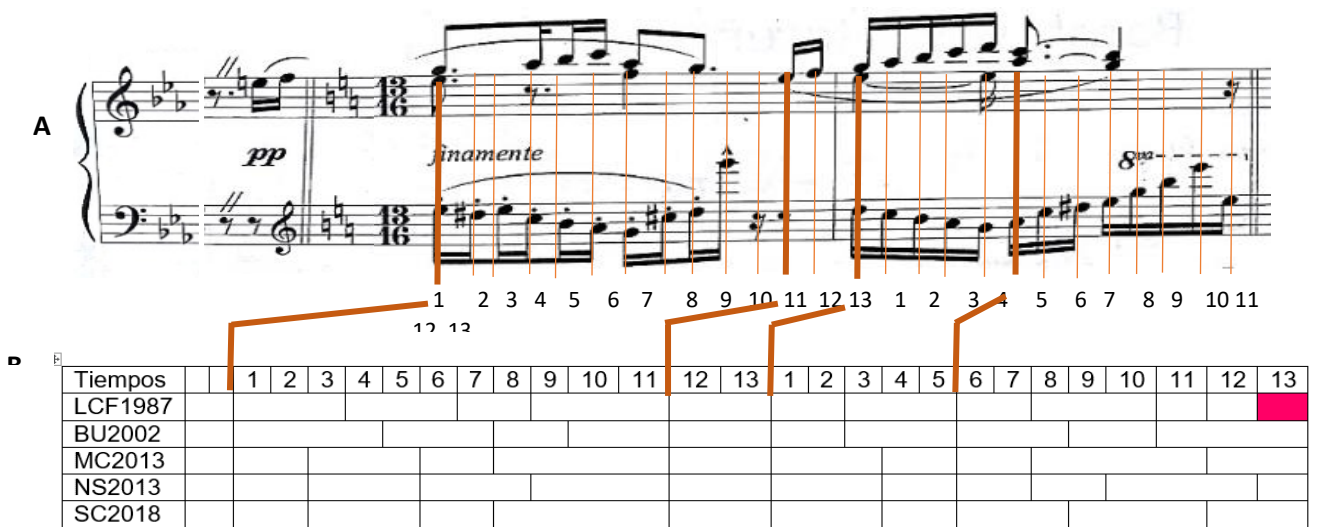


Figura 20. **A:** Señalización de las unidades mínimas de pulsación de VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 28-29. **B:** Yuxtaposición de esquemas de agrupación acentual en grabaciones de VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 28-29. En el eje Y se identifican por su nombre cada una de las grabaciones, en el eje X se encuentra la división de los compases por tiempos, considerando la unidad mínima divisora como la semicorchea. Los dos primeros pulsos no fueron numerados pues corresponden a la anacrusa. En el esquema de la grabación LCF1987 el último pulso aparece color rosa puesto que el performer en su versión ha omitido este ataque.

Reflexiones a partir del *Bambuco Sotareño*

El anterior análisis de grabaciones de performances del *Bambuco Sotareño* pretendía mostrar como las inquietudes del compositor (notación) con relación a su contexto (bambuco como música regional colombiana) derivaron en una partitura que

incita también una multiplicidad de respuestas condicionadas por las numerosas interacciones que cada performer puede trazar en el acto de la performance.

La imagen particular de una obra ha sido formada históricamente con base en asumir que las obras musicales -al menos desde el performer y desde el punto de vista del performer- son entidades estables que han sido logradas por el compositor, que pueden ser aprehendidas en 'una única ocasión', que están encapsuladas en la partitura, que están comúnmente sancionadas por comunidades específicas de personas y cuyo potencial infinito de reproducciones reconocible como 'el mismo de nuevo'¹²⁴ (ASSIS, P. DE, 2018b, p. 190)

Sin embargo, la multiplicidad de abordajes de los performers frente a un mismo fragmento confirma que si bien la partitura es un objeto tangible que incita a la performance no es un territorio riguroso con una única posibilidad de lectura. Como lo señala Assis en la cita anterior, la obra no es una 'entidad estable'; ni tampoco es aprehendida en una 'única ocasión', puesto que cada performance es una nueva experiencia de la obra; ni está 'encapsulada en la partitura' puesto que, si bien la partitura podría ser la misma, los performers y cada performer hace de la obra una experiencia diferente.

Podría decirse que la irregularidad de los agrupamientos acentuales, evidente en las numerosas opciones analizadas en las grabaciones ya estaba prevista de alguna manera en la partitura: además del uso de fórmulas métricas irregulares y su alternancia, la notación rítmica mediada con el conocimiento de las prácticas de acentuación irregular en el bambuco tradicional (conocimiento del compositor y de los performers) recuperan la posibilidad de contar con diversas perspectivas performativas.

Con este estudio no se está queriendo apuntar para una opción de performance definitiva, puesto que hablar en estos términos sería asumir que existe una performance definitiva y por lo tanto correcta, conllevando a asumir una verdad en la obra reproduciendo las expectativas de la performance *Werktreue*. De hecho, tal como lo afirma Luca Chiantore,

¹²⁴ A particular image of work has been formed historically, based upon the assumption that musical works—at least for the performer and from the performer's point of view—are stabilized entities that have been achieved by a composer, that can be apprehended on "one single occasion," that are encapsulated in one score, that are commonly sanctioned by specific communities of people, and whose potentially infinite reproductions are recognizable as "the same again." (ASSIS, P. DE, 2018b, p. 190)

la interpretación “correcta” no existe. Existe, como mucho, interpretaciones “convincientes”, interpretaciones que llegan a ofrecer al público respuestas creíbles a los interrogantes que contiene la partitura [...] la “verdad” de la música reside en su capacidad para contemplar las opciones más diversas (CHIANTORE, 2001, p. 573)

Con los dos fragmentos estudiados se pudo notar cómo a pesar de contar con una fuente de tradición *aural*, usando la terminología de Margareth Norton, casi “genealógica” -es decir, la grabación LCF1987 del exalumno de piano del compositor-, una fuente de tradición de mayor impacto -la grabación BU2002 de la renombrada pianista Blanca Uribe- y contar con una fuente de tradición *teórica* -fundamentada en el entendimiento de los cuestionamientos del compositor sobre la notación del bambuco-, estos no son derroteros fijos que determinen exclusivamente las propuestas de performance, de ahí que surge la diversidad y la “verdad” en el sentido plural apuntado por Chiantore.

El repertorio con poca difusión, como es el caso del *Bambuco Sotareño* y repertorio más reciente de los siglos XX y XXI, no cuenta con una tradición performativa establecida y son los performers en su quehacer actual los que van sentando una tradición, sin embargo, debe ser resaltado que esta tradición no inamovible, es fluctuante. El performer decolonial que procura desafiar el orden establecido por la modernidad comprendiendo que la tradición es un agente más que incita el diálogo en el proceso del acto performativo es asumir la dimensión oral o aural de la obra, desafiando abiertamente el carácter textocéntrico (CHIANTORE, 2017) y oculocéntrico (COOK, 2013) de la lógica de la modernidad para la cual es la partitura es la fuente del saber musical.

Finalmente, cuando el performer que pretende posicionarse frente a la episteme de la modernidad dialoga con la tradición performativa, lo hace desde la perspectiva del cuestionador que tolera y ansía la diversidad, sin buscar una opción definitiva de realización de la obra, pues ve en la tradición performativa una fuente de conocimiento con la cual interactuar. El anterior análisis de grabaciones de performances del *Bambuco Sotareño* pretendía mostrar como las inquietudes (notación) del compositor con relación a su contexto (bambuco como música regional colombiana) derivaron en una partitura que incita también una multiplicidad de respuestas condicionadas por las interacciones que cada performer como individuo puede tejer y que configuran su identidad.

PRELUDIO (1936) ANTONIO MARÍA VALENCIA: INTERACCIONES CON EL INSTRUMENTO

Si bien en el estudio anterior el foco fue colocado en la tradición de performance de la obra, esta no es la única tradición con la cual el performer debe mediar en el acto de la performance. El conjunto de recursos que el performer tiene disponibles para expresarse y relacionarse con su instrumento es lo que se denomina como técnica y como tal, está estrechamente vinculada al desarrollo del instrumento y del lenguaje musical. A nivel individual, el desarrollo de la técnica está ligado a la evolución del artista, desafiando sus propios límites y posibilidades (CHIANTORE, 2001). El instrumento, entonces, entra a ser un agente de interlocución y, considerando que el instrumento puede ser entendido como una parte integradora del performer ya que es a partir de éste que el individuo logra su expresividad (DE PREESTER; TSAKIRIS, 2009), el diálogo con el instrumento musical no deja de ser un diálogo introspectivo del performer en que el agente no humano (instrumento) condiciona la performance. De hecho, Cook afirma que estos son una extensión de la agencia humana puesto que condicionan nuestros modos de escucha, “disciplinan el cuerpo en configuraciones o patrones de acción culturalmente aprobados” (2018, p. 50). Esto significa que los recursos materiales del instrumento posibilitan acceder al conocimiento que ha sido depositado en este, es decir el conjunto de la tradición de uso del propio instrumento. De este modo, el acto de tocar un instrumento en si ya carga un legado de la tradición con la cual el performer debe interactuar y, como se ha mencionado anteriormente, la tradición permite ser cuestionada.

El *Preludio* (1936)¹²⁵ de Antonio María Valencia se toma como escenario para abrir la posibilidad de cuestionar la técnica del piano, específicamente del efecto *legato*, tan problemático en el piano por su naturaleza percusiva y junto con este, el uso del dispositivo más utilizado en la performance al piano además el teclado: el pedal de resonancia. Esta herramienta es tan importante que podría ser considerado como un "elemento idiomático fundamental a la sonoridad del piano" (ROSEN, 2000 *In*: CERQUEIRA, 2009, 35). Lo que se pretende es identificar si el uso del pedal de resonancia impide que las articulaciones hechas con los dedos sean perceptibles acústicamente y saber si el legado de dedos es equivalente al legado de pedal. Este

¹²⁵ Disponible para audición en performance propia: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/preludio-valencia/s-mFvGq?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

cuestionamiento surge considerando los delineamientos de la práctica tradicional del piano que generalmente priorizan el *legato* de dedos sobre el *legato* de pedal¹²⁶.

Para esto, se diseñaron tres experimentos con dos fragmentos seleccionados de la obra para piano solo *Preludio* (1936) del compositor Colombiano Antonio María. Estos fragmentos fueron elegidos por el desafío que representa ejecutar las articulaciones escritas en la partitura o por la ausencia de indicaciones que abre margen para la experimentación en el propio instrumento. El análisis espectral, como es afirmado por Mauricio García (2005), posibilita un abordaje objetivo del estudio del sonido a partir de la visualización de sus parámetros físicos y psico-acústicos, por lo que fue elegido el procesamiento de grabaciones de alta calidad con el software OvertoneAnalyzer que genera espectrogramas, ya que este tipo de herramienta analítica permite observar con claridad las diferencias acústicas obtenidas a partir de la realización del efecto *legato* utilizando el pedal, los dedos o una combinación de ambos. De la misma manera, Daniel Cerqueira apunta que el análisis espectral brinda para la posibilidad de obtener una mayor objetividad con relación a la audición pues ésta está "frecuentemente expuesta a afirmaciones subjetivas"¹²⁷ (2009, p. 3). De este modo, el análisis espectral aparece como una opción valiosa para estudiar en detalle variaciones acústicas durante la performance, como es este el caso.

Tradición en el uso del pedal de resonancia del piano

Analizar la tradición del uso del pedal pasa necesariamente por el estudio de los principales libros de técnica de utilización de esta herramienta pues, si consideramos que la tradición de la técnica del piano está cimentada en el estudio dentro del contexto académico y apoyado en este tipo de literatura, éstos nos brindan la posibilidad de observar cómo ha sido esquematizado el uso del pedal. Sin embargo, el investigador en educación musical Oliver Curbelo (2011), así como también Cerqueira (2009), afirma que el pedal de resonancia parece ser bastante ignorado en la sistematización de la educación musical, aunque tenga un lugar destacado en la práctica tradicional del piano. Para Curbelo, "difícilmente existen métodos, tratados o textos sobre este recurso técnico-expresivo, que es tan importante si comparamos con otros recursos

¹²⁶ En el presente trabajo recurrentemente se utilizaron los términos *legato* de dedos para hacer referencia al efecto *legato* obtenido sin ayuda del pedal, y el *legato* de pedal para hacer referencia al *legato* que se alcanza mediante el uso del pedal de resonancia sin utilizar el *legato* de dedos.

¹²⁷ "frequentemente exposta a afirmações subjetivas" (CERQUEIRA, 2009, 3).

técnicos, como, por ejemplo, la ejecución de octavos o notas dobles" (2011, p. 267). Como consecuencia, no existe una amplia literatura sobre el uso del pedal. Sin embargo, hay algunos libros reconocidos que sirven como base para entender algunas de las consideraciones más aceptadas por la práctica pianística académica sobre el pedal que son defendidas en el contexto académico musical.

Uno de los textos más exhaustivos sobre este asunto es el libro publicado en primera edición en 1897, *Guide to the proper use of the pianoforte pedals with Examples out of the Historical Concerts of Anton Rubinstein*, escrito por Alexander Nikitich Bukhovtsev describe el uso de pedal con más de 120 ejemplos tomados de la práctica performativa del pianista Anton Rubinstein, argumentando que el pedal tiene múltiples funciones dependiendo del contexto, haciendo un esfuerzo por describir situaciones de trechos de escalas, cambios armónicos, texturas contrapuntísticas, cambios de dinámica, etc. Por otro lado, en otro trascendental tratado, *Possibilities of tone color by artistic use of pedals The Mechanism and Action of the Pedals of the Piano* (1919), la autora y reconocida pianista Teresa Carreño considera el pedal de resonancia como herramienta para producir efectos de tono y "sólo debe ser usados cuando éste es el objeto que el performer desea alcanzar"¹²⁸ (1919, p.1). En este sentido, Banowetz -en tal vez una de las obras con mayor contenido teórico sobre el uso de los pedales (CURBELO 2015)-, concuerda parcialmente, pues para él el pedal de resonancia tiene dos funciones principales: "prolongar y conectar tonos que no pueden ser mantenidos sólo por los dedos y colorearlos"¹²⁹ (1992: 11).

Si bien Antonio Sá Pereira reconoce la función del pedal de resonancia como una herramienta que modifica la calidad del sonido, su libro *El pedal en la técnica del piano* (1954) se concentra principalmente en el uso del pedal como una tecla colectiva accionada por el pie que extingue o prolonga el sonido sin necesidad de dejar los dedos hundidos en las teclas. Entonces, para el autor "es lógico y natural por tanto que se aproveche este recurso, siempre que se desee conectar una sonoridad a otra y no lo pueda hacer con el auxilio de los dedos"¹³⁰ (1954, p.16-17). De este modo, Pereira y Banowetz acuerdan que el *legato* de pedal sólo debe utilizarse en caso de

¹²⁸ "Must only be applied when this object is the one which the player desires to achieve." (Carreño, 1919, p. 1)

¹²⁹ "to prolong and connect tones that cannot be held by the fingers alone, and to color them" (Banowetz, 1992, p.11)

¹³⁰ autor "é lógico e natural por tanto que se tire partido deste recurso, sempre que se deseje 'ligar' uma sonoridade a outra e não o possa fazer com o auxílio dos dedos" (PEREIRA, 1954, p.16-17).

no alcanzar el contacto de los dedos. De este mismo modo Bukhovtsev, dentro de sus múltiples usos del pedal indica también que el pedal posibilita la vibración de sonidos que no pueden ser tocados simultáneamente por los dedos. En este contexto, se utiliza para los siguientes fines: unir tonos que están separados por más de una octava y unir notas de una melodía cuando se tocan con el mismo dedo, haciendo que el legato sea muy difícil o imposible. Finalmente, con relación al *legato*, parece ser Carreño la autora más radical en el sentido que indica que “el *legato* debe ser producido con los dedos, las manos y los brazos, y el pedal derecho debe ser usado como una ayuda, no como el medio principal”¹³¹ (1919, p.2).

Si bien entre los autores existen divergencias en cuanto al uso, las funciones y la escritura del pedal, en lo que se refiere a la prioridad que debe tener el *legato* de dedos sobre el *legato* de pedal todos los autores mencionados parecen concordar, así como concuerdan al considerarlo *legato* de pedal como una estrategia para suplir una imposibilidad técnica del ejecutante, como un disfraz para alguna dificultad técnica.

No obstante, conociendo el mecanismo de apagadores del piano, se hace eco del cuestionamiento del pianista y profesor Claudio Richerme:

Si, físicamente, tanto el dedo sosteniendo la tecla como el pedal derecho pueden mantener la cuerda o las cuerdas sueltas, para que éstas vibren entre un tacto y otro, ¿cuál sería la razón por la que casi totalidad de los profesores de piano aconsejar con énfasis el legato de dedo, dependiendo del menos posible del uso de pedal para la realización del legato? ¹³² (RICHERME, 2002: 163)

De este modo, lo que podría considerarse como tradición teórica, volviendo a la distinción de las fuentes de tradición propuestas por Margareth Norton (1966 *In: REIS; BIAGGI*, 2018), que está englobada en este caso por el discurso proveniente de los métodos y libros de técnica del pedal anteriormente referenciados, se ve cuestionada y contrastada por la tradición aural proveniente de la práctica y experiencia directa con el instrumento del performer pianista -en este caso se hace eco de los cuestionamientos de Claudio Richerme que de algún modo reflejan cuestionamientos de otros performers también, incluyendo a la autora del presente

¹³¹ “The “legato” must be produced with the fingers, the hands, and the arms, and the right pedal must be brought to act as a help, not as the chief medium.” (Carreño, 1919, p.2).

¹³² Se, fisicamente, tanto o dedo segurando a tecla como o pedal direito podem manter a corda ou as cordas soltas, para que estas vibrem entre um toque e outro, qual seria a razão para a quase totalidade dos professores de piano aconselharem com ênfase o legato de dedo, dependendo o menos possível do uso de pedal para a realização do legato? (RICHERME, 2002, p. 163)

trabajo-. En este contraste de fuentes de tradición de la práctica del uso del pedal de resonancia, surge un afán por resolver los interrogantes levantados. Siendo así, la interacción que será retratada en el caso del *Preludio* de Antonio María Valencia no es solamente una interacción centrípeta entre el performer y el instrumento, considerándolo como una extensión de su propio yo, sino que está transversalizada, y ciertamente la experimentación propuesta fue motivada, por el cuestionamiento a las fuentes de tradición del uso del instrumento.

***Preludio* de Antonio María Valencia: territorio de experimentación**

Llevando en consideración el cuestionamiento a la técnica tradicional de alcanzar el efecto *legato* en el piano y su relación con la utilización del pedal de resonancia, se eligió utilizar una obra de repertorio de piano solo para ser estudiada con la herramienta del análisis espectral con el fin de visualizar el efecto que se produce cuando un tramo es tocado con *legato* de dedos exclusivamente, con *legato* de pedal sin conectar con la mano y mezclando simultáneamente los dos tipos de *legato*. Esto se hace en una tentativa de identificar algunas diferencias y/o semejanzas en el resultado acústico obtenido para contrastarlo con los enunciados sostenidos por la tradición de la técnica del piano. Considerando el *legato* como un tipo de articulación, también se extendió el análisis para un caso en que tanto el *legato* y el *staccato* simultáneamente son especificados por el compositor en la partitura.

El objeto de estudio elegido fue una selección de dos fragmentos del *Preludio* C.G-V 65 (1936) para piano solo de Antonio María Valencia. El primero de los fragmentos fue en los cc. 1-2 y el segundo en los cc.13-14 (ver Figura 21), fueron elegidos éstos por sus características: el primero no especifica la articulación completamente, dejando al intérprete la posibilidad de experimentar varias opciones y el segundo tramo especifica para cada una de las cuatro voces un tipo de articulación diferenciada. Cada experimento fue desarrollado haciendo tres grabaciones con las siguientes variaciones: 1. Sin pedal de resonancia y con *legato*

de dedos; 2. Con pedal de resonancia y con *legato* de dedos; 3. Con pedal de resonancia y sin *legato* de dedos.

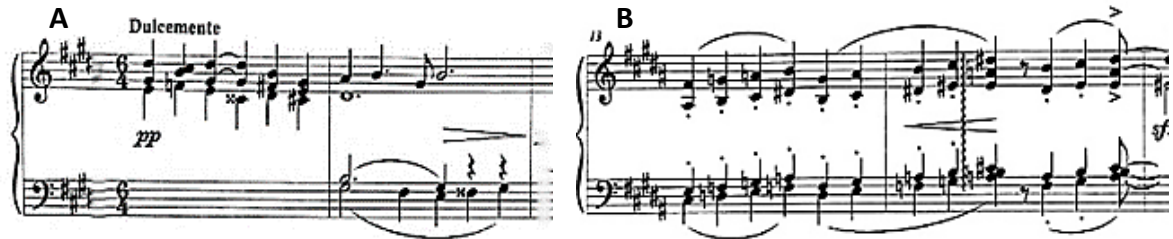


Figura 21: VALENCIA, A.M. *Preludio* (1936). A: cc. 1-2 para el experimento 1 y 2. B: cc. 13-14 para el experimento 3.

Los experimentos sobre los fragmentos seleccionados fueron grabados el mismo día con el grabador digital Zoom H4n utilizando el piano Kawai RX7-H del Auditorio Fernando de Mello Viana de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais. Después de la grabación de los fragmentos en el formato WAV, los audios fueron procesados en el software OvertoneAnalyzer con el fin de generar los espectrogramas que posteriormente fueron analizados. Dado que la grabación no se hizo en un espacio con aislamiento acústico, en los espectrogramas es posible visualizar también el ruido de fondo, sin embargo, esto no interfiere en la visualización del objeto de estudio.

***Preludio*: cc. 1-2 experimento 1**

En el primer experimento, en el que fue seleccionado el trecho de los cc.1-2 y sólo se tocó la melodía superior, se obtuvieron tres espectrogramas generados por el software OvertoneAnalyzer a partir de la aplicación de las tres variables anteriormente expuestas (ver Figura 22)¹³³. Para facilitar la lectura de los espectrogramas, se

¹³³ El tipo de línea y los colores utilizados en las figuras producidas a partir del análisis de las grabaciones está esquematizado de la siguiente manera:

→ Flechas blancas: puntos en que se evidencia el efecto *legato* en los sonidos fundamentales.

→ Flechas amarillas: cancelaciones de ondas en el sonido fundamental.

→ Flechas fucsias: efecto *legato* en los armónicos superiores en el caso de que se produzca una cancelación de onda en el sonido fundamental.

→ Flechas azules: puntos en que se evidencia el efecto *staccato* en los sonidos fundamentales

→ Flechas verdes: efecto *staccato* no está claramente definido

○ Círculos rojos: áreas en que los armónicos superiores se observan más débiles en la grabación del tramo sin pedal.

○ Círculos blancos: áreas con ruidos de fondo.

determinaron los siguientes parámetros de visualización: Dynamic range top (brightness) -50dB Displayed dynamic range (contraste) 44dB. Es importante aclarar que en este tipo de gráfico el eje X se refiere a la duración del sonido y al eje Y a la altura de los sonidos. Los sonidos fundamentales aparecen como líneas más gruesas y de coloración más fuerte (entre negro y rojo) que los sonidos armónicos que aparecen como líneas superiores más finas derivadas del sonido fundamental.

A partir de la visualización y el estudio de los espectrogramas, es posible identificar que, en el caso de melodías de una nota, el efecto *legato* de las notas fundamentales es visualizado como una continuidad entre las líneas horizontales de los sonidos fundamentales (ver Figura 25). Este efecto *legato* puede alcanzarse con el *legato* de dedos sin pedal, sin el uso del *legato* de dedos acompañado del pedal sincopado y en el uso de ambos métodos simultáneamente. Sin embargo, en los armónicos superiores el efecto *legato* no es siempre alcanzado completamente, esto puede ser debido a la poca intensidad de estos sonidos. En los casos en que en la onda del sonido fundamental se visualiza como "desligada" es debido a la cancelación de ondas y no por un efectivo anulamiento del efecto *legato*, esto es constatado cuando se puede percibir el efecto *legato* en los armónicos superiores del sonido fundamental que presentan cancelamiento de onda. Sin embargo, la diferencia entre las tres variables introducidas es evidente en el comportamiento de los armónicos superiores, ya que cuando se utiliza el *legato* de dedos los armónicos tienden a durar más que en el caso en que únicamente se utiliza el *legato* de pedal. Este efecto puede ser explicado por el hecho de que, en el cambio de un pedal a otro, los armónicos de las notas que fueron tocadas son apagados y cuando las notas son sostenidas por el dedo se impide que en el cambio de pedal los armónicos sean completamente apagados. Como se espera, cuando sólo se utiliza el *legato* de dedos sin el pedal de resonancia, los armónicos tienden a tener menos intensidad, esto por el hecho de no tener otras cuerdas libres para vibrar por simpatía reforzando los armónicos superiores de los sonidos fundamentales.

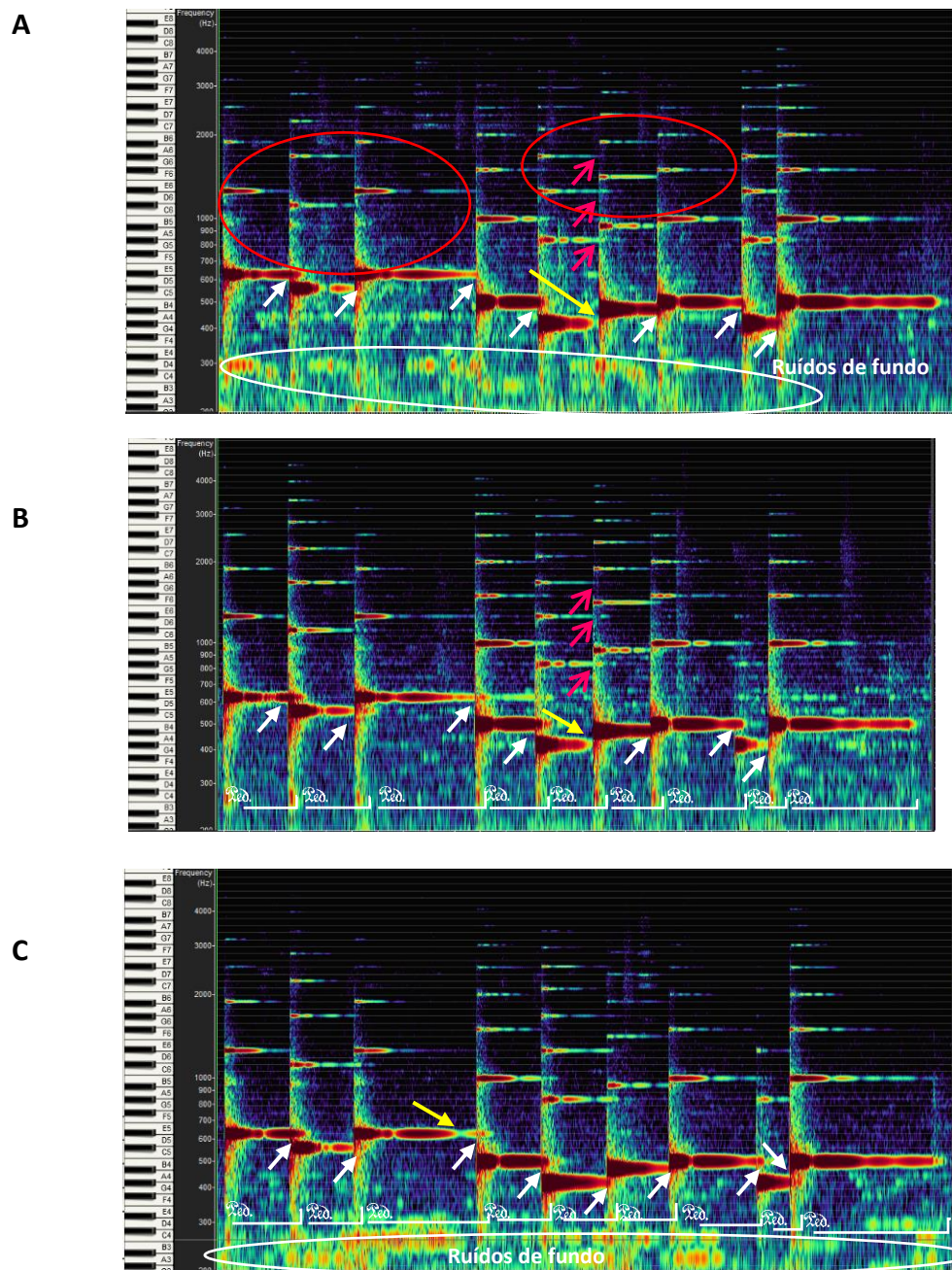


Figura 22: Experimento 1. VALENCIA, A.M. Preludio C.G-V 65 (1936) cc.1-2. Espectrogramas generados por el software OvertoneAnalyzer de la melodía superior **A:** sin pedal y con legato de dedos. **B:** Uso simultáneo del pedal de resonancia y legato de dedos. **C:** Uso del pedal de resonancia sincopado sin legato de dedos.

Disponible para audición **A:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp1-c1-melodia-sin-pedal-con/s-E8PvQ?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Disponible para audición **B:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp1-c1-melodia-con-pedal-con/s-WjXSw?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Disponible para audición **C:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp1-c1-melodia-con-pedal-sin/s-E1Xjo?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Preludio: cc. 1-2 experimento 2

En el segundo experimento, en el que fue seleccionado el mismo tramo del experimento 1, entre los cc.1-2, se tocaron todas las voces como están escritas en la partitura utilizando las mismas variables del primer experimento. De la misma manera, en la visualización de los espectrogramas se utilizaron los mismos parámetros en el software OvertoneAnalyzer aplicados a los gráficos del experimento 1 (ver Figura 23).

En el caso de los acordes, como sucede con las melodías, el efecto *legato* también puede ser alcanzado siempre que se utilice el pedal de resonancia, el *legato* de dedos o ambos. Los cambios en los armónicos superiores también son percibidos y están alineados con los cambios vistos en el experimento 1: cuando se usa ligado de dedos los armónicos superiores tienden a tener más energía y durar más y cuando se conecta sin utilizar pedal hay una pérdida de energía en los armónicos en los armónicos general.

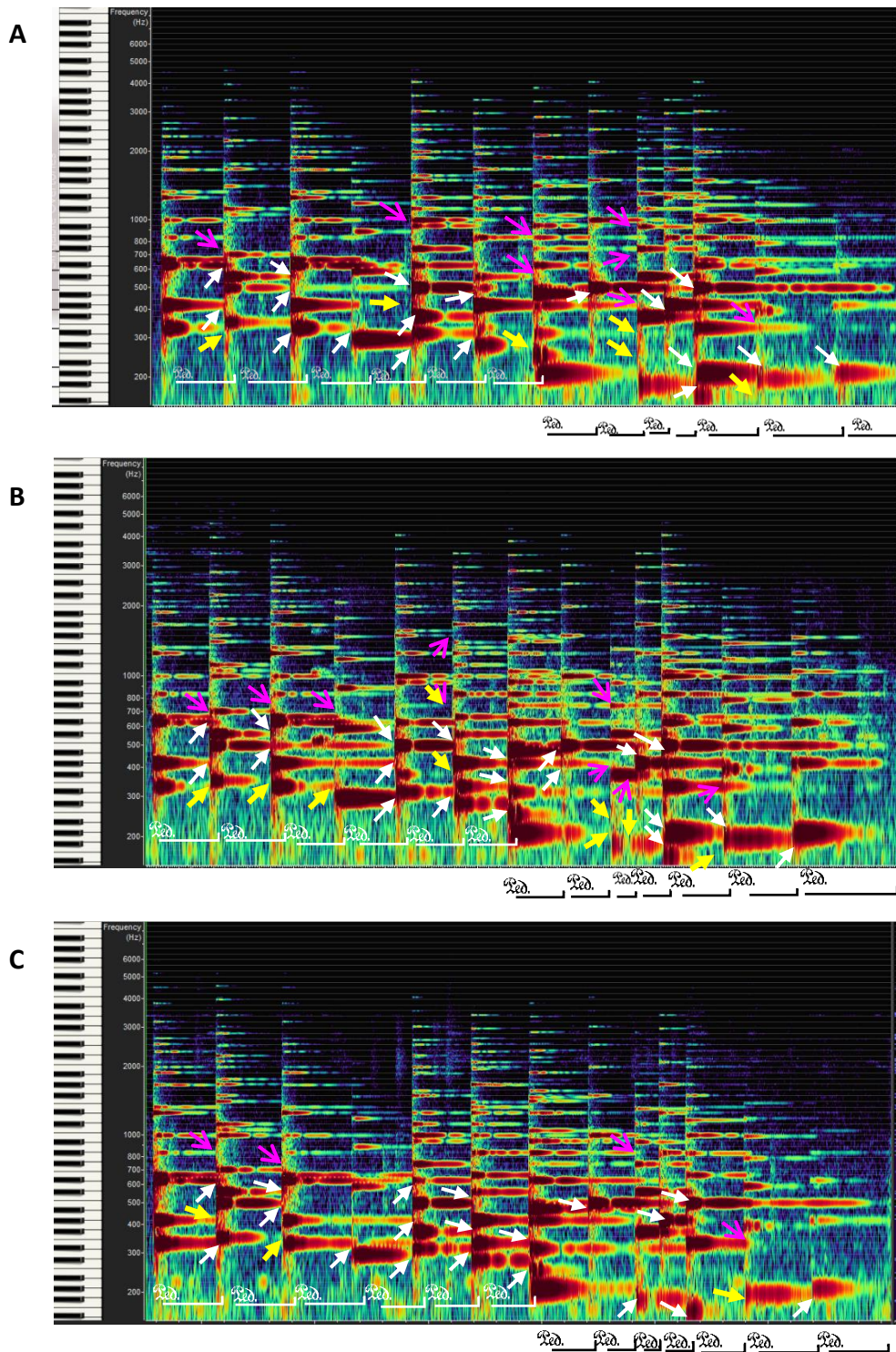


Figura 23: Experimento 2. VALENCIA, A.M. Preludio C.G-V 65 (1936) cc.1-2

Espectrogramas generados por el software OvertoneAnalyzer. **A:** sin pedal y con *legato* de dedos. **B:** Uso simultáneo del pedal de resonancia y *legato* de dedos. **C:** Uso del pedal de resonancia sincopado sin *legato* de dedos.

Disponible para audición **A:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp2-c1-acordes-sin-pedal-y/s-FPkxz?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Disponible para audición **B:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp2-c1-acordes-sin-pedal-y/s-FPkxz?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Disponible para audición **C:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp2-c1-acordes-con-pedal-sin/s-5S8nC?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Preludio: cc. 13-14 experimento 3

Para el tercer experimento fue seleccionado un trecho diferente al trabajado en los primeros dos experimentos. En este caso fue el trecho comprendido en los cc.13-14. El principal diferencial con relación al tramo de los experimentos 1 y 2 es que en el trecho de los cc.13-14 el compositor especificó un tipo de articulación para cada una de las cuatro voces de los acordes. Este pasaje fue tocado de tres formas diferentes: 1. sin utilizar el pedal de resonancia, haciendo con los dedos cada articulación solicitada en la partitura; 2. con pedal de resonancia simultáneamente haciendo la articulación solicitada; 3. Articulaciones de dedos (*staccato* y *legato*) sin pedal de resonancia. En el procesamiento de las grabaciones se obtuvieron espectrogramas generados por el software OvertoneAnalyzer y para facilitar el análisis de estos espectrogramas se determinaron los siguientes parámetros de visualización: Dynamic range top (brightness) -50dB Displayed dynamic range (contraste) 26dB. (ver Figura 24).

Del mismo modo que en el caso del experimento 1 (monodia) y del experimento 2 (acordes), el efecto *legato* puede ser alcanzado con pedal o sin pedal y ligado de dedos, pero hay una pérdida de los armónicos en general cuando no se utiliza el pedal de resonancia. Lo particular de este experimento, que fue especialmente observado, es que se evidencia el *staccato* incluso cuando se hace usando el pedal de resonancia sincopado. Sin embargo, es importante resaltar que, en la ejecución del efecto *staccato* con pedal, la articulación no parece estar tan bien definida como cuando se ejecuta sin pedal. Esto quiere decir que, contrariamente al efecto *legato*, que puede ser logrado con pedal sin hacer uso del *legato* de dedos, para alcanzar el efecto *staccato* es necesario hacer uso del uso de la digitación siendo que el uso del pedal de resonancia sincopado no implica la cancelación del efecto.

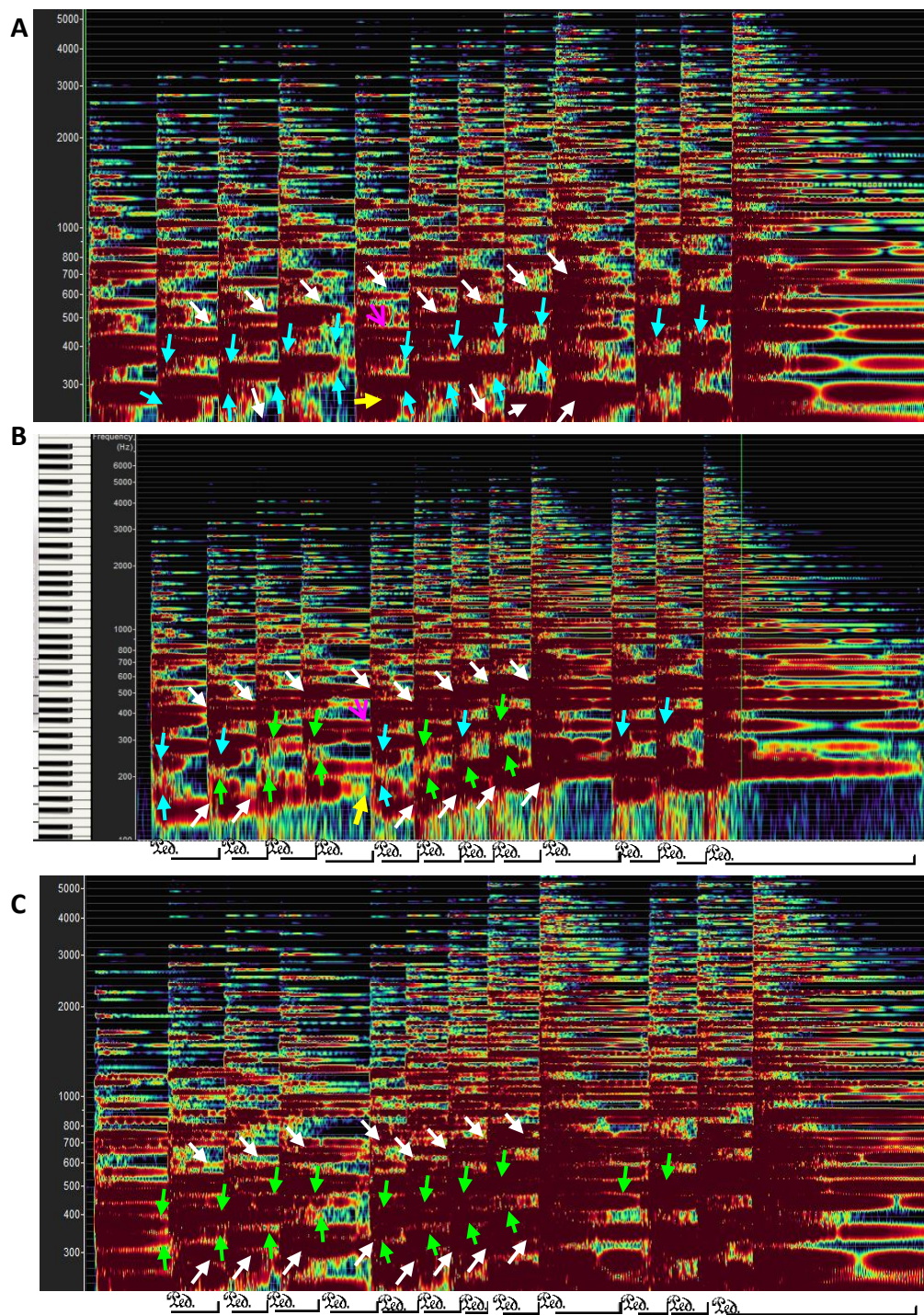


Figura 24: Experimento 3. VALENCIA, A.M. *Preludio* C.G-V 65 (1936) cc.13-14. Espectrogramas generados por el software OvertoneAnalyzer. **A:** sin pedal y articulación de dedos. **B:** Uso simultáneo del pedal de resonancia sincopado y de articulaciones de dedos **C:** Uso del pedal de resonancia sin articulaciones.

Disponible para audición **A:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp3-c13-sin-pedal-con/s-HSfre?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Disponible para audición **B:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp3-c13-pedal-con/s-0ef1B?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Disponible para audición **C:** < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/exp3-c13-pedal-sin/s-RMWUt?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-preludio/s-T4Mgd> >

Reflexiones a partir de los experimentos en *Preludio*

En contraste con lo que podría pensarse, aunque el pedal de resonancia esté siendo utilizado, cada articulación hecha con los dedos tendrá un resultado acústico diferente evidenciado por el análisis espectral. Para los tratadistas y teóricos de la pedagogía del pedal del piano el pedal es una herramienta que altera la calidad del sonido, hecho corroborado con la observación de las alteraciones de los armónicos superiores evidenciados en los espectrogramas, esto puede ser atribuido a la energía y duración de los armónicos superiores cuando el pedal de resonancia se utiliza. Esto sucede porque una vez se acciona el pedal de resonancia, el mecanismo libera las cuerdas posibilitando que vibren por simpatía cuerdas de notas no atacadas, reforzando los armónicos de los sonidos fundamentales. Si bien el efecto acústico obtenido con pedal o sin pedal no es igual, el pedal de resonancia es una herramienta que efectivamente ayuda a resolver problemas técnicos en el legado y como tal también debe ser considerado para evitar incomodidades o posturas técnicamente inviables, favoreciendo la posibilidad de explotar mayores posibilidades expresivas. El *legato* de dedos y el *legato* con pedal son igualmente importantes en la práctica pianística y cada una constituye una opción timbrística y articulativa diferente. Cabe a cada intérprete crear una conciencia sobre el uso del pedal que posibilite entender este elemento del instrumento como una dimensión performativa esencialmente tímbrica, basando sus elecciones de pedalización en la escucha atenta y en los propios parámetros estéticos en diálogo con la dimensión técnica.

El estudio del efecto de uso del pedal de resonancia sobre las ligaduras y *staccatos*, es un ejemplo contundente de como una postura de cuestionamiento de la tradición no significa necesariamente que las conclusiones sean contrarias a esta. Como fue visto en el caso anterior del *Bambuco Sotareño*, no siempre la tradición, en ese caso tradición de performance, es una referencia fija ya que puede estar configurada por una multiplicidad cambiante a lo largo del tiempo. No obstante, a partir del cuestionamiento a la tradición de la técnica del piano es posible observar en el caso del *Preludio* como existe un fundamento sólido para las prácticas más aceptadas.

La relación de la técnica con una obra musical dada hace parte de los planos de interpretación del instrumentista, de su modo individual de leer una partitura, de su experiencia previa y concreta con relación al

lenguaje de la obra que será interpretada, en suma, a la forma como el intérprete escucha la obra¹³⁴. (ASSIS, A. C. DE, 2018, p. 133)

El caso específico del *Preludio*, podría considerarse como un campo de experimentación para el performer donde además de mediar con la técnica del instrumento estará mediando con su “modo individual de leer una partitura” y su “escucha de la obra”, como lo menciona Ana Cláudia Assis. Siendo así, el cuestionamiento a la técnica ofrece respuestas que abren un abanico de más cuestionamientos que irán delineando la propuesta de performance.

Una vez se entienden las implicaciones de usar el pedal en determinados segmentos de una obra nace el interrogante sobre qué es lo que el individuo que está proponiendo una performance quiere oír y como va a hacerlo oír: Si se pretende una sonoridad con menos resonancias se debe procurar limitar el uso del pedal; saber que el pedal no afecta el staccato en los compases 13-14 del *Preludio* permite encontrar una sonoridad con resonancias abiertas y aun así mostrar el efecto de contraste de los tipos de articulación presentes en el pasaje; si se pretende enfatizar en el efecto *legato* pero la digitación representa una dificultad, el uso del pedal puede resolver efectivamente, sin temor a ‘ofender’ a la tradición plasmada en los libros de técnica del pedal. El performer que cuestiona no necesariamente lo hace para destruir, sino para habitar en aquello que está cuestionando, para entregarse en sus posibilidades comprendiendo la implicación de sus decisiones en la búsqueda de un equilibrio de voces que refleje su propia lectura/audición expresiva de la obra, entendiendo esta expresividad tal como lo hace Alexandre Zamith (2011) desde su vínculo con el universo sensorial.

El performer decolonizado no solamente está dialogando con su instrumento como una extensión de sí, considerándolo como un agente determinante del proceso de performance sino que al cuestionarlo en sus detalles está indagando en el aspecto aural de la obra: el timbre, encarando el pensamiento moderno que privilegia el planteamiento de “relaciones y estructuras de alturas distribuidas en un tiempo medido, delegando en gran parte los demás aspectos de la concreción sonora,

¹³⁴ A relação da técnica com uma dada obra musical faz parte dos planos de interpretação do instrumentista, do seu modo individual de ler uma partitura, da sua experiência prévia e concreta em relação à linguagem da obra que será interpretada, em suma, à forma como o intérprete escuta a obra. (ASSIS, A. C., 2018, p. 133)

sus cualidades y matices”¹³⁵ (ZAMITH, 2011, p. 72). El conocimiento del instrumento (como una extensión del performer) y sus potencialidades, también hace parte del autoconocimiento del individuo, no se trata solamente de entender cómo lograr ciertos efectos expresivos, sino también abrir la posibilidad de poder proyectarlos interna y externamente, así como propiciar ocasiones para explorar los descubrimientos.

TRÊS PROFECIAS EM FORMA DE ESTUDO (1988), ALMEIDA PRADO: OBRA COMO MULTIPLICIDAD, INTERACCIONES CON LA SUSTRATA

Si el discurso paradigmático de la modernidad considera la obra como un objeto conceptual dominado por las nociones de fidelidad a la partitura y al compositor, autenticidad y autonomía de la obra de arte, encarar el paradigma implica mudar los términos en que es concebida la obra musical utilizando una ecología conceptual totalmente renovada (ASSIS, P. DE, 2018b). Para esto, se ha propuesto pensar la obra como un espacio de interacción de agentes heterogéneos mediados por el performer en el sentido que Paulo de Assis da: “es un *continuum* explosivo hecho de innumerables objetos y cosas, en una interacción constante e intensiva entre sí, que crea campos de discurso, práctica y percepción basados en la diferencia pura” (2018, p. 41). En este sentido la obra es una multiplicidad en continua creación.

En los dos casos anteriores, se intentó plantear una reflexión sobre la interacción del individuo con un conglomerado de conocimiento colectivo que configura la tradición, de performance o de técnica instrumental. La obra como multiplicidad, sin embargo, está configurada también por elementos que representan sus cimientos específicos y en este sentido, estos se tornan parte constitutiva de la obra y por lo tanto agentes activos con los cuales el performer interactúa. Acudiendo a la filosofía Deleuziana en *Mil mesetas* (1980), Paulo de Assis aplica la noción de *strata* a la obra para identificar en esta los diferentes agentes que actúan desde una noción temporal.

Concretamente, de acuerdo con Deleuze ([1988] 2006, 41), ‘*Strata* son formaciones históricas... hechos de cosas y palabras, de ver y hablar, de lo visible y lo decible, de bandas de visibilidad y campos de legibilidad de contenidos y expresiones’ Son el resultado de procesos temporales e intensivos que capturaron ciertas fuerzas y

¹³⁵ “relações e estruturas de alturas distribuídas em um tempo mensurado, delegando em grande parte os demais aspectos da concretude sonora, suas qualidades e nuances” (ZAMITH, 2011, p. 72)

singularidades dentro de un lecho sedimentario, capas, o cinturones¹³⁶
(ASSIS, P. DE, 2018b, p. 86)

De este modo, la concepción de *strata* en la obra musical se refiere a su dimensión temporal y espacial, permitiendo el reconocimiento de la multiplicidad desde su génesis. Siendo así, el performer decolonial reconoce la agencia de los elementos constitutivos de la obra que la conforman en su complejidad: previa a sus orígenes (*sustrata*), simultáneamente al proceso formador (*parastrata*), en el potencial futuro (*metastrata*), entre otras (ASSIS, P. DE *et al.*, 2018).

En la *sustrata* de la obra no solamente reposa la tradición del instrumento, que acaba de ser discutida con el caso del *Preludio* de Antonio María Valencia, o la tradición teórica y, dependiendo del caso, aural, como fue descrito en el caso del *Bambuco Sotareño* del mismo compositor, sino también que subyacen las relaciones interpersonales e interlingüísticas de cualquier de los agentes en los que se quiera poner foco. El estudio que aquí se propone sobre las *Três Profecias em forma de estudo* (1988)¹³⁷ del compositor brasileño José Antonio Rezende de Almeida Prado¹³⁸ (1943-2010) aborda la *sustrata* de esta naturaleza. En este caso, se pretenderá mostrar cómo la interacción abierta de Almeida Prado con el compositor Olivier Messiaen se torna un elemento constitutivo de la obra y como el performer una vez reconoce esta *strata*, puede enriquecer su propuesta performativa puesto que está incluyendo más una voz en el diálogo musical. Es importante señalar que la reflexión en torno a la *sustrata* mesiánica de las *Três Profecias em forma de estudo* no significa de ninguna manera que sea una *sustrata* exclusivamente de esta naturaleza. Por el

¹³⁶ Concretely, according to Deleuze ([1988] 2006, 41), “strata are historical formations... made from things and words, from seeing and speaking, from the visible and the sayable, from bands of visibility and fields of readability, from contents and expressions.” They are the result of temporal and intensive processes that captured certain forces and singularities within a sedimentary bed, layers, or belts. (ASSIS, P. DE, 2018, p. 86)

¹³⁷ Disponible en audición en grabación de performance propia. Profecía I < <https://www.youtube.com/watch?v=dlqx6arXEOo> >. Profecía II < https://www.youtube.com/watch?v=9sHy_UowA70 >. Profecía III < <https://www.youtube.com/watch?v=ei0ulMMN7HI> >

¹³⁸ José Antônio Rezende de Almeida Prado (Santos, 8 de febrero de 1943—São Paulo, 21 de noviembre de 2010) compositor y pianista brasileño, miembro de la Academia Brasileña de Música, considerado uno de los mayores exponentes de la música erudita en Brasil. Estudió con Nadia Boulanger y Olivier Messiaen en París (1970-1973) y György Ligeti y Lukas Foss en Darmstadt. Doctor en música por la Universidad Estadual de Campinas con su tesis: *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais* (1986). Su amplio catálogo como compositor abarca obras corales, orquestales, camerísticas y de piano solo recurriendo contantemente a las temáticas ecológicas, religiosas y de brasilidad. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ant%C3%B4nio_Rezende_de_Almeida_Prado> consultado en 12 de marzo de 2019.

contrario, podrían ser reconocidos n número de elementos constitutivos de la *sustrata* de esta obra, sin embargo, por practicidad se propone trabajar un único elemento, que a su vez cuenta también con sus propios *stratas* que interactúan en cierto modo con la obra de Almeida Prado. La elección de este elemento de la *sustrata* de esta obra se da principalmente porque, por un lado ya es ampliamente estudiada esta relación entre Almeida Prado y Messiaen desde la perspectiva de análisis musicológico (FILHO, 2010; GUBERNIKOFF, 1999; GUIGUE; PINHEIRO, 2002; MOREIRA, A. DA C.; PASCOAL, 2005; MOREIRA, A. L., 2002; TAFFARELLO, 2011) y por otro lado, Almeida Prado reconoce abiertamente en entrevistas dadas en diferentes momentos ante diferentes interlocutores, la presencia de Messiaen en la *sustrata* de su obra (ADRIANA LOPES, 2004; PRADO, A., 2007; ROCHA, 2005; TAFFARELLO, 2010, 2011; YANSEN, 2005). De este modo, la riqueza de las fuentes permite de manera más clara y contundente apuntar para la presencia de este interlocutor en la *sustrata* de las *Três Profecias*.

La voz de Messiaen en la *sustrata* de *Três Profecias* em forma de estudo de Almeida Prado

En este caso, lo que se pretende es mostrar una faceta de la *sustrata* conformada por el lenguaje compositivo de Messiaen en la escritura pianística de Almeida Prado en *Três Profecias*. Esta obra fue escrita por Almeida Prado más de una década después de concluir los estudios con Messiaen (1969-1973), en un periodo compositivo que el compositor reconoce como nuevo en relación a los anteriores, marcado por la poética del eclecticismo total y la relectura de momentos compositivos e interlocuciones anteriores (MOREIRA, A. L., 2002). El estudio aquí presentado sobre *Três Profecias* parte de la identificación de los elementos musicales que Almeida Prado explícitamente reconoce haber incorporado en su escritura musical gracias a la interacción con Messiaen. Para esto, se toman como punto de partida las entrevistas concedidas por el compositor a Tadeu Taffarello (2010), Carlos Yansen (2005) y Adriana Moreira (2002) en donde son discutidos, entre otros, aspectos de su estética compositiva. Del mismo modo, serán interlocutores también algunos aspectos característicos de la obra de Messiaen y explicados por el compositor en *Technique de mon langage musical* (1944) y *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1994).

Génesis de la *sustrata*

Evidentemente, como es de esperarse, gracias al periodo formativo de Almeida Prado con el compositor francés en el conservatorio de París, elementos de las técnicas compositivas de Messiaen marcaron la escritura musical del compositor brasileño. Además del interés exclusivamente compositivo, la vivencia de la religiosidad católica fue un punto de contacto entre ambos compositores. Almeida Prado fue un individuo entregado a su fe, como relata en entrevista a Tadeu Taffarello “lo que me interesó en Messiaen fue porque él profundizó tanto en los dogmas de la iglesia, transponiendo[los] para la música de una manera constante”¹³⁹ (2010, p. 276). De hecho, la producción de Messiaen revela un profundo y constante interés en el trabajo con las temáticas católicas¹⁴⁰.

La obra *Três Profecias* corresponde a una producción con una marcada influencia de las reflexiones religiosas, por un lado, cada una de las Profecias está vinculada con un versículo bíblico del antiguo testamento, siendo a modo de epígrafe en las Profecias 2 y 3, y a modo de interludio en la primera Profecía¹⁴¹. Por otro lado, Fabiola Pinheiro (2016) levanta la hipótesis sobre el hecho de ser un tríptico, considerando el simbolismo numerológico dentro del imaginario de la teología cristiana, asociándolo principalmente a la Santa Trinidad. Finalmente, cabe resaltar que cada una de las Profecias al final está firmada por el compositor, con indicación de fecha y lugar y finalmente con la anotación: “siervo del espíritu santo” (ver Figura 25). Si bien el tratamiento de una temática religiosa corresponde a una elección personal y a un determinado tipo de perfil individual que trasciende cualquier enseñanza académica, este punto no deja de ser un puente de conexión entre el

¹³⁹ “o que me interessou em Messiaen foi o porquê que ele se aprofundou tanto nos dogmas da Igreja” (2010, p. 276).

¹⁴⁰ Esta afirmación se hace con base en la observación del catálogo de Messiaen donde un profundo y constante interés en el trabajo con las temáticas católicas en obras como *La banquet eucharistique* (1928), *La Nativité du Seigneur* (1935), *Vision de L'Amén* (1943), *Trois Petites liturgies de la Présence Divine* (1943), *Vingt Regards de l'Enfant Jésus* (1943), *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-69), *Livre du Saint Sacramen* (1984), entre otras a lo largo de toda su producción musical. Además, Con relación a la religión y la práctica musical, Messiaen escribe en su *Technique de mon langage musical*: “Para extraer con una fuerza duradera nuestras tinieblas enfrentadas con el Espíritu Santo, para elevar sobre la montaña las puertas de nuestra prisión de carne, para dar a nuestro siglo el agua viva de la que se siente sediento, haría falta un gran artista que fuera también gran artesano y gran cristiano” (1993, p. 20).

¹⁴¹ **Profecía 1, Zacarías 6, 1:** “Levantando de novo os olhos, olhei e vi quatro carros que saíam dentre duas montanhas; estas eram montanhas de bronze.” **Profecía 2, Baruc 4, 36** (epígrafe): “Jerusalém, volta o teu olhar para o Oriente, vê a alegria que te vem de Deus.” **Profecía 3, Isaías 35, 8:** “E haverá uma Vereda Pura, que se chamará o Caminho Santo.”

estudiante y el alumno del conservatorio de París que perduraría a lo largo de toda la vida de ambos compositores.

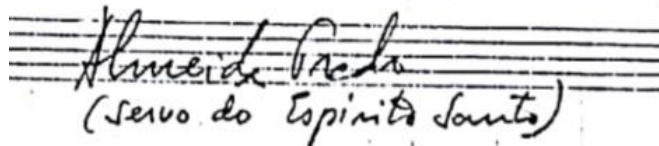


Figura 25: ALMEIDA PRADO, J.A.R. *Três Profecias*. Profecia n.2. Elemento de religiosidad en la firma del final de cada una de las Profecias, el compositor se identifica como un “siervo del espíritu santo”.

Profecia 1: Estudio de resonancias¹⁴²

La primera Profecía es una obra dedicada al estudio de las resonancias, que es uno de los puntos de contacto en el lenguaje compositivo de Messiaen y Almeida Prado. El trabajo con las resonancias en Almeida Prado fue sistematizado por el compositor en lo que él mismo denominó como el Sistema Organizado de Resonancias (PRADO, J. A. R. A., 1985) que pasaría a llamar transtonalismo posteriormente, como alternativa a los sistemas de organización de sonidos como la tonalidad. Sobre este sistema Organizado de Resonancias, el compositor dice en entrevista con Adriana Moreira: “es el uso libre de las resonancias, con algunos armónicos usados de manera consciente y otros como notas invasoras”¹⁴³ (2002, p. 63). De este modo, el sistema transtonal utiliza la combinación de sonidos de los armónicos superiores naturales, inferiores (propuesto por Almeida Prado, consiste en la inversión a modo de espejo de la serie armónica natural de los sonidos) y sonidos que no hacen parte de ninguna de estas series armónicas que son llamadas de resonancias mixtas y son usadas con fines colorísticos. El sistema organizado de resonancias posibilita el entrelazamiento de estrategias tonales, atonales o seriales y en el que cualquier acorde puede cumplir cualquier función ‘armónica’, puede estar fundamentado en el acorde de resonancia de Messiaen, de ahí que sea justificado el uso de las resonancias de los armónicos superiores, inferiores o mixtos (GUIGUE; PINHEIRO, 2002). El acorde de resonancia de Messiaen estaba conformado por los primeros 15 armónicos superiores del sonido fundamental (ver Figura 26). De este

¹⁴² Disponible para audición: Profecía I < <https://www.youtube.com/watch?v=dlqx6arXEOo> >

¹⁴³ “É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras.” (2002, p. 63).

modo, Messiaen justifica la inclusión de cualquiera de las notas de los armónicos a la base triádica del acorde.

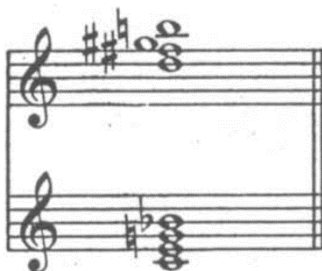


Figura 26: MESSIAEN, O. Técnica de mi lenguaje musical (1993, p. 70). Acorde de resonancia con armónicos audibles.

Tal como es afirmado por Paulo de Assis (2018b), cada *strata* de una obra está a su vez conformada por sus propias *stratas* y simultáneamente hace parte de la *strata* de otras obras. De este modo, el trabajo con las resonancias de los armónicos superiores Messiaen para Carol Gubernikoff (1999) tiene su origen en Rameau, quien en *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) con base en principios matemáticos (otra *sustrata* de la *sustrata*) sostiene la idea del acorde perfecto formado por los armónicos internos de una nota específica.

En el transtonalismo, se hace un uso libre de estos sonidos resultantes de un fundamental para la construcción de los acordes. Considerando las resonancias como elemento estructural en la obra de Almeida Prado, el compositor crea lo que denomina como zonas de resonancias que “se basan en una mayor o menor incidencia de alturas sobre una serie armónica, ascendente o descendente” (TAFFARELLO, 2010, p. 133). Esta característica es especialmente explícita en la Profecía n.1 que está estructurada en forma A-B-C-D-Coda(E), donde cada sección está construida en torno de una escala formulada con los siete primeros armónicos de una nota centro (ver Figura 27). Ejemplo de esto es evidente en fragmento de la sección A construido alrededor de Si (ver Figura 28). En estos compases solo aparecen notas pertenecientes a la escala descrita por Almeida Prado, los sonidos invasores o resonancias mixtas están encerradas en un círculo punteado y en dinámica menos intensa para resaltar el efecto colorístico.

Seção A = em Torno de Si

Seção B em Torno de Fa

Seção C em Torno de Reb

Seção D em Torno de Sol

Figura 27: ALMEIDA PRADO, J.A.R. *Três Profecias*. Profecia n.1. descripción de zonas de resonancia estrutural en la Profecia 1. Los números indican el número del armónico superior correspondiente, considerando el 1 como el sonido fundamental.

Seção A = em Torno de Si

5:4 simili

ppp

pp

ff

Tempo

pp

ff

rall.

pp pouco rall.

Figura 28: ALMEIDA PRADO, J.A. R. *Três Profecias*. Profecia n. 1. **A:** Escala sobre la cual fue construida la sección A, además de la nota centro, cuenta los armónicos 3, 5 y 7. **B:** cc.4-9 Fragmento de la sección A donde se aprecia el uso predominante de los armónicos de la nota centro. En círculo resonancias mixtas.

Messiaen reconoce la convergencia de la voz de Paul Dukas (*sustrata* de la *sustrata*) al mencionar la influencia de este en su concepción de “efectos de resonancia” en *Technique de mon langage musical*. Para Messiaen lo especialmente notable es el uso de las resonancias naturales con variaciones rítmicas, aconteciendo una disociación sonora de los sonidos constituyentes del acorde, resultando en una “entidad sonora fusionada, no un acorde stricto sensu”. Una de las formas de lograr esta disociación en la obra de Messiaen es con la creación de capas de intensidad,

donde una parte del bloque sonoro es tocada con una dinámica más fuerte y la otra parte surge en contraste como una simulación de la resonancia natural de las notas más graves e intensas (GUIGUE; PINHEIRO, 2002). Este recurso es también utilizado por Almeida Prado en sus *Profecías* (ver Figura 29).

1	1	11	5	7	13	15	3	11	3	11	3	11
7	7	-	3	5	-	11	7	-	7	-	7	-
5	5						5	3	2	1		
F#	G#	E	B	A#	G#	G	Db	=	=	=	=	=

Figura 29: A : Messiaen, O. Catalogue d'oiseaux, Le Lorient, cc. 1-2. Modificado de: GUIGUE, PINHEIROS, 2002. **B**: ALMEIDA PRADO, J.A. R. *Três Profecías*. Profecía n. 1 c.64. Los números indican el número de los armónicos superiores tomando como base la nota más grave, cuando aparece el símbolo – es porque no hay correspondencia con la escala de armónicos naturales y son, en el caso de Almeida Prado, resonancias mixtas.

La creación de capas de intensidad surge como una simulación de la resonancia natural de las notas más graves e intensas. En el ejemplo de la Profecía 1 presente en la Figura 32, es posible notar que está construido alrededor de Re bemol. En este caso, Almeida Prado indica una capa sonora más intensa para los sonidos más graves correspondientes a los primeros armónicos que conforman la triada mayor, mientras que los sonidos más agudos, con una dinámica mucho menos intensa, corresponden a armónicos más distantes.

Así la primera Profecía sea un estudio de resonancias, es posible también apuntar para una *sustrata* Messiánica en la notación del ritmo. En su *Technique de mon langage musical*, Messiaen describe cuatro formas principales de escribir el ritmo: el primer modo de notación consiste en la grafía de los ritmos a partir de sus valores exactos, sin formula métrica ni tiempo, en este sentido, las figuras son agrupadas irregularmente a partir de las plicas y la barra de compás es utilizada para anulación de las alteraciones cromáticas del compás (MESSIAEN, O, 1993). Esta primera forma de grafía rítmica es utilizada a lo largo de toda la primera Profecía de Almeida Prado (ver Figura 30).

Figura 30: Utilización del primer modo de escritura rítmica. **A** : MESSIAEN, O. Vingt regard sur l'enfant-Jésus : VIII Regard des hauteurs. cc.34-38. **B**: ALMEIDA PRADO, J.A.R. *Três Profecias*. Profecia nº 1. cc. 1-3.

Profecia 2: estudo rítmico¹⁴⁴

La segunda Profecia es un estudio rítmico, para Almeida Prado el pensamiento rítmico era uno de los principales aprendizajes obtenidos con Messiaen. “Creo que la influencia que Messiaen me dio fue, sobre todo rítmica, la manera de utilizar el ritmo. [En] eso Messiaen me dio una escritura muy beneficiosa”¹⁴⁵ (ALMEIDA PRADO *In*: TAFFARELLO, 2010, p. 277).

La segunda [estudio/Profecia] es de hecho un estudio rítmico porque coloco compases 5/2, 5/4, 5/8 e 5/16 como una modulación rítmica de figuras y de valores y el intérprete no puede acelerar porque es necesario tomar como base las cuatro [corcheas] que van a ser la subdivisión de la blanca, es una modulación rítmica, en este caso la dificultad es mantener la coherencia entre las figuras¹⁴⁶ (ALMEIDA PRADO *IN*: YANSEN 2005, 40)

Como es sabido, la notación rítmica de Messiaen está vinculado con la concepción inspirada en sus estudios sobre la métrica india en donde los valores son agrupados utilizando un valor mínimo subyacente (*sustrata* de la *sustrata*). En el caso se la segunda Profecia, tal como lo dice el propio compositor Almeida Prado, en esta

¹⁴⁴ Disponible para audición: Profecia II < https://www.youtube.com/watch?v=9sHy_UowA70 >

¹⁴⁵ “eu acho que a influência que Messiaen me deu foi, sobretudo, rítmica. A maneira de você utilizar o ritmo. Isso Messiaen me deu uma escrita muito benéfica” (ALMEIDA PRADO *In*: TAFFARELLO, 2010, p. 277).

¹⁴⁶ segundo é de fato um Estudo rítmico, porque eu coloco os compassos 5/2, 5/4, 5/8 e 5/16 como uma modulação rítmica de figuras e de valores, e o intérprete não pode acelerar, porque é necessário tomar por base as quatro semicolcheias que vão ser a subdivisão da mínima, é uma modulação rítmica, neste caso a dificuldade é você manter a coerência das figuras. (ALMEIDA PRADO *IN*: YANSEN 2005, 40)

Profecía, para dar coherencia rítmica, lo que debe estar siempre presente es la noción del pulso mínimo (ver Figura 31).

Figura 31: ALMEIDA PRADO, J. A. R. *Três Profecias*. Profecía n. 2 cc. 1-10

Otro aspecto de la *sustrata* mesiánica se evidencia en el uso de métricas de valores acrecentados o disminuidos. Con relación a esto Almeida Prado explica para Taffarello al hablar sobre su *Momento 9* del 2º *Caderno* (1969): “La influencia está en la rítmica de aumento de un tiempo para cada compás. Ahí sí, yo ya conocía eso de ‘*Vingt regards de l’enfant Jésus*’ y de la ‘*liturgie*’¹⁴⁷ (ALMEIDA PRADO In: TAFFARELLO, 2010, p. 276). Este caso específico también se observa en las *Três Profecias* hacia el final de la segunda Profecía (ver Figura 32).

¹⁴⁷ “A influência está na rítmica de acréscimo de um tempo para cada compasso. Aí sim. Eu já conhecia isso do “*Vingt regards de l’enfant Jésus*” e do “*Liturgie*” (ALMEIDA PRADO In: TAFFARELLO, 2010, p. 276).

A

B

Figura 32: **A:** MESSIAEN, O. Parte del piano *Trois petites liturgies de la présence divine*. cc. 119-122. **B:** ALMEIDA PRADO, J.A.R. *Três Profecias*. Profecia n. 2. cc. 184-189.

Otros elementos en la Profecía 2, además de la notación rítmica cuentan con una *sustrata* en el lenguaje de Messiaen. Ejemplo de esto es la relación entre sonido y color particular en Messiaen pues declaraba tener sinestesia auditiva/visual

los colores son muy importantes para mí porque tengo el don –no es mi culpa, es como soy- de que sin importar si escucho música o incluso si leo música, veo colores. [...] En las octavas más agudas, es [el color] progresivamente diluido en blanco, y en las octavas más graves, es mezclado con negro, entonces es más oscuro¹⁴⁸ (MESSIAEN In: WATTS, 1979 p. 4)

¹⁴⁸ Colours are very important to me because I have a gift-it's not my fault, it's just how I am-whenver I hear music, or even if I read music, I see colours. [...] In the higher octaves, it becomes progressively more diluted with white, and in the lower octaves, it is mixed with black so that it's darker. (MESSIAEN In: WATTS, 1979 p. 4)

Del mismo modo, el compositor sostenía que escuchaba complejos sonoros que podían ser visualizados como una combinación de colores dependiendo de los sonidos que estuvieran interviniendo, por lo tanto, un complejo sonoro derivaría en una misma visualización cromática desde que la relación de las alturas de los sonidos se mantuviera (MESSIAEN In: WATTS, 1979), la variación se daría en términos de luminosidad-oscuridad alterados por la octava en la que eran tocados. Por otro lado, Almeida Prado no reconoce tener ningún tipo de sinestesia, pero reconoce una influencia del lenguaje de Messiaen en el sentido de trazar una búsqueda tímbrica relacionada a los colores: “Él [Messiaen] ve colores en el sonido [...] yo no veo, yo intuyo una especie de color, solo que no es visible, es abstracto [...] mi [color] es un color que yo llamo de arquetipo”¹⁴⁹ (ALMEIDA PRADO In: TAFFARELLO, 2010, p. 282).

Con relación al efecto de luminosidad del discurso de Messiaen, en la segunda Profecía de Almeida Prado es interesante conectar la indicación: *Solar!* y el versículo bíblico que aparece como epígrafe, en donde dice: “Jerusalén, vuelve hacia el oriente, para observar la alegría que viene de dios” está retratada en los gestos musicales (ver Figura 33). Si bien Almeida Prado no deja explícita referencia a un color, la característica “solar” podría asumirse como referencia a un efecto de luminosidad. Esta luminosidad podría notarse en el hecho de que el motivo del estribillo de esta Profecía está resaltando el movimiento ascendente reiterando los sonidos de llegada en su diseño melódico, del mismo modo, es posible encontrar esa luminosidad solar una vez se percibe que, a excepción de la primera entrada que es el comienzo de la Profecía, cada una de las entradas del estribillo llega a partir de un movimiento melódico ascendente, sea por secuencia ascendente (ver Figura 33: B) y melodía ascendente (ver Figura 33: C y Figura 33: D).

¹⁴⁹ Ele vê cores no som. [...] Eu não vejo. Eu intuo uma espécie de cor, só que ela não é visível. Ela é abstrata. [...] na minha, é uma cor que eu chamo de arquetipo. (ALMEIDA PRADO In: TAFFARELLO, 2010, p. 282).

Figura 33: ALMEIDA PRADO. J. A. R. *Três Profecias*. Profecía n.2. Gradación sonoro-luminosa. **A:** cc.1-3. Tema del estribillo. Indicación: Solar! **B:** secuencia ascendente cc. 53-60. **C:** melodía espacializada cc. 128-135. **D:** movimiento melódico ascendente cc. 196-201.

Profecía n. 3: estudio de acordes “legato”, trêmolos, notas repetidas, trinados¹⁵⁰

Esta Profecía es de una riqueza timbrística contrastante con las dos Profecías anteriores por su priorización del espectro de intensidades menos fuertes. Considerando la *sustrata* del acorde de resonancia de Messiaen, en donde se justifica la inclusión de los armónicos superiores a la base triádica del acorde, en el transtonalismo de Almeida Prado los armónicos resultantes de un fundamental sirven como estructura para la construcción de los acordes. Esto es especialmente visible en la Profecía 3, donde hay trechos de acordes construidos completamente sobre los armónicos superiores e inferiores (ver Figura 34).

					11	9	19	13	1
13	11	9	-17	7	9	1	1	1	7
17	9	7	19	13		15	7	7	-19
3	17	3	17	12		-19	13	13	19
-6	-6	-6	-6	-6		5	19	19	1
G#	D	F#	C	D#		A	G#	F#	E

Figura 34: ALMEIDA PRADO, J.A. R. *Três Profecias*. Profecía n. 3. Variación II cc. 26-27. Acordes construidos a partir de armónicos superiores e inferiores. Los números hacen referencia al armónico que corresponde, tomando como fundamental la nota más grave.

¹⁵⁰ Disponible para audición: Profecía III < <https://www.youtube.com/watch?v=eI0uIMMN7HI> >

Por otro lado, es característico de la procura colorística de Messiaen y por lo tanto de su escritura para piano, el uso del pedal de resonancia extensivo para conseguir “sonoridades por acumulación sucesiva, uniendo fragmentaciones de formaciones acordales” (COSTA, 2004, p. 41). El resultado son zonas de resonancias múltiples causadas por la liberación del encordado del piano. “El piano de Messiaen es un piano que explora libremente el tiempo de sus resonancias por el uso continuo y constante del pedal”¹⁵¹ (TAFARELLO 2010, p. 81). Siendo así, es frecuente encontrar en la literatura pianística del compositor francés, ejemplos del uso del pedal extensivo, donde este es accionado por largos fragmentos de las obras. Reconociendo que el Sistema de organización de Resonancias tiene como uno de sus elementos en la *sustrata* el tratamiento de las resonancias de los armónicos en Messiaen, la utilización del pedal extensivo como parte de su búsqueda de resonancias del piano es un aspecto en común entre ambos compositores, siendo en el caso de Almeida Prado un aspecto ya previo a la época de estudios con Messiaen, pero refinado después de sus estudios en el conservatorio de París (TAFARELLO, 2010). El pedal extensivo es un elemento constante en los tres movimientos de *Três Profecias*, en donde actúa como un generador de resonancias sobrepuestas y elemento fundamental en la exploración timbrística del piano. En el ejemplo mostrado vemos como el pedal es accionado durante nueve compases, independiente de los cambios armónicos o melódicos (ver Figura 35).

¹⁵¹ “O piano em Messiaen é um piano que explora livremente o timbre de suas ressonâncias pelo uso contínuo e constante do pedal.” (TAFARELLO 2010, p. 81)

The image displays two musical excerpts, labeled A and B, illustrating extensive resonance pedal techniques.
Excerpt A: From Messiaen's 'La fauvette des jardins', it shows a piano accompaniment for a bird song. The tempo is marked 'Très modéré' (♩ = 80) and 'Modéré' (♩ = 120). The piece is in 4/2 time. The bass staff has a circled 'ped.' marking and the instruction '(ped. sempre)'. The treble staff has a circled asterisk.
Excerpt B: From Almeida Prado's 'Três Profecias', it shows a piano accompaniment. The dynamics range from 'pp' to 'f'. It includes markings for 'Trem.' (tremolo) and 'All.' (Ad libitum). The bass staff has a circled 'ped.' marking and the instruction '(ped.)'. The treble staff has a circled asterisk.

Figura 35: Ejemplos de pedal extensivo. **A:** Messiaen, O. La fauvette des jardins. cc.184-186. Pedal de resonancia extensivo que caracteriza el tema del mirlo. **B:** ALMEIDA PRADO, J.A. R. *Três Profecias*. Profecia n° 3 cc. 12-23.

Reflexiones sobre *Três Profecias* de Almeida Prado

“*Três Profecias em forma de estudo*” es una obra escrita en un momento compositivo en el que Almeida Prado estaba revisitando sus interacciones musicales anteriores desde la perspectiva de la relectura. Dada la ausencia del compositor, no es posible determinar con absoluta certeza que los elementos mesiánicos encontrados en la *sustrata* de *Três Profecias* hayan sido utilizados de manera plenamente consciente o si fueron emergiendo orgánicamente porque ya hacían parte de la identidad compositiva de Almeida Prado. El reconocimiento de los elementos diversos en la *sustrata*, así como en sus otras *stratas*, hace parte del desafío a la concepción moderna, que hasta cierto modo pervive hasta ahora, en la que la creación parte del individuo, más que del grupo (COOK, 2018). Buscar activamente el diálogo,

no solo con el texto y con la imagen construida sobre el compositor sino también con el compositor como ser humano, su trayectoria individual, sus vínculos con otros individuos y otros elementos de su contexto es reconocer la pluralidad constitutiva de la obra.

Asumir la obra como una multiplicidad, móvil, conformada por numerosos elementos que a su vez hacen parte de otras multiplicidades y cuentan con su propia multiplicidad (ASSIS, P. DE, 2018b) no solamente decoloniza la idea de la creación monolítica sino que también cuestiona la propia ontología de la obra y los fundamentos de la lógica moderna de la música cristalizados en los parámetros *Werktreue*: fidelidad al texto, lealtad al compositor y búsqueda de la verdad en la obra. Una vez reconocemos que la obra creada por el compositor cuenta con una *stratas* diversas ¿Realmente existe una única intención del compositor en la obra? ¿Cuál sería el tótem al cuál se debe rendir lealtad?; Si es la obra una multiplicidad conformada por la interacción de diversos agentes móviles y cambiantes ¿Cómo es posible guardar fidelidad al texto cuando se reconoce que en el proceso musical existe la interacción activa de agentes extratextuales?; Si se reconoce que la obra es un gesto que incita la acción performativa propuesta por el compositor que a su vez fue incitado por otras acciones performativas y así sucesivamente¹⁵², ¿Es el compositor el creador absoluto? ¿existe una verdad absoluta en la obra? Estas preguntas retóricas plantean un desafío a los presupuestos de la lógica moderna en la música y es justamente en ese punto donde la episteme de la modernidad que no valida la multiplicidad en la obra no admite esos cuestionamientos. Sin embargo, el performer como agente que decoloniza sale de la lógica epistémica moderna y corroe sus cimientos, a la manera que Walter Dignolo (2008) y Paulo de Assis inspirado en Rancière (2018) sugieren: es a partir del cuestionamiento a los paradigmas validados por la fuente de poder colonial, a partir de los desafíos propuestos a los modos de producir conocimientos, que comienza la opción decolonial.

¹⁵² En esta afirmación encontramos apoyo en Small (1998) para quien cuando se piensa en una obra, se está pensando es en una performance de esta. Inclusive Cook (2018) continúa con esta línea de pensamiento cuando afirma que cuando se escucha música lo que se oye es la performance de una música. E inclusive, Chiantore es más específico respecto a esto cuando afirma: “when we think about classical music we are not thinking about a repertoire, but a particular repertoire played in a particular way.” (2017, p. 6)

TIENTO VI PARA PIANO (2000), GERMÁN CÁCERES: INTERACCIONES CON EL CONOCIMIENTO IDIOMÁTICO DEL PERFORMER

Hasta este punto los ejemplos de interacciones generados entre agentes externos al performer como individuo, aunque si es considerado el instrumento como una extensión del performer, esta afirmación sería parcial al remitirnos al estudio sobre el empleo de la técnica instrumental del piano en el efecto *legato* trabajado en el contexto de la obra *Preludio* de Antonio María Valencia. No obstante otro tipo de interacciones pueden ser tejidas si consideramos al mismo performer como un agente depositario de un conocimiento del instrumento construido a partir de la tradición de su técnica, que a su vez es construida a partir de la interacción histórica de múltiples agentes como los propios instrumentos y las mudanzas de intereses estéticos (CHIANTORE, 2001). Es con este conocimiento que el performer interactúa con su propio instrumento que al hacer parte de si es por tanto un tipo de interacción consigo mismo, un diálogo de autoconocimiento. El presente ejemplo de interacción involucra al performer como depositario de una práctica instrumental y la notación de un fragmento de la obra *Tiento VI* (2000)¹⁵³ para piano de Germán Cáceres¹⁵⁴ (1954-). A partir de la identificación de un fragmento de *Tiento VI* cuya lectura era dificultada por la notación del mismo, el performer se posiciona frente a la “indiscutida” autoridad del compositor y la “inviolabilidad” del texto para formular una notación alternativa que no solamente facilita la lectura y el posterior estudio del fragmento, sino que también resulta más adecuada a las necesidades específicas de la fisionomía de la mano de un determinado performer¹⁵⁵.

Idiomatismo y técnica instrumental, patrimonios del performer

Para Chiantore (2001) la técnica instrumental oscila en dos puntos interconectados en un mismo fin que es expresivo: el conjunto de procedimientos y

¹⁵³ Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/tiento-vi-para-piano/s-7DJhU?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-tiento-vi-s-yl7zQ> >

¹⁵⁴ Germán Cáceres Mejía (San Salvador, 1954-), compositor graduado en la escuela Juilliard de Nueva York (1977) y doctor en composición por la Universidad de Cincinnati (1989). Destacado en obras de cámara, vocales y de piano en su mayoría orquestales que se han interpretado en América y Europa. Actualmente se desempeña como director titular de la Orquesta Sinfónica de El Salvador y como compositor activo, presentando sus obras en concursos y festivales internacionales. Fuente: <https://www.ecured.cu/Germ%C3%A1n_C%C3%A1ceres> Consultado en: 12 de marzo de 2019.

¹⁵⁵ Específicamente en este caso se trata de una cuestión íntimamente relacionada al aparato anatómico de la autora de este texto en un contexto determinado por una obra para piano. No obstante, esto podría ser extrapolado para otros contextos, considerando otras dificultades fisiológicas que impidan la performance de cualquier otra obra con cualquier otro instrumento.

recursos y la habilidad para usar estos procedimientos. Sin embargo, estos recursos divergen de un instrumento a otro por evidentes razones morfológicas. Siendo así, cada instrumento con su técnica específica plantea una serie de características identitarias que lo definen y lo hacen identificable, que podrían ser consideradas como el idiomatismo (FERNANDEZ; GLOEDEN *In* 2012 *In*: MORAIS, 2014). El conocimiento de las particularidades específicas del instrumento y de la habilidad para explotarlas son lo que Chiantore denomina como el patrimonio del performer, pues este es su campo de accionar: es el performer en el acto musical que va definiendo lo posible y lo imposible con relación a su propio yo extendido, es decir el instrumento. De este modo, es natural que su propio patrimonio sea un agente de interlocución indispensable en la formulación de una propuesta de performance.

Con conocimiento y capacidad de definir los límites de lo posible y lo imposible el performer encara a la obra y a los gestos que la incitan. La partitura como uno de estos agentes también es sometida al escrutinio del patrimonio del performer y es en este ejercicio de diálogo que un agente opera sobre el otro, sin embargo, este diálogo no se da a partir del monólogo sino de la colaboración, donde de la diversidad de perspectivas los agentes negocian para crear una voz y visión compartidas

Una partitura de trabajo [o de estudio] funciona como el nodo central de una red heterogénea que comprende agentes humanos y no humanos: mientras la creatividad es distribuida doblemente, longitudinalmente -desde ensayos, concierto a grabaciones- y a través de los participantes [performers involucrados], la partitura puede ser descrita como el punto central de distribución y como tal condiciona muchos de los aspectos de la colaboración¹⁵⁶ (COOK, 2018, p. 2018)

Pese a condicionar muchos aspectos de la colaboración que se da entre los agentes musicales, la partitura, como los demás agentes, es pasible de ser cuestionada. En este sentido, el performer decolonizado, empoderado de su patrimonio técnico e idiomático supera el paradigma del textocentrismo para plantear propuestas que incluso incluyen la modificación del texto. En el caso del *Tiento VI*, es de esperarse que la concepción global de la obra represente un desafío a la técnica del performer¹⁵⁷, sin embargo, el performer también desafía a la partitura como nodo

¹⁵⁶ a working score functioned as the central node of a heterogeneous network that comprised both human and nonhuman agents: while creativity was distributed both longitudinally— from rehearsals to concerts to recordings— and across participants, the score might be described as the central distribution point, and as such it conditioned many aspects of the collaboration. (COOK, 2018 p.55)

¹⁵⁷ Tiento es una forma musical para solistas. El termino tiento, verbo español tentar ('probar', 'intentar', 'testar') y se aplicó exclusivamente a la música instrumental desde mediados del siglo XV en

de distribución del diálogo colaborativo. En este caso específico, la notación propuesta por el compositor en algunos fragmentos, pero específicamente con los compases 103-109 no se ajustaba a la práctica y dominio idiomático del performer, siendo así, la inviolabilidad del texto es relativizada y una versión de la notación es propuesta.

Tiento VI, una propuesta de notación desde la práctica del performer

[E]l idiomatismo desplaza lo que habitualmente se toma como unidad de significado, subvierte el espesamiento del sentido de una determinada forma. [...] trae nuevos efectos de sentido, apunta al cruce de cadenas, para el juego de la lengua sobre el lenguaje en que los significantes resuenan unos sobre otros¹⁵⁸ (LODOVICI, 2008 *In*: ESCUDEIRO, 2011 p. 202)

Considerando lo afirmado por Lodovici, el idiomatismo también resignifica el texto dirigiéndolo hacia algún sentido específico presente en las relaciones. Es decir, el idiomatismo forja la relación entre la notación y los gestos musicales que el compositor pretende incitar. Sin embargo, si el proceso musical corresponde a una dinámica de distribución de la creatividad, los saberes y las ignorancias también están distribuidas puesto que no hay único individuo que lo sepa todo (COOK, 2018). De hecho, “Las formas de ignorancia son tan heterogéneas e interdependientes como las formas de conocimiento” (SANTOS, 2010, p. 35) y como tal, estas incitan los diálogos.

En el caso del fragmento comprendido entre los compases 103-109¹⁵⁹ (ver Figura 36) a partir de la lectura literal de la partitura, el performer identificó una ausencia de idiomatismo en la notación observada en el extensivo de líneas adicionales que dificulta el proceso de lectura; exigencias no ergonómicas (ver Figura 37)¹⁶⁰; cambios de posición rápidos que comprometen la ejecución precisa de los

adelante, primero en la península ibérica y luego en América Latina. Podría vincularse con otras formas como las la fantasía. Sin embargo, su propósito es desafiar al performer a partir del empleo de diversos recursos técnicos y tiempos contrastantes. (RIDLER; JAMBOU, 2001).

¹⁵⁸ o idiomatismo desloca o que habitualmente se toma como unidade de significado, subverte o espessamento de sentido de uma determinada forma. [...] traz novos efeitos de sentido, aponta para o cruzamento de cadeias, para o jogo da língua sobre a linguagem em que os significantes ressoam uns sobre os outros (LODOVICI, 2008, p. 181 *In*: ESCUDEIRO, 2011 p. 202).

¹⁵⁹ Disponible para audición: < <https://soundcloud.com/susana-castro-gil/fragmento-cc-103-109/s-NLO4F?in=susana-castro-gil/sets/lista-de-audios-dissertacao-susana-castro-gil-tiento-vi/s-yl7zQ> >

¹⁶⁰ Este caso es singular con relación a mi propia práctica como performer. Dado que mi mano es pequeña, su extensión efectiva es la octava cuando hace intervalos armónicos logrando alcanzar el intervalo de novena en casos muy específicos no encuadrados en este debido a la rapidez del tempo y a la rápida mudanza de gestos.

gestos musicales acompañando la indicación de tempo dada previamente en el compás 89 (120 BpM) (ver Figura 38); entrecruzamiento innecesario de las manos (ver Figura 39) o incluso notas enarmónicas tocadas simultáneamente con las dos manos.

The image displays three systems of musical notation for measures 101, 104, and 107 of a piece. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as dynamics (mp, f, fff), articulation (accents), and fingerings. Several annotations are present: blue boxes highlight specific chords or notes in measures 101, 104, and 107; green arrows indicate fingerings or hand positions; and an orange arrow in measure 104 points to a specific note, likely indicating a hand-crossing issue. The score is in 7/8 time and includes a tempo marking of 50.

Figura 36. Adaptado de: CÁCERES, G. *Tiento VI*. cc.101-107. Cambios de posiciones incómodos que podrían dificultar la precisión. Exigencias no ergonómicas. Entrecruzamiento de manos simultáneamente. Enarmónicos simultáneos.

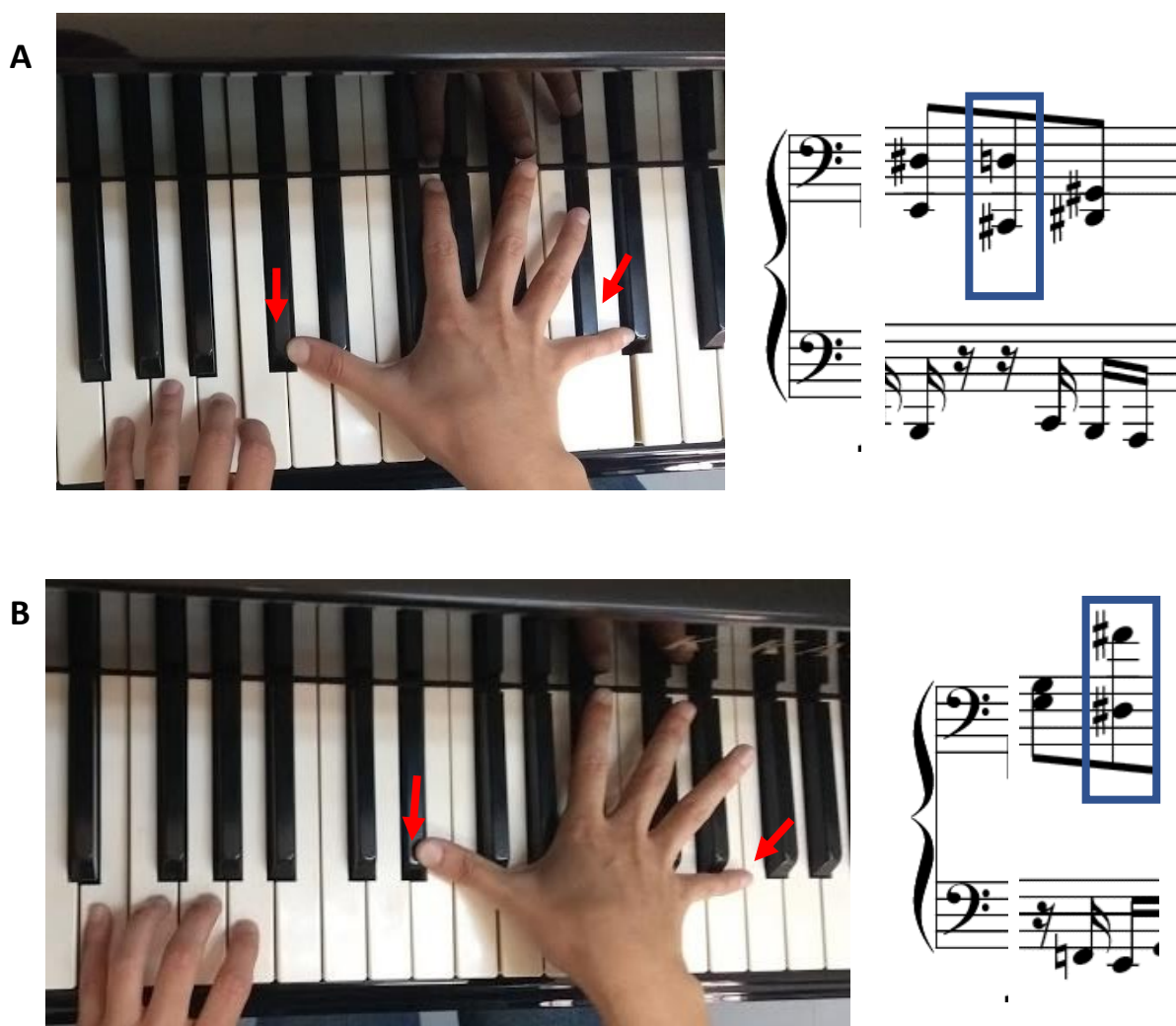


Figura 37 Exigencias no ergonómicas en *Tiento VI*. **A:** c. 106 tiempo 6. Al tocar armónicamente el intervalo de 9na, el dedo 5 inevitable e involuntariamente toca el A# que no hace parte del gesto propuesto en la partitura. **B:** c. 109 tiempo 2. La mano no alcanza a tocar armónicamente el intervalo de 10ma.

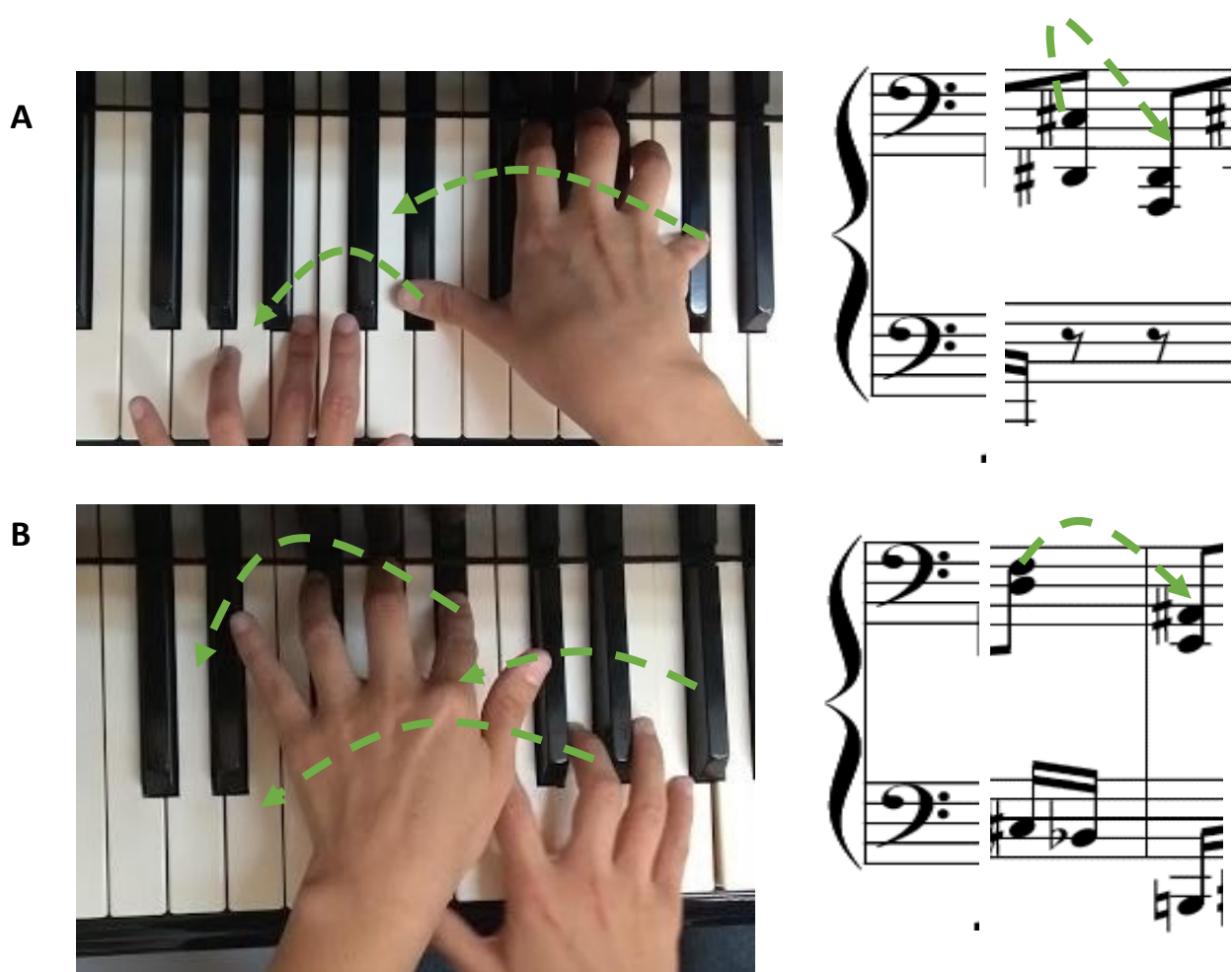


Figura 38: cambios de posición rápidos e incómodos en *Tiento VI*. **A:** c.106 tiempo 2. **B:** cc. 107-108 tiempo 7-1



Figura 39: Yuxtaposición innecesaria de las manos en *Tiento VI*. c. 105 tiempo 4

La lectura inicial y el proceso inicial de trabajo sobre este fragmento resultó en varias modificaciones hechas a la partitura, no solamente para resolver las dificultades encaradas, sino también para facilitar la proyección de la obra virtual (ASSIS, P. DE *et al.*, 2018), es decir la imagen personal propuesta sobre la obra. La reorganización de la notación en las dos manos, así como las anotaciones manuscritas de rigor, es decir aquellas que se hacen con fines de estudio, hicieron que la partitura fuera de difícil lectura (ver Figura 40).

Figura 40: partitura de trabajo con anotaciones de estudio y propuestas de redistribución de la notación en las dos manos.

La dificultad en la lectura propiciada por la cantidad de anotaciones y de redistribución de la notación entre las dos manos impulsó a formular una nueva partitura de estudio que supliría la ausencia de idiomatismo de la primera versión propuesta por el compositor (ver Figura 41).

103

Piano

8va

105

107

109

Figura 41: propuesta de notación para *Tiento VI* cc. 103-109. Causales: Evitar posiciones no ergonómicas. Evitar cambios de posición rápidos que comprometan la precisión. Evitar la yuxtaposición innecesaria de las manos. Preservar una posición más cómoda debido a la nueva distribución previa o posterior. Proyección del gesto musical deseado.

Como podrá verse en comparación con relación las Figuras: Figura 37, Figura 38 y Figura 39 las modificaciones propuestas están direccionadas en evitar posiciones no ergonómicas distribuyendo las notas para no forzar la mano (ver Figura 42 vs 36); evitar (cuando es posible) los cambios de posición rápidos que comprometan la precisión privilegiando posiciones de la mano más cerradas (ver Figura 43 vs 37); redistribuir las notas para evitar la yuxtaposición innecesaria de las manos (ver Figura 44 vs 38); para facilitar la lectura fue incorporado un símbolo de transposición a la octava para evitar el uso extensivo de líneas adicionales y debido a estas mudanzas propuestas otras fueron implementadas de manera consecuente para preservar una posición más cómoda en momentos donde la propuesta de notación compositor no presentaba dificultades mayores; finalmente, una mudanza fue implementada con el fin de proyectar la escucha interna de la obra, es decir que partir de la redistribución de las pensando en la intención melódica deseada. Si bien algunas de las modificaciones manuscritas inicialmente fueron descartadas y no hacen parte de la nueva versión de estudio, el registro de estas en la primera partitura propuesta por el compositor refleja como el proceso de performance y de construcción de obra performativa es un proceso de experimentación en aras de encontrar la mejor solución a los desafíos encontrados.

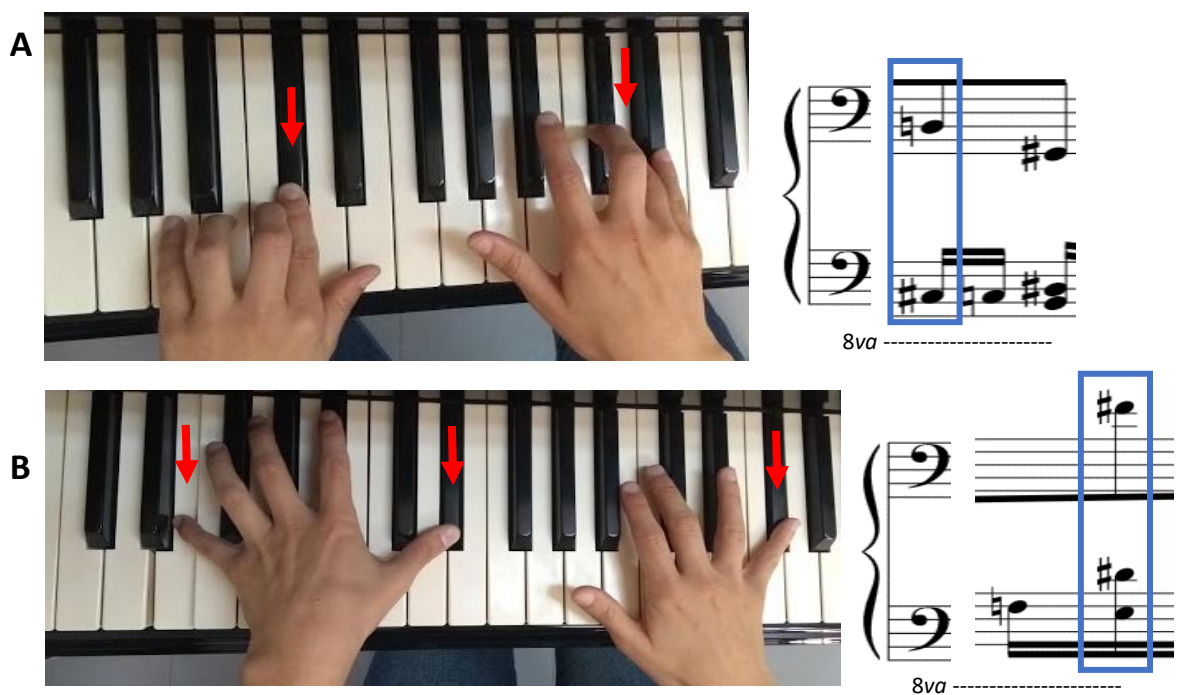


Figura 42: Redistribución de las notas para evitar posiciones no ergonómicas en *Tiento VI*. **A:** c. 106 tiempo 6. **B:** c. 109 tiempo 2.

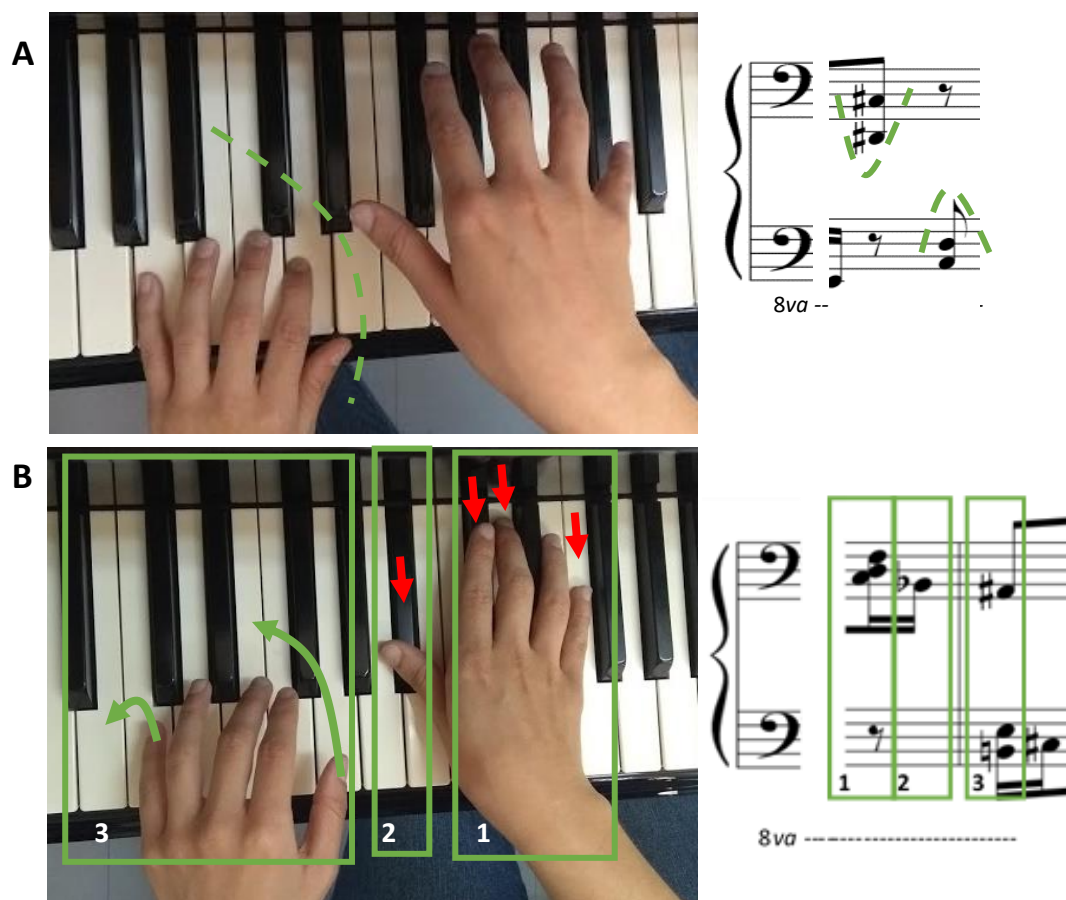


Figura 43: Redistribución de notas para evitar cambios de posición rápidos e incómodos en *Tiento VI*.
A: c.106 tiempo 2. **B:** cc. 107-108 tiempo 7-1

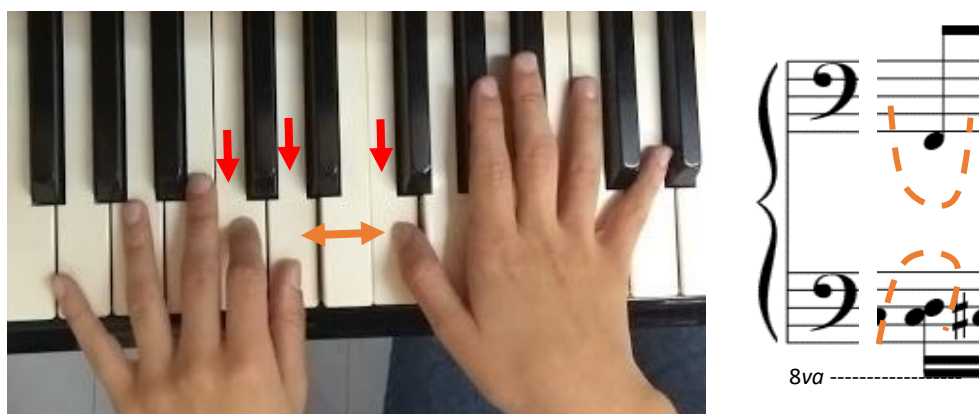


Figura 44: Redistribución de notas para evitar la yuxtaposición innecesaria de las manos en *Tiento VI*. c. 105 tiempo 4.

Reflexiones sobre *Tiento VI*

El ejercicio de redistribución de la notación musical en el fragmento de los compases 103-109 de *Tiento VI* no es una práctica inusual entre los performers. De hecho, hace parte de la cotidianidad del performer intervenir en la partitura procurando conciliar su patrimonio¹⁶¹ (dominio de la técnica instrumental e idiomatismo) y su propio aparato anatómico que condicionan la performance -como fue notado en los puntos donde se encontraron posiciones no ergonómicas debido al tamaño pequeño de mi mano-, con la notación de la partitura propuesta por el compositor o el editor. En este sentido, una performance no podría entrar en el campo de las posibilidades sin esta mediación que se hace más crítica en la medida que el performer expande su técnica y autoconocimiento. Asumiendo esto, discursos como el de Schoenberg sobre el performer cuando llega a afirmar que “es totalmente desnecesario, a no ser por el hecho de que sus interpretaciones tornan la música comprensible para un público cuya desgracia es no conseguir leer la música impresa”¹⁶² (*In: NEWLIN, 1980, p. 164 apud COOK, 2006, p. 5*), entrarían a ser desafiados por un performer que es de hecho quien hace de la obra musical una realidad a partir de su papel como mediador entre los diversos agentes musicales. Es constitutivo de la obra musical el acto performativo, incluso en la situación extrema de alguien solamente leyendo la partitura, pues tal como lo afirma Small “la personas que pueden imaginar desde el estudio de las instrucciones de acción contenidas en una partitura, como la pieza irá a sonar, están incluso imaginando una performance, incluso si es una muy abstracta y atenuada”¹⁶³ (1998, p. 219). La performance solo es posible a partir de la mediación del performer con su propio yo extendido, el instrumento, y su patrimonio inherente.

Inclusive, si fuera a considerarse la obra desde la perspectiva de la partitura meramente material, esta está transversalizada por elementos como la edición y esta tampoco es un campo inmóvil pues está determinada por las inquietudes de la época, los valores estéticos vigentes, los intereses comerciales y por lo tanto ninguna edición de partitura será definitiva (ASSIS, P. DE, 2009). La obra existe a partir de lo que se

¹⁶¹ Haciendo referencia al termino patrimonio tal como lo utiliza Chiantore (2001) que ya fue anteriormente descrito.

¹⁶² “é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (*In: NEWLIN, 1980, p. 164 apud COOK, 2006, p. 5*)

¹⁶³ “Those people who can imagine from study of the instructions for action contained in the score how the piece will sound are still imagining a performance, even if a very abstract and attenuated one” (SMALL, 1998, p. 219)

hace con ella, no de su soporte físico. Por esto, el performer que asume su agencia decolonial encara la reificación del texto abiertamente para reconocer que es a partir de su mediación con la partitura que la obra vive. La modificación de lo escrito por parte del performer constituye una transgresión para nada insignificante, dentro de la lógica del *Werktreue*: por un lado, implica el desafío de un performer a las “veneradas intenciones” del compositor, que son aún más graves si la obra en cuestión es una “obra maestra de un genio” y peor aún (continuando en la lógica del *Werktreue*) (TARUSKIN, 1995) y es en este aspecto que reside el activismo decolonial.

No se trata de restar importancia a la partitura, sino de reconocer que esta es un nodo de interacción donde los conocimientos y las ignorancias de los agentes que la proponen, generalmente compositores, se revelan e interactúan con los conocimientos e ignorancias del performer. La partitura no brinda toda la información que compone la obra, por el contrario, si es considerada como un elemento con el que se interactúa, en su naturaleza parcial no logra dar cuenta de explicar la multiplicidad de la obra. En este sentido, el performer es libre de interactuar con la partitura de la forma que más se adecue a sus propios intereses,

No hay nada en el libro de las reglas que indique que la partitura es un texto sagrado que no debe ser alterado en ninguna forma o que se debe realizar la performance de un modo que se aproxime lo máximo posible a la forma que se realizó en la época del compositor.¹⁶⁴ (SMALL, 1998, p. 217)

La inviolabilidad del texto, es una imposición de la lógica de la modernidad que pretende validar sus presupuestos basados en la autenticidad, la verdad y la objetividad desde una perspectiva positivista. Si no es a partir de la interacción y potencial intervención del performer con relación a la partitura, mediando con su patrimonio idiomático y técnico, ¿cómo sería posible dar vida a la obra?

VIRTUOSO CONTEMPORÁNEO, ACTIVISTA DECOLONIAL

El conjunto de reflexiones sobre el repertorio seleccionado es solo una mínima muestra de interacciones que pueden ser tejidas en el campo de la performance musical. Todas estas interacciones están mediadas por un performer que es desafío

¹⁶⁴ There is nothing in the rule book that tells us that the score is a sacred text that must not be altered in any way or that it must be performed in a way that approximates as nearly as possible to the way it was performed in the composer's time. (SMALL, 1998, p. 217)

el ideario del *Werktreue*: en vez de ser un medio transparente que transmite la obra es un agente activo que la recrea con cada performance; en vez de procurar LA verdad en la obra proveniente de las intenciones del compositor, su mirada decolonial busca una “verdad que reside en su capacidad de contemplar las opciones más diversas” (CHIANTORE, 2001, p. 573); en lugar de considerar la obra musical como un monolito inequívoco, la considerar como campos de multiplicidad que articulan agentes; en vez de asumir que la creatividad emana exclusivamente del compositor y por ello se le debe fidelidad, trata de reconocer la agencia creativa de todos los agentes involucrados en el proceso musical; en vez de negar su corporalidad, identidad individual y sensualidad en la performance, trata de apropiarse de estas como elementos constitutivos de la obra.

Con los ejemplos que aquí se retrataron no solamente se hace evidente que el performer puede ser un sujeto cuestionador y constructor de puentes, de vínculos necesarios para la realización -de realizar- de la obra musical en la performance. Con estos se ha dialogado directamente con cada uno de los puntos del manifiesto de la performance de Richard Schechner citado en el comienzo de este último capítulo. En el estudio de la tradición performativa del *Bambuco Sotareño*, se muestra como el performer juega, experimenta con un material dado en la partitura, logrando diferentes asociaciones y por lo tanto caracterizando su propuesta con un matiz personal. Al cuestionar las fuentes de tradición de la técnica instrumental -como fue hecho en la serie de experimentos sobre la articulación y el uso del pedal de resonancia en el piano en el *Preludio* de Antonio María Valencia- se está reconociendo que la tradición está formulada por una diversidad de voces que representan segmentos relacionados o no. De este modo, el hecho de dar espacio para los cuestionamientos aurales inclusive cuando se tiene un constructo fuerte teórico está dando cuenta no solamente del reconocimiento de la alteridad, sino también que se está transitando en diferentes esferas, atravesando fronteras imaginarias. Considerar la obra musical desde la multiplicidad, como lo propone Paulo de Assis con sus reflexiones sobre la ontología de la obra que conducen a entenderla como un conglomerado de *stratas*, da cuenta de la obra como un proceso infinito, no acabado, siendo el acto performativo de esta un proceso de redescubrimiento vitalicio que tiene como elemento incitante la partitura, sin embargo trasciende el texto para convertirse en un proceso re-creador de la obra. Siendo así, el estudio de las *Profecías* de Almeida Prado podría darse a

partir del prisma de sus múltiples *stratas*, reconocimiento que los elementos constitutivos de estas son potencialmente infinitos y por lo tanto podrían ser generadores de potencialmente infinito número de abordajes de la obra. Por otro lado, como fue relatado con el proceso de propuesta de notación de partitura a partir de la performance de un fragmento de *Tiento VI* de Germán Cáceres, lo que se evidencia es un proceso de reacción en donde los agentes involucrados en el diálogo se convierten: el performer sale de su exclusivo rol de intérprete del texto para juzgarlo y reformularlo e incluso editarlo y el texto, evidentemente empatiza con las necesidades del performer y sale modificado de este proceso, convertido en una herramienta de estudio facilitadora del proceso musical.

El manifiesto de Schechner, no solamente hace referencia al acto performativo, sino que también se refiere al performer como individuo activo -activista-. Esto se infiere al reconocer en los postulados de Schechner la descripción de un proceso dinámico e incesante, descrito en verbos en infinito que presuponen el accionar del sujeto. El performer se torna un virtuoso en la contemporaneidad cuando responde a las inquietudes propias de esta, cuando asume la pluralidad del mundo y cuando logra interactuar con los saberes producidos en su tiempo. El virtuoso se torna decolonial cuando aborda los conocimientos producidos en lugares de destierro o de soterramiento designados por la lógica de la modernidad, cuando asume la incertidumbre, la ambigüedad de la experimentación musical, el disenso, la alteridad, la divergencia entre los agentes musicales hallando refugio en parámetros reclusos en el ostracismo por la modernidad como la *estésia* y la mutabilidad. El virtuoso decolonial más que repetir lo que ya se sabe y se hace con una obra musical recorre lo desconocido -porque no ha sido reconocido por el paradigma imperante de la modernidad- como un campo de especial interés para su práctica artística. Este virtuoso de la contemporaneidad solo llega a ser un agente decolonial a partir del activismo, de la acción, la movilización de la lógica y su propia movilización en dirección al desmantelamiento de la modernidad.

Finalmente, el performer decolonial con su activismo reconoce que su accionar no es un mero entretenimiento superficial, la performance no es el lado práctico de otras disciplinas como la musicología o la teoría musical, por el contrario, su activismo conlleva a asumir la performance como un espacio privilegiado para problematizar la obra musical, para proponer nuevas prácticas y modos de pensamiento, para incitar

el aprendizaje de la historia desde una perspectiva alternativa y para dar sentido al mundo de lo estésico. El virtuoso decolonial no santifica obras una y otra vez, no endiosa compositores como individuos supra humanos, en vez de esto, asume su accionar como un acto constitutivo de la obra.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se vio en el primer capítulo, estudiar la modernidad desde la perspectiva de la música es un trabajo que requiere comprender múltiples perspectivas, puesto que no existe un consenso sobre exactamente que es, que representa y sobre que opera. Sin embargo, parece asociarse a la modernidad una voz imperativa reflejo de una lógica epistémica que ha afectado varios aspectos de la vida musical, siendo la performance y el cuerpo del performer especialmente comprometidos por la imposición del juego de poderes de la modernidad.

De modo general, parece reconocerse en la modernidad un absolutismo, que es posible estudiarlo desde la perspectiva de su relación con la música, pero cada autor reseñado en la presente disertación teje consideraciones diferentes sobre lo que significa. Desde consideraciones sobre la autonomía semántica de la música (HOFFMAN; ROSENGARD); la concepción de la unidireccionalidad temporal (BERGER); *Mindset* no circunscrito a un contexto temporal que puede ser utilizado como teoría para explicar algunas tendencias humanas (BUTT; ADORNO & HORKHEIMER) o propuestas de periodización con relación al vínculo del lenguaje con la verdad (FOUCAULT; ROSSEL), entre otras consideraciones provenientes de otros autores referenciados en esta disertación. No obstante, tal como lo afirma Fredric Jameson (2004), esta pluralidad es consecuencia de una divergencia en el trasfondo sociocultural individual de quienes formulan la reflexión, no obstante, es relativamente común la noción de que la modernidad representa una narrativa absoluta que decreta un modo de relacionarse con la producción de saberes (epistemología), vinculado a una retórica de salvación, positivista y que niega la necesidad o la posibilidad de existencia de otras alternativas (COOK, 2013).

De este modo, considerando la divergencia y la convergencia conceptual, es la propuesta de Jameson la que nos auxilia para entender lo que significa la modernidad y sobre lo que opera, restando importancia al origen en sí, pues el autor lo denomina como una contingencia. Para Jameson no existe un relato correcto que haga inteligible la modernidad, así que la disocia de la idea de objeto de estudio para considerarla como una categoría narrativa basada en los procesos de reescritura que instaura la verdad como su propia versión corregida de los relatos anteriores. Con esto, postula que más que un momento histórico o una tendencia, la modernidad es una categoría

narrativa, se erige como un *tropo* de reescritura que desplaza radicalmente los “anteriores paradigmas narrativos” (2004, p. 40). La modernidad de Jameson equivale a una nueva organización del relato histórico existente que se ha convertido en convencional, donde lo nuevo gana prioridad, decretando la caducidad de los relatos anteriores.

Este *tropo* de reescritura impartió su operación de *reescritura* de forma efectiva en la forma como es formulado el marco de racionalidad que engloba determinados *a priori* históricos y paradigmas que validan una fuente de poder en cada época. Es decir, a la manera Foucaultiana (1966), la modernidad, a partir del *tropo* de reescritura que desplaza los paradigmas anteriores decretando su caducidad, se establece como una episteme: un ordenamiento de las epistemologías que define sus posibilidades y potencialidades, simultáneamente, condicionando el tipo de saberes que pueden surgir de tal modo que puedan validar su propio poder cohesor, resultando de este modo en la validación de ciertos tipos de cuestionamientos, determinando así el tipo de lógica de entendimiento del mundo y por lo tanto el tipo de individuo legitimado. Considerando esto, la música, y por tanto la práctica performativa, entra a ser reformulada para hacer parte de una epistemología moderna cuyo foco se direcciona hacia el textualismo (que asume que hay una verdad absoluta en el texto musical) y el pensamiento óculo-céntrico derivado de éste.

En este contexto, estetas, musicólogos y psicólogos musicales raramente han teorizado la obra musical o la música como performance, o por lo menos reconocer que tal cosa exista, en vez de esto, asumen la performance como esencialmente un reflejo acústico de la obra musical construida en términos de notación (COOK, 2013), entendiendo la notación en el texto musical, es decir la partitura, como la parte tangible de la música. En este sentido, Domenici afirma que “la obediencia a la ideología modernista [moderna] acabó por reducir el arte de la performance en un acto mecánico de reproducción.” (2012b, p. 74). Asumiendo la reproducción en el mismo sentido de la ejecución de Stravinsky, es decir, “el estricto cumplimiento de una voluntad explícita que no contiene nada más allá de lo específicamente ordenado” en la partitura (1947, p. 122). Este paradigma, tratado en esta disertación como encajado con la escala de valores *Werktreue* -que legitima el texto como fuente fundamental de la verdad en la música-, se desarrolló desde el siglo XIX y se instauró como dominante hacia

mediados del siglo XX, impulsando y fundamentándose en una nueva objetividad hacia el pasado (BOTSTEIN, 2001).

Como resultado de este sistema estético autoritario y dominante, propio de la modernidad, en los años de posguerra hubo la sensación de que en esencia existe UNA manera correcta de tocar la música y LA obra musical por excelencia, siendo las otras alternativas erróneas, con toda la connotación moral que esto conlleva. Con esto, en el campo de la performance también fue delineada una escala de valores para juzgar la figura del *buen performer* teniendo en vista los *a priori* modernos. Siendo así, fue exigido del performer adherencia a la partitura, fidelidad a las intenciones del compositor y con esto la intención de neutralizar cualquier asomo de creatividad individual proveniente del performer, pues en esta lógica es el compositor el único agente activo en el acto creativo.

Tal como se trabajó en el capítulo II, la figura del buen performer -es decir, el virtuoso en el sentido etimológico de la palabra *virtú*: talento superior que denota excelencia en las bellas artes, especialmente en la teoría o la composición musical; *virtuoso*: alguien especialmente dotado para hacer el bien, muy hábil o experto en una ciencia o arte- está determinada por condicionantes establecidos por el medio en el que desempeña sus funciones, en su relación con la red musical con la cual interactúa y los valores estéticos imperantes en determinado contexto. De esta forma, el establecimiento de la figura del performer virtuoso pasa necesariamente por el reconocimiento de sus capacidades conforme a las expectativas de la red con la cual interactúa este, conformada por sus pares, críticos y audiencia.

Para demostrar cómo, contrario a la lógica monolítica de la modernidad que anula cualquier otra forma de vivenciar la performance, la figura del *buen performer* (virtuoso) se presenta como un constructo plástico a lo largo de la historia, fueron reseñados dos tipos de virtuosismos en contextos no modernos contrastados con el virtuosismo dentro de esta episteme: el virtuosismo del *ingegno* y la *meraviglia*; y el virtuosismo *di bravura* contrastados con el virtuosismo *Werktreue*.

El virtuosismo del *ingegno* y la *meraviglia* corresponde a la práctica performativa entre el final del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, en un contexto en el que el arte era conducido a la satisfacción del deseo de admiración frente a lo asombroso (*Meraviglia*) de los espectadores. De esta forma, los artistas estaban en la

obligación permanente de innovar, no solo con la intención de ser percibidos y admirados por sus capacidades técnicas sino también por su capacidad inventiva y su singularidad (*Ingegno*) (STRAND-POLYAK, 2013). Bajo esta jerarquía de valores estéticos, el virtuosismo no se trataba de poder tocar o no una pieza, un pasaje o una escala, sino hasta qué punto el performer podría mantener a la audiencia interesada en su propuesta de performance ligada a su capacidad de crear experiencias únicas en el espectador. Tal como es enunciado por Marc Pincherle (1958), lo que se vivía musicalmente en los siglos XVII y XVIII era un deseo de evitar la monotonía a partir de la expresión de lo auténtico o inventado.

Con el ascenso de la burguesía y el establecimiento de las salas de conciertos para el “gran público” durante el siglo XIX, el virtuosismo individualista en las grandes urbes europeas comenzó a cobrar un gran auge; el cambio de escenario, de los salones de la élite cortesana a las salas de concierto conllevó en una expansión del público, que en este caso demandaban música intensa, grandilocuente y radiante (PALMER, 1998). El gusto generalizado favorecía al virtuosismo *di bravura*, caracterizado por la retórica apasionada y grandilocuente, la ostentación exhibición de grandes habilidades técnicas y en numerosas ocasiones por la utilización de la expresión facial como elemento visual fundamental de la performance (O’DEA, 2000). Este virtuosismo está estrechamente relacionado con lo que David Palmer (1998) define como un desencantamiento de la ilustración, con su consecuente veneración a la racionalidad, decantándose en una exaltación de la emocionalidad y la grandeza estética en contraposición a la razón y la reducción científica.

El abordaje evidentemente externo en el virtuosismo *di bravura* era un elemento que necesariamente, desde la óptica de los valores de la modernidad que comenzaron a ganar fuerza desde mediados del siglo XIX debía ser redimido a través del fomento de repertorio (o algunos tipos particulares de música) con cualidades como la “interioridad”, distanciándose de los medios de producción y considerando que el “verdadero dominio de la música está en el corazón” y no en el campo físico de la sensualidad o los dedos (STEFANIAK, 2017, p. 706). El virtuosismo moderno en este caso trasciende el campo físico para sumergirse en lo metafísico de manera redentora con relación a un pasado considerado caduco y al mismo tiempo reprobable por su enfoque sensual (*tropo* de reescritura). Este un discurso redencionista, reflejo de un sistema moderno que se erige con relación al otro, lo oprime, lo niega, lo culpabiliza

para presentarse como la opción redentora de un pasado de excesos e irracionalidad, con esto, un nuevo ordenamiento o jerarquización de valores modernos fue impuesto y por consecuencia, el performer y su ideario también fueron replanteados.

Para asumir la autenticidad, el performer se sometía a las “verdaderas” intenciones del compositor en su obra “a través de la autodisciplina expresiva, presentando un yo restringido como auténtico” (LEISTRA-JONES, 2013, p. 412). Así, el performer ideal de la segunda mitad del siglo XIX, específicamente en los contextos germano-céntricos, es decir el virtuoso del *Werktreue*, debía lograr un tipo de ausencia de sí mismo para asumir los pensamientos, ideas y verdades del compositor a través de la obra. En este sentido, la excesiva presencia de la individualidad del performer resultaba objeto directo de crítica por parte de los defensores del *Werktreue*, sobre todo cuando se trataba de la presencia de la inventiva del performer. La búsqueda por la autenticidad, tan anhelada por los ideales del *Werktreue* se da a partir del sacrificio: de la identidad individual, la corporalidad el *ingegno* y la *meraviglia*, es decir de la anulación del individuo como performer, como oyente y, sobre todo, como ser creativo. De este sacrificio, solo sobrevive el “original”: el compositor en el texto, considerado el único creador en todo el proceso musical bajo estos términos.

La jerarquía de valores propia del *Werktreue*, con su consecuente caracterización del performer está sustentada incluso en la actualidad por el sistema educativo musical de estilo conservatorio (ASSIS, P. DE, 2018b; HAYNES, 2007; LEISTRA-JONES, 2013) y la *policía de la performance* (LEECH-WILKINSON, 2012 In: COOK, 2013, p. 399) -conformada por casas discográficas, programadores de conciertos, críticos, agentes, directores, entre otros- lo que tiene una fuerte repercusión en su popularidad y grado de aceptabilidad por parte del “gran público”. De este modo es posible ver como la modernidad pretende controlar todos los aspectos de las relaciones de poder presentándose como una “retórica de salvación”, de alguna manera ocultando que su fundamentación es la opresión y la explotación (YEHIA, 2007, p. 97). La jerarquización, constitutiva de la modernidad, implica un juego de poderes donde un segmento domina a otro, en la música bajo el dominio de la modernidad se establece entonces, una jerarquización de voces: sólo la “voz” del compositor a través del texto es escuchada, a su vez que es absoluta y totalizante, en su forma tangible, es decir en la partitura.

El *tropo* moderno, reescribe la figura del virtuoso convirtiéndolo en un medio de reproducción de las ideas del compositor sacralizadas en el texto, un sujeto invisible que no toma parte en el proceso creativo música. Siendo así, el establecimiento del virtuoso y su relación de invisibilización frente a los demás agentes musicales en la episteme moderna no sería posible sin una dinámica de opresión y ésta está dada por la colonialidad, que desvenda el lado oscuro de la modernidad vista desde la perspectiva del oprimido, “no puede haber modernidad sin colonialidad” (MIGNOLO, 2008, p. 9). Así, la modernidad/colonialidad es un conglomerado conceptual: dos caras del mismo fenómeno.

Paradójicamente, es a partir de ese colonialidad que surgen las “respuestas decoloniales”, si la colonialidad es el lado opresor de la modernidad, que se instituye como regente de la verdad, al mismo tiempo es la “energía que genera la decolonialidad” (MIGNOLO, 2008, p. 10). Una vez existe la consciencia de colonización, la alternativa del colonizado es la decolonización; en este sentido, una vez el performer es consciente del rol invisible impuesto por el *tropo* moderno, su alternativa es revolucionar su papel dentro de la música. La desmantelamiento de la colonialidad no se da con violencias físicas, sino que implica una descolonización del conocimiento que legitima el proyecto moderno, esto no representa ningún tipo de aislamiento de saberes, por el contrario, es plantear un nuevo esquema de juego, una mudanza de reglas donde la *ecología de saberes* posibilite la copresencia (SANTOS, 2010).

El pensamiento y la opción descolonial se introduce en las disciplinas como un corrosivo de sus cimientos ideológicos ocultos por la retórica de la objetividad, de la ciencia, de la neutralidad, de la eficiencia, de la excelencia y al hacerlo trabaja para des-orientar las disciplinas y re-orientarlas. (MIGNOLO, 2008, p. 14).

El performer *indisciplinado* cuestiona abiertamente las relaciones de poder en la música, descoloniza el discurso moderno trabajando en cada una de las relaciones constituidas que implican subyugación. Esto no desde la perspectiva del destructor, sino en la del constructor. Como alternativa al virtuosismo y la performance de la modernidad, el performer y la performance como universo decolonizado puede tener en su interior relaciones basadas en el reconocimiento horizontal de las actividades de todos los agentes musicales involucrados como fuente de creatividad, teniendo como premisa la aceptación de la pluralidad como punto de partida. Un sistema de

ordenamiento de valores, donde dentro de las propuestas performativas se incluya también la performance moderna (*Werktreue*) con todos sus lineamientos estéticos, pues de lo contrario un nuevo régimen de modernidad/colonialidad sería instaurado, donde el único cambio que habría acontecido es el nombre del opresor y del oprimido: del fetichismo del texto se fetichizaría la performance (COOK, 2006).

No obstante, el tránsito entre considerar la performance como espacio de representación de una obra que contiene una verdad absoluta consignada en el texto (*Werktreue*), hacia una performance no jerárquica y plural como contraposición al poder colonial, es necesaria la actividad: la *pro-actividad* y *re-actividad*. Proactividad en el sentido de asumir una postura de liderazgo propositivo para concretar objetivos y reactividad porque es capaz de reaccionar al contacto con los demás. Esto quiere decir, el performer que pretende dismantelar el poder colonial presente en el acto performativo debe empoderarse de su agencia creadora activamente, ser un activista. El activista es aquel que se mueve hacia y lleva a cabo algo, en este caso, es esto lo que se necesita para llevar a cabo un replanteamiento de los valores modernos y un remplazo del poder colonial por una lógica plural y convergente: un performer activista decolonial que reconozca en los espacios abismales (SANTOS, 2010) una fuente no solamente de interlocución sino también de creación.

La opción del activismo decolonial se concretiza cuando se adopta una actitud de cuestionamiento hacia los presupuestos que sustentan el poder colonial y a partir de ahí se propone una reorganización de las relaciones entre estos agentes de modo que el poder colonial sea dismantelado a partir de sus cimientos. Asumir una actitud cuestionadora y activista en el proceso de la performance es ya un desafío a la concepción de la performance dentro de la lógica de la modernidad: ya no es un proceso de representación de una obra en el que el performer es invisibilizado puesto que el interés debe ser siempre resaltar las intenciones verdaderas consagradas en el texto. Lo que se propuso con este trabajo es rescatar la labor cotidiana del performer resignificándola y apuntando para su activismo cuando hay una consciencia de interlocución y no una aceptación incuestionada a los presupuestos de la performance *Werktreue*; es decir, cuando se asume críticamente el potencial creativo de los elementos que constituyen la obra en vez de ofrecer una versión bien domesticada, hay un activismo decolonial.

Este performer activista responde a un llamado al replanteamiento de la performance en la contemporaneidad hecha por Richard Schechner (2015) en su *manifiesto* de la performance, donde, como se intentó desarrollar en el último capítulo, cada uno de los ítems propuestos representa un desafío a la lógica de la modernidad. De este modo, para pensar la performance como un espacio de exploración, experimentación, de desafío a las fronteras emocionales e ideológicas, como un accionar inspirado por un guion (texto musical), una oportunidad para desafiar al individuo y empatizar con los demás agentes para poder recrear, tal como lo formuló Schechner, es necesario pensar en un performer diferente al moderno. Si el manifiesto de Schechner desafía la lógica de la modernidad, el performer que responde a este llamado lo hace asumiendo el desafío activamente y bajo estas nuevas consideraciones, el performer que activamente asume este compromiso se torna un buen performer: un virtuoso.

En este trabajo se hizo un énfasis especial en desafiar la idea de la obra musical como un absoluto consagrado en el texto para pasar a entenderla como una multiplicidad (ASSIS, P. DE, 2018b) y siendo así, entendiéndola como un campo de interacción en el que múltiples agentes humanos y no humanos condicionan el proceso creativo de la performance (COOK, 2018). Esta actitud enfrenta al performer con la operación ideológica del *Werktreue* de “creer que existe una idea de obra, que existe un sonido que refleja la obra como de verdad es y que cualquier otra cosa es una deformación” (CHIANTORE, 2018) puesto que está contemplando la diversidad que hay en esta. De esta forma, el performer activo/activista, contrariamente a la figura invisible, es un agente mediador en el acto performativo que como primer acto subversivo reconoce la alteridad e identifica los vínculos que con esta puede tejer teniendo la obra musical como telón de fondo que instiga estas interacciones. La posición activista del performer planteada en esta disertación es la del agente que incita y se nutre con el diálogo, y tal como lo enunció Boaventura Santos (2009) abrirse al diálogo ya es un accionar contrahegemónico.

No obstante, este tipo de planteamiento no es el único desafío a la modernidad, por el contrario, cada *a priori* de la modernidad puede ser juzgado separadamente y desde perspectivas diferentes, la opción decolonial posibilita esta pluralidad de perspectivas. Sin embargo, no podría surgir una opción decolonial en la ausencia de actividad, es necesario del agente activo-activista que decolonice el proceso

performativo. La salida de la invisibilidad impuesta por la modernidad no está en la inercia, está en el activismo decolonial. Esta disertación, como ya fue comentado en reiteradas ocasiones en el último capítulo, no pretendía ser una guía del tipo '*como performar X obra*', porque esto estaría reproduciendo el paradigma moderno en el que hay UNA obra que cuenta con LA interpretación. Por el contrario, este trabajo pretendió suscitar la reflexión con el fin de entender como la figura del virtuoso es plástica y puede ser reformulada en la contemporaneidad de tal forma que responda a las inquietudes actuales. La reflexión fue direccionada hacia el reconocimiento de la existencia de la interlocución del performer con agentes humanos y no humanos como la tradición de performance, la técnica e idiomatismo musical, así como con la *sustrata* del compositor de la partitura, sin embargo, *n* conexiones pueden ser reconocidas y cuestionadas, en la formulación de estos interrogantes está el activismo y en estos está la corrosión a los cimientos de la episteme moderna que es la labor decolonial.

La decolonialidad no necesariamente es un concepto aplicable exclusivamente a la performance de repertorio llamado *contemporáneo*, de repertorio latinoamericano o producido en fuera de la matriz eurocéntrica. Por el contrario, la decolonialidad es una actitud con la cual se puede encarar el quehacer del performer, más que un estilo de performance o un modo para resolver cuestionamientos puramente técnicos, lo que se propone es reconocer al performer como agente creativo que a su vez construye su propuesta de performance a partir del reconocimiento de la pluralidad constitutiva de la obra musical. El activista decolonial desafía el estatismo de asumir que sólo hay una verdad contenida en el texto y, por el contrario, se lanza al encuentro con agentes diversos con los cuales dialogar para enriquecer su performance. Finalmente, la reflexión que se quiso desarrollar en esta disertación, como fue ya mencionado, no pretende ofrecer una propuesta de performance determinada, sino discutir sobre el papel del performer en la contemporaneidad y, con suerte, esto pueda inspirar más investigaciones en el campo de la investigación artística donde sea reconocida ampliamente la agencia creativa y activista del performer ideal, el virtuoso decolonial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, L. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y literatura, 1982.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Ediciones Akal, 2007 [1944].
- ARAÚJO, S. Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música. *Revista Brasileira de Música*, 1992, vol. 20, p. 7-14.
- AROM, S. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALLSOP, P. Violinistic virtuosity in the seventeenth century: Italian supremacy or austro-german hegemony? *Il Saggiatore Musical*, v. 3, n. 2, p. 233–258, 1996. Disponible en: < www.jstor.org/stable/43029389 >.
- ARDILA, A. E. Sonoridades de fronteira. (*Pensamiento*), (*palabra*) y obra, 2013, vol. 10, no 10, p. 98-109.
- ASSIS, A. C. DE. Fazer música, fazer história: Indagando o papel do intérprete contemporâneo. *Revista Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, v. 8, n. 1, p. 123–142, 2018.
- ASSIS, P. DE. *Entrevista concedida a Susana Castro Gil*. Gante, Bélgica. 17 de diciembre de 2018. 2018a
- ASSIS, P. DE. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. [S.l.]: Leuven University Press, 2018.
- ASSIS, P. DE. Beyond Urtext: A Dynamic Conception of Musical Editing. In: DE
- ASSIS, P.; KANNO, M.; CANCINO, J. P. (Org.). *Dynamics of Constraints: Essays on Notation, Editing and Performance*. [S.l.]: Orpheus Institute, 2009. p. 7–19. Disponible en : < <http://www.orpheusinstituut.be/uploads/assets/183/1386522394-paulo-de-assis.pdf> >.
- ASSIS, P. DE *et al.* Virtual Works Actual Things. In: ASSIS, P. DE (Org.). *Virtual Works Actual Things Essays in Music Ontology*. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 19–44. 2018b
- BANOWETZ, J. *The pianist's guide to pedaling*. Indiana University Press. 1992
- BAUDELAIRE, C; LOURENÇO, J. F. *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- BERGER, K. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: an essay on the origins of musical modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007.

BERNAL, M. De el bambuco a los bambucos. In: *Anais do V Congresso IASPM-LA*. Ed. Ana Maria Ochoa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes. 2004. Disponible en: < <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> > consultado em: 10 de setembro de 2017.

BOADA VALENCIA, E.V. los Bambucos de los nacionalistas colombianos de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Musica Cultura y Pensamiento*, v.4 p.69 – 88. 2012

BOYD-HURRELL, S. *The ‘ Speculative Ear ’: Explorations in Adorno and Musical Modernism*. 2017. 297 f. University of Melbourne, 2017.

BORGDORFF, H. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314–323, 2017. Disponible em: < <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/420/418> >.

BOTSTEIN, L. Modernism. *Grove Music Online*. [S.l: s.n.], 2001. p. 1–19. Disponible en: < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo_gmo >.

BUTT, J. *Bach’s dialogue with modernity: Perspectives on the passions*. New York: Cambridge University Press, 2010.

BUTT, J. The Postmodern mindset, musicology and the future of Bach scholarship. *Understanding Bach*, v. 1, p. 9–18, 2006. Disponible en: < <http://eprints.gla.ac.uk/5677/> >.

CANNAM, C.; LANDONE, C.; SANDLER, M. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, p. 1467--1468, 2010. Disponible en: < <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1874248%0Ahttp://sonicvisualiser.org/sv2010.pdf> >.

CERQUEIRA, D. L. *Estudo das ressonâncias na Sequenza IV de Luciano Berio*. 2009. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

CHIANTORE, L. *Entrevista concedida a Susana Castro Gil*. Aveiro, Portugal. 17 de noviembre de 2018.

CHIANTORE, L. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

CHIANTORE, L. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *Ímpar: Online journal for artistic research in music*, v. 1, n. 2, p. 3–21, 2017.

CHUA, D. K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

COOK, N. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, v. 14, p. 5–22, 2006. Disponible en: < http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf >.

COOK, N. *Music as Creative Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

CORRAL QUINTERO, R. Qué es la postmodernidad. *Casa del tiempo*, v. 98, p. 67–

73, 2007. Disponible en: <
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/98_mar_abr_2007/casa_del_tiempo_num_98_67_73.pdf >.

COSTA, F. *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano Vingt Regards sur L'Enfant Jesus*. 2004. 1-534 f. Tesis doctoral. Universitat de Valencia, 2004.

CURBELO, O. Análisis de bibliografía dedicada al uso del pedal de resonancia del piano: II - obras publicadas desde 1900 hasta 2012. *Analysis. Revista Educativa Hekademos*, v. 8, n. 18, p. 79–91, 2015.

CURBELO, O. La enseñanza del uso del pedal de resonancia: las teorías de Teresa Carreño. *El artista*, n. 8, p. 267–276, 2011.

D'ANTONI, M.; GONZÁLEZ, J. M. R. Búsqueda de disonancias en discursos y prácticas sobre música. *Wimblu*, v. 12, n. 1, p. 25–36, 2017.

DE PREESTER, H.; TSAKIRIS, M. Body-extension versus body-incorporation: Is there a need for a body-model? *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, v. 8, n. 3, p. 307–319, 2009.

DICKEY, B. Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music. In: CARTER, S.; KITE-POWELL, J. (Org.). *A performer's guide to seventeenth-century music*. 2nd. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2012. p. 293–316.

DOMENICI, C. L. A ideologia da 'interpretação' e da 'performance': Uma resposta à proposta de Frank Kuehn. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, 2013. Disponible en: <
<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2247/532> >.

DOMENICI, C. L. A voz do performer na música e na pesquisa. 2012a, *SIMPOM* Rio de Janeiro: [s.n.], 2012. p. 169–182. 2012a.

DOMENICI, C. L. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. n. 5, p. 65–97, 2012b.

ESCUDEIRO, D. Intertextualidade idiomática na música: apontamentos para um conceito e prática no século XXI. 2011, *SIMPOM*, 2011. p. 200–210.

FILHO, T. G. *A Prática Intertextual Em Peças Para Piano De Almeida Prado: Elementos De Análise Para A Construção Da Performance*. 2010. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2010.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, SA, 1968.

FRIDMAN, A. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. *DAPesquisa-Revista do centro de artes da UDES*. v. 8, p. 355-371. 2011

GARCIA, M. F. O uso da Análise Espectral no Ensino do Instrumento. *II Seminário De Música, Ciência E Tecnologia*, v. 1, n. São Paulo, 2005.

GÓMEZ VIGNES, M. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura. 1995.

GONZÁLEZ, J. E. *No doy por todos ellos el aire de mi lugar: la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco durante el siglo XIX*. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona, España. 2006. Disponible en: < <https://issuu.com/jesusemilio007/docs/Bambuco> > consultado en: 10 de septiembre de 2017.

GOOLEY, D. Franz Liszt: The virtuoso as strategist. In: WEBER, W. (Org.). *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. p. 145–161.

GOOLEY, D. The battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century. In: GIBBS, C. H.; GOOLEY, D. (Org.). *Franz Liszt and his world*. [S.l.]: Princeton University Press, 2010. p. 75–112.

GUATTARI, F., & DELEUZE, G. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica, 2004.

GUMBRECHT, H. U. *Elogio de la belleza atlética*. [S.l.]: Katz Editores, 2006.

GUBERNIKOFF, C. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na Confluência das Opções Estéticas dos Anos 80. *Revista Música*, v. 10, p. 183–209, 1999. Disponible en: < <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61748> >.

GUIGUE, D.; PINHEIRO, F. DE O. F. Estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado. *Debates - Cadernos de programa de pós-graduação em música*, v. 6, n. 1999, p. 61–88, 2002.

HAYNES, B. *The end of early music: a Period performer's history of music*. New York: Oxford University Press, 2007. Disponible en: < <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199373734.001.0001/acprof-9780199373734> >.

HINDEMITH, P. *A composer's world: horizons and limitations*. New York: Harvard University Press. , 1952

JAMESON, F. *Una modernidad singular: Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Geisha S.A, 2004.

JUNG, Byung-eon. *The Politics of Decolonization: Race, Power, and Ideology in Contemporary American Drama*. 1995.

KAISER, J. Improvising Technology: Constructing Virtuosity. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 13, n. 2, p. 87–96, 2018. Disponible en: < <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/21220> >.

KLEYNHANS, C. Die Chinese virtuosos-pianis Lang Lang en sy model Vladimir Horowitz , die “ Laaste Romantikus ”. v. 9, n. 3, p. 699–742, 2012.

KUEHN, F. M. C. Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 26, 2012, p. 7-20.

KUEHN, F. M. C. A arte da performance e o paradoxo de Diderot: aproximando o músico do ator e a(s) prática(s) interpretativa(s) das artes cênicas. *El oído pensante*, v. 1, n. 2, p. 1–13, 2013. Disponible en: < <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> >.

LEISTRA-JONES, K. Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of *Werktreue* Performance. *Journal of the American Musicological Society*, v. 66, n. 2, p. 397–436, 2013.

LOPES, A. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *Anpom*, p. 73–80, 2004.

LÓPEZ CANO, R. Pesquisa artística , conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal/ Revista de pesquisa em arte*, v. 2, n. 1, p. 69–94, 2015.

LOURENÇO, S. Recensão: Ana Telles, Piano & Electronics. Sond'Ar-te Electric Ensemble Soloists (CD Miso Records, 2011). *Revista portuguesa de musicologia*, v. 2, p. 337–346, 2015.

MESSIAEN, O. Conferencia de Kyoto. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n. 19, p. 49–53, 2012. Disponible en: < <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=519> >.

MESSIAEN, O. *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris : Alphonse Leduc, 1993.

MESSIAEN, O. *traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie : (1949-1992) en sept tomes. Tome III*. Alphonse L ed. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

MIGNOLO, W. Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial. *Tabula Rasa*, n. 3, p. 47–72, 2005.

MIGNOLO, W. La opción descolonial. *Revista Letral*, n. 1, p. 3–22, 2008.

MIGNOLO, W. *Sobre descolonzación/descolonialidad, una vez más*. Disponible en: < <http://waltermignolo.com/sobre-descolonzaciondescolonialidad-una-vez-mas/> >. Acceso em: 5 jul. 2018.

MIGNOLO, W. *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options*. [S.l.]: Duke University Press, 2011.

MIÑANA, C. Rítmica del Bambuco en Popayán. *A Contratiempo*. v.1 fasc.1 p.46 – 55. 1987

MIÑANA, C. Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*. v.9 n.1 p.7 – 11. 1997

MONTERROSO, S. Del arte político a la opción Decolonial en el arte contemporáneo guatemalteco. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales-Open Journal System*, 2015, p. 127-135.

MORAIS, L. *Interpretação musical como hermenêutica da música: um ensaio sobre performance*. 2014. Universidade de São Paulo, 2014.

MOREIRA, A. L. *A poética nos 16 Poesiludios para piano de Almeida Prado*. 2002. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

O'DEA, J. *Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of musical performance*. Wespot: Greenwood Press, 2000.

PAEZ, F.A *El bambuco al piano: Principales características musicales en 4 bambucos*. Trabajo de grado (Artes musicais) - Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. 2015. Disponible en: <

<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/2392/1/PaezGONZÁLEZFreddyAlejandro2015.pdf> > consultado em: 13 de septiembre de 2017.

PEREIRA, A. *O pedal na técnica do piano*. Carlos Wehrs & cia. Ltda. 1954

PINHEIRO, F. DE O. F. *Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado*. 2016. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2016.

PIOTROWSKA, A. G. . Expressing the Inexpressible : The Issue of Improvisation and the European Fascination with Gypsy Music in the 19th Century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 43, n. 2, p. 325–341, 2012.

POZAS, R. *Los nudos del tiempo: la modernidad desbordada*. . México: Universidad Nacional de México. , 2006

PRADO, A. Almeida Prado entrevista. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 41, n. 2, p. 15–26, 2007.

PRADO, J. A. R. A. *Cartas celestes: Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 1985. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 1985.

QUIJANO, A. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of World Systems Research*, v. VI, n. 2, p. 342–386, 2000.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y Clasificación Social. *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO. [S.l: s.n.], 2014. p. 285–327. Disponible en: < <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf> >.

QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992.

REIS, A.; BIAGGI, E. DE. Tradição e performance: algumas breves reflexões. 2018, Natal: [s.n.], 2018. p. 299–305.

RHEIN, J. Bend the rules, but don't break the bond. *Chicago Tribune*. Online. Agosto 18, 2002. Disponible en: < <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2002-08-18-0208180129-story.html> > ultimo acceso: 27 de octubre de 2018

RICHERME, C. Legato “natural” e legato “artificial” na execução pianística. *Per Musi*, v. 5/6, p. 163–166, 2002.

ROSEN, C. *Piano Notes: The World of the Pianist*. New York: The Free Press, 2002.

ROSSEL, C. *La música callada, la soledad sonora: La devastación de la poiesis musical en el siglo XX ante la articulación subjetiva de la música moderna*. 2015. 226 f. Tesis de doctorado. Universidad de Chile, 2015.

ROCHA, J. C. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo. *Per Musi*, v. 11, n. 2002, p. 130–136, 2005.

RUBINSTEIN, A; CARREÑO, T. *The art of piano pedaling: Two classic guides*. Dover publications. 2013.

- SANTAMARÍA, C. El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*. v.28 fasc.1 p.1 – 23. 2007
- SANTOS, B. DE S. Epistemologías del Sur. *Utopía y praxis latinoamericana*, v. 54, n. 16, p. 17–39, 2011.
- SANTOS, B. DE S. *Más allá del pensamiento abismal. De las líneas globales a una ecología de saberes*. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2010.
- SANTOS, B. DE S. *Una epistemología del sur*. . [S.l: s.n.] , 2009
- SCHECHNER, R. *Performed Imaginaries*. New York, NY: Routledge, 2015
- SCHNABEL, A. *My life and music*. Dover/Coli ed. New York: Dover Publications, 1988.
- SWED, M. Music review: Yuja Wang and Lionel Bringuier at Hollywood Bowl. *Los Angeles Times*. Online. Agosto 3, 2011. Disponible en: < <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/08/music-review-yuja-wang-lionel-bringuier-at-the-hollywood-bowl.html> > ultimo acceso: 27 de octubre de 2018
- SMALL, C. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Westleyan University Press, 1998.
- STEFANIAK, A. Clara Schumann's Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism. *Journal of the American Musicological Society*, v. 70, n. 3, p. 697–765, 2017.
- STRAND-POLYAK, L. D. *The Virtuoso's Idiom: Spectacularity and the Seventeenth Century Violin Sonata*. 2013. 191 f. University of California, 2013.
- STRAVINSKY, I. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.
- SUBOTNIK, R. R. *Developing Variations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- TAFFARELLO, T. M. A Intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, 2011.
- TAFFARELLO, T. M. *O Percurso Da Intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado*: 2010. Tese de doutorado. Universidade estadual de Campinas, 2010.
- TIENTO. In: RIDLER, Ben; In: JAMBOU, Louis. *Oxford Music Online Grove Music Online*. [S.l: s.n.], 2001. Disponible en: < <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027944?print=pdf> >.
- TARUSKIN, R. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- WAGNER, R. *On Conducting*. New York: Dover Publications, 1989.
- WEBER, R. From the self-managing musician to the independent concert agent. In: WEBER, W. (Org.). *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. p. 105–129.

YANSEN, C. A. S. *Almeida Prado: Estudos Para Piano, Aspectos Técnico-Interpretativos*. 2005. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

YEHIA, E. Descolonización del conocimiento y la práctica: Un encuentro dialógico entre el programa de investigación sobre modernidad/colonialidad/decolonialidad
ZAMITH, A. Por uma visão de música como performance. *Opus*, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.

ZAMUDIO, D. El folklore musical en Colombia. Suplemento. *Revista de Indias*. n.14. p.1-27. 1949

REFERENCIAS DE PARTITURAS

ALMEIDA PRADO, J.A.R. *Três Profecias em forma de estudo*. Copia de manuscrito. 1988

CÁCERES, G. *Tiento VI para piano*. 2000

VALENCIA, A.; GOMEZ, M. *Chirimía y Bambuco Sotareño*. 1 partitura (5 p.). piano. 2017

VALENCIA, A.; GOMEZ, M. *Preludio*. 1 partitura (5 p.). piano. 2017