

# Una Visión Interdisciplinaria del Arte



"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"

## Coordinadores

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa

*Universidad de Guadalajara*

Rebeca Isadora Lozano Castro

*Universidad Autónoma de Tamaulipas*

Leonel De Gunther Delgado

*Universidad de Sonora*

Urbano Rolando Mazariegos Maldonado

*Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas*

# Una Visión Interdisciplinaria del Arte

ISBN 978-607-518-166-0

Diseño de portada e interiores:

Griselda Noemi López Villavicencio

Diana Aidé Rose Apodaca

Este libro es realizado en colaboración con las siguientes instituciones:

Universidad de Sonora, Universidad de Guadalajara, Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Tamaulipas y la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Cordinadores:

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa - Universidad de Guadalajara

Rebeca Isadora Lozano Castro - Universidad Autónoma de Tamaulipas

Leonel De Gunther Delgado - Universidad de Sonora

Urbano Rolando Mazariegos Maldonado - Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Primera Edición, 2015

D.R. © 2015, Universidad de Sonora

Blvd. Luis Encinas y Rosales s/n

Col. Centro, C.P.83000

Hermosillo, Sonora, México

Editado y hecho en México

*Edited and made in Mexico*

D.R. © 2015, Diana Brenscheidt gen. Jost, Amín Andrés Miceli Ruiz, Rosa Alhelí Agustina Cervantes Macías, Sergio Ángel Sandoval Antúnez, Leonel De Gunther Delgado, Vladimir González Roblero, Adriana Salazar Lamadrid, Xóchitl Fabiola Poblete Naredo, René Correa Enriquez, Arturo Valencia Ramos.

Dictaminadores

Alcántar Gutiérrez José Alfredo / Universidad de Guadalajara

Aranda Jiménez Yolanda Guadalupe / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Avilés Icedo César / Universidad de Sonora

Campos Barragán Mariana Noemi / Universidad de Guadalajara

Castaños Celaya Norma Adriana / Universidad de Sonora

Del Moral Morales Gisela / Universidad de Sonora

Encinas Valenzuela Marco Antonio / Universidad de Sonora

Espuna Mújica José Adán / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Flores Bravo Manuel Celestino / Universidad de Guadalajara

García Hernández Amalia / Universidad de Guadalajara

García Izaguirre Victor Manuel / Universidad Autónoma de Tamaulipas

García Juárez Yolanda Isabel / Universidad de Guadalajara

García López Gloria Soledad / Universidad de Guadalajara

Genannt Jost Diana Brenscheidt / Universidad de Sonora

Gil Flores Hugo Cristóbal / Universidad de Guadalajara

Gómez Gómez Jaime Francisco / Universidad de Guadalajara

González Dávalos Iván Omar / Universidad de Guadalajara

Gutiérrez Cruz Irma Lucía / Universidad de Guadalajara

Hernández Salazar Agustín Tonatihu / Universidad de Guadalajara

Izaguirre Fierro Rosario Olivia / Universidad Autónoma de Sinaloa

Loredo Cansino Reina Isabel / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Lorenzo Palomera Julio Gerardo / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Lozano Castro Rebeca Isadora / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Orozco Grover Gabriel / Universidad de Guadalajara

Palacios Villalpando José Santos Germán / Universidad de Guadalajara

Pier Castelló María Luisa / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Rey Galindo John Alexander / Universidad de Guadalajara

Rivera Borrayo Elizabeth / Universidad de Guadalajara

Rosa Sierra Luis Alberto / Universidad de Guadalajara

Rodríguez Medina Daniel / Universidad de Guadalajara

Salazar Lamadrid Adriana / Universidad de Sonora

Sánchez Medrano María Teresa / Universidad Autónoma de Tamaulipas

Serrano Arias Fernando de Jesús / Universidad de Sonora

Terán Díaz Landa María del Rocío / Universidad de Sonora

Valencia Ramos Arturo / Universidad de Sonora

Zamudio Quintero Rosa Lilia / Universidad de Guadalajara

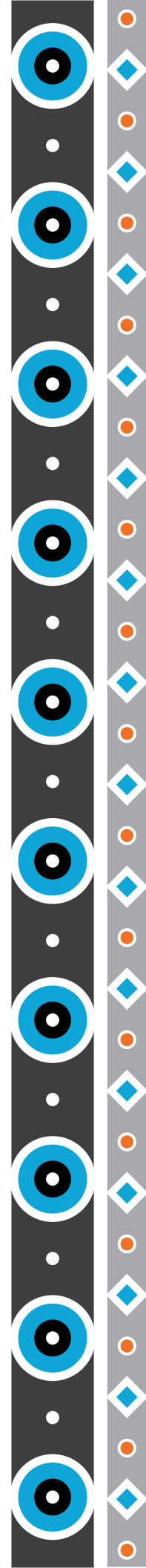


"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"

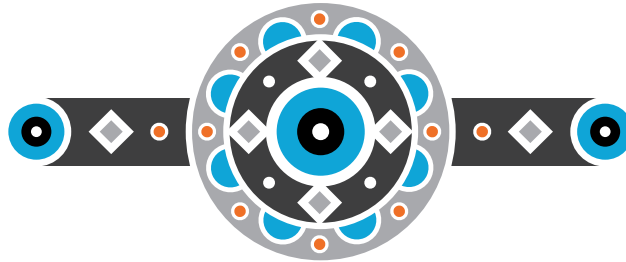


# Contenido

- 6 ◉ Introducción
- 7 ◉ La Presencia del Intérprete, los Estudios del Performance y la Interpretación Musical  
*Diana Brenscheidt gen. Jost*
- 17 ◉ Estudiar e investigar el arte a través de imaginarios simbólicos  
*Amín Andrés Miceli Ruiz*
- 24 ◉ Educación inclusiva: música para alumnos invidentes y débiles visuales  
*Rosa Alhelí Agustina Cervantes Macías*  
*Sergio Ángel Sandoval Antúnez*
- 44 ◉ Aportes para abordaje del campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora: las dimensiones formal, social y política de su constitución  
*Leonel De Gunther Delgado*
- 63 ◉ Política y difusión cultural en Chiapas de 1948 a 1952. El caso de las revistas Chiapas y Ateneo  
*Vladimir González Roblero*
- 80 ◉ Los sentidos de lo múltiple en la producción gráfica de Joseph Lupo  
*Adriana Salazar Lamadrid*
- 99 ◉ La Narrativa de referente etnohistórico en Chiapas al ocaso del siglo pasado  
*Xóchitl Fabiola Pobleto Naredo*  
*René Correa Enriquez*
- 118 ◉ Una propuesta de observación a la historia del arte sonorenses  
*Arturo Valencia Ramos*



# La Presencia del Intérprete, los Estudios del Performance y la Interpretación Musical



Diana Brenscheidt gen. Jost

## Introducción

La historiografía musical se interesa tradicionalmente y por partida doble, tanto por la investigación como por los contextos de enseñanza y aprendizaje. Ello lo realiza primordialmente enfocado en las innovaciones compositoras, sobre todo las de épocas pasadas, las cuales se encuentran y analizan a partir de las partituras. Como sugiere Daniel Barolsky (2012) de manera provocadora: “La música en nuestras historias [musicales] existentes está restringida a composiciones del pasado como meros artefactos de museo.” (78) Así, en la mayoría de los libros de texto en música, los intérpretes, quienes dan vida a las composiciones y aún siguen dándole, no son mencionados o solamente aparecen en una nota al margen. El punto de partida y enfoque de la historiografía musical, como señala Barolsky, casi siempre son el compositor y su obra, ante todo la partitura, reforzando el ideal romántico del genio artístico y la originalidad de su composición (79). Sin embargo, como destaca también Carl Dahlhaus en sus *Fundamentos de la Historia de la Música* (2003), las “obras importantes que han perdurado en la cultura musical” no sólo existen como fuentes históricas sino siempre tienen su presencia estética en la actualidad (11). Y esa presencia estética actual se manifiesta en cada acto de la interpretación musical (denominado en inglés *performance*) de dicha obra, por sus intérpretes, mismos que a su vez, si no se trata de una grabación, se presentan en un escenario, están presentes como personas /cuerpos con sus voces u otros instrumentos visibles para todos los oyentes y así influyen la interpretación de una manera muy directa.

## Interpretación musical: el rol del intérprete y el texto musical

Tradicionalmente, un acto de interpretación de música clásica occidental dentro de una situación de concierto, sea en Europa, Estados Unidos u otras partes del mundo, sigue un catálogo de reglas predefinidas, mismas que todos los participantes, organizadores, intérpretes y el público, deben seguir. Tomando en cuenta la relación entre compositor, obra e intérprete, la situación hoy en día se caracteriza ante todo por la deslumbrante autoridad de la partitura, que exige del intérprete fidelidad respecto a ella, fidelidad que se expresa en la exactitud de representar todo lo que está en la partitura (véase Lawson, 2011, 20). Como señala el mismo Lawson y como nos ha mostrado la investigación en la historia de la práctica de la interpretación, la situación no siempre ha sido así. Carl Dahlhaus menciona que el cambio más fundamental ocurrió alrededor del año 1800, cuando la partitura escrita dejó de ser una mera receta para convertirse un objeto de inviolable autoridad, cuyo significado tenía que ser descifrado por medio de interpretaciones exegéticas (Dahlhaus 1989; citado en Taruskin, 2009, 650). Colin Lawson (2011) no solamente da el ejemplo del estreno de la Sinfonía no. 31 de Mozart en 1778, conocida bajo el título de “Paris” por su lugar de composición, en la que el mismo compositor describe las reacciones directas y ruidosas del público, sino que destaca también que hasta mediados del siglo XIX se esperaba de los intérpretes en Europa, que tuvieran la habilidad de improvisar cierta parte dentro de un concierto (19-20), un hecho que tiene sus antecedentes históricos directos, sobre todo, en la música medieval, renacentista y barroca. El cambio aquí mencionado –el de un rol más activo del intérprete como participante, en el que influye directamente en el proceso de ‘hacer’ o dar forma a la obra-, en comparación con un rol pasivo que le aseguraba fidelidad respecto a las ideas del compositor, lo que conseguía con la representación exacta del contenido de una partitura, se relaciona con ciertos cambios en el pensamiento filosófico acerca del arte y de la música. Peter Kivy (2002) destaca la importancia de las nuevas ideas estéticas que surgieron al final del siglo XVIII cuando Immanuel Kant publicó su *Crítica a la capacidad de juzgar* (1790), documento fundador de una estética moderna. Según Kant, la música, aunque tiene una belleza formal reconocible, “es un ‘juego de sensaciones sin conceptos’ que agradan y hasta conmueven, pero no cultivan ni dicen nada” (Rojas Osorio, 2002, 226). Para Kant, la música, por su vinculación con el cuerpo, con las emociones o sentimientos, en lugar de dirigirse a la mente, no debe ser incluida en el canon de las Bellas Artes. Al desembocar lo anterior en la acentuación de las cualidades formales en la música, con el fin de reevaluar ese arte, se dio lugar a un enfoque centrado en los aspectos formales de la obra, en vez de hacerlo en sus cualidades expresivas, que tienen relevancia en el momento de la interpretación (Griffiths, 2011, 31). Por consiguiente, la obra musical escrita ganó importancia como portadora de significado, favoreciendo una visión de la

---

<sup>1</sup> Esta, como las subsecuentes traducciones del inglés al español, son hechas por mi persona.



misma (y de su interpretación) como objeto. El lugar del intérprete y su interpretación, en contrapartida, perdió estatus, llegando a percibirse, en su mejor momento, como una representación aproximada e imperfecta de la obra (Lawson, 2011, 20). Con el enfoque en la partitura, el intérprete funcionaba más bien como un mediador que descifraba el texto musical, la partitura, para hacerla más accesible para el público. Debía reproducir el significado que ya estaba ubicado adentro de la obra planteada por el compositor, sin interferir con él. Ya el escritor y compositor romántico germano, E.T.A. Hoffmann, se refería a ese rol del intérprete al afirmar: “el verdadero artista [...] sólo vive en el mundo que concibe y después ejecuta, así como lo entendió el compositor. Desdeña el dejar que intervenga su propia personalidad de alguna manera; su iniciativa toda la deja en llamar rápido a una existencia vívida, en mil colores brillantes, todos los efectos e imágenes sublimes que la autoridad mágica del compositor capturó en su trabajo” . (citado en Cook, 2013, 15).

En ese mismo sentido, la historiografía musical del siglo XIX y XX, así como en buena medida sucede hasta hoy, se interesó menos en las distintas funciones, usos y estilos de la música, concediendo prioridad a los grandes compositores y obras maestras (occidentales) (Goehr, 1992, 241). En *Fundamentos de la Historia de la Música* (2003), publicado por primera vez en alemán en 1977, Carl Dahlhaus también afirmaba que “el tema principal – aunque no exclusivo– de la historia de la música, está constituido por obras importantes que han perdurado en la cultura musical del presente” (p. 11). En el mismo texto, Dahlhaus ratificaba otra vez la centralidad del concepto de la ‘obra como objeto’ compuesto por el compositor y exteriorizado en la partitura. De forma explícita, excluye de su marco de investigación historiográfica toda práctica musical alrededor de la obra, como lo sería su interpretación en un concierto o en una grabación: “El concepto de la obra y no el de acontecimiento”, afirmaba, “constituye la categoría central de la historia de la música, cuyo objeto –para expresarlo en términos aristotélicos– es la poiesis, la creación de obras, y no la praxis, la acción social.” (13).

El enfoque en la ‘música como objeto’ todavía tiene su repercusión y aceptación dentro de la musicología y sigue siendo la base para mucha, o quizá la mayor parte de la investigación musicológica. Sin embargo, ello parece ser en cierto sentido reducido; el comentario del compositor Gustav Mahler a finales del siglo XIX, o inicios del siglo XX, da cuenta de ello. Mahler afirmaba: “en la partitura está todo menos lo esencial” (Royo Abenia, 2006, 6), expresión que en su brevedad sintetiza claramente dicha contradicción. En parte por la creciente investigación, la historia de la práctica de la interpretación ha cambiado la consciencia del rol del intérprete y ello no solo en un sentido histórico (en el marco de la investigación occidental: de la Edad Media al siglo XX) sino también en un sentido cultural. Es decir, el conocimiento actual de otros estilos u otras culturas musicales, más allá de la música culta occidental (por ejemplo el Jazz, la música popular, la música clásica hindú, etc.), ha implicado el interés por acercarnos más al rol del intér-

prete, como también construir una relación más compleja entre el compositor, la obra, el intérprete y el público. Una propuesta teórica que ha influido fundamentalmente en las últimas décadas, en la investigación de la interpretación musical en todas sus diferentes formas y contextos, la constituyen los estudios de performance, que sientan sus raíces en la Lingüística, la Antropología y los estudios de teatro (Madrid, 2009, s.p.).

## La Musicología y el giro performativo en los estudios culturales

Los estudios del performance se originaron ya a mediados del siglo XX. Primero, a finales de los cincuenta, dentro de la Lingüística, en trabajos como los de Ervin Goffman y J.L. Austin; así como poco después, en las décadas de los sesenta y setenta, en las Ciencias Teatrales (Richard Schechner) y en la Antropología (Victor Turner). Tratando de delinear las propuestas centrales de los estudios del performance y sus repercusiones dentro de la Musicología, Alejandro L. Madrid (2009) propone comenzar con la definición del término central de ‘performatividad’. Según el inicio de los estudios del performance en la Lingüística, ‘performatividad’ emerge en relación con la Filosofía del Lenguaje, pasando de ahí al campo de los ‘enunciados performativos’, descritos por primera vez por J.L. Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962). En ese sentido, los enunciados performativos o de acción son oraciones que se refieren a “la utilización del lenguaje para hacer algo, más que decir algo: como un acto de inauguración, la emisión de un veredicto o la realización de una promesa” (Sánchez-Prieto, 2013, 2). Los enunciados performativos, por consiguiente, no son juzgados según las categorías de verdad y falsedad, sino por su éxito y fracaso en la realización. El signo lingüístico está ubicado así en su vida social, en su contexto, haciendo del hablar una manera de actuar más que de solamente informar. Esas ideas de la filosofía del lenguaje, se asociaron poco después con el teatro y la Antropología, tendiendo a una aplicación más rigurosa a la vida social, bajo el término ‘performance social’. Esa rama de la investigación da importancia no solamente a los actos verbales sino también los no verbales en la comunicación, y su carácter ritual en la vida cotidiana, lo que lo relaciona con el teatro (3). Es exactamente esa relación entre los enunciados o actos performativos, y su significado dentro de la vida social de una cultura, lo que puede ser de uso para el análisis de la interpretación musical.

Madrid explica que el término ‘performatividad’ también tiene “una larga historia en los estudios musicales”, siendo “usado en relación al acto de la ejecución (performance) musical, el hacer musical, o la interpretación musical” (2009, s.p.). Sin embargo, dicho autor encuentra un interés diferente en una gran parte de investigación musicológica performativa; a saber, enfocarse en la interpretación del texto musical, en la partitura. Poniendo la partitura –es decir la obra– en el centro, la investigación performativa se pregunta ante todo “cómo hacer ese texto accesible a una audiencia” (ibíd.). Lo que des-



cribe Madrid aquí se relaciona de nuevo con la perspectiva antes denominada la ‘música como objeto’. Dentro del mundo performativo de la música culta occidental (es decir los conciertos, las grabaciones o los ensayos), el intérprete o la intérprete tienen la función de hacer la obra musical accesible al público. Él o ella deben mediar las ideas principales, la forma musical, los motivos rítmicos y melódicos, etc.; siguiendo fielmente las ideas originales del compositor – tanto como sea posible. Por consiguiente, dentro del mundo de la música culta occidental, quien interpreta necesita un conocimiento profundo, no solamente técnico sino también analítico de la obra en cuestión. Como señala Edward T. Cone (1995), pianista, compositor e investigador en música: “el intérprete, con la intención de producir algo más que una respuesta meramente idiosincrática, tiene que echar mano de una combinación de sonido, análisis técnico y una formación musicológica relevante” (242).

Alejandro L. Madrid por su parte, reclama que la investigación musicológica debe dejar inspirarse más fielmente por las propuestas de los estudios de performance. Demanda rechazar la obra musical o al compositor como objeto central de su investigación, para dar paso a la música en sus situaciones performativas y culturales. Madrid resume:

lo que define a los estudios de performance en la música [... es] su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música. En otras palabras, una perspectiva desde los estudios de performance a la música se interesaría en lo que la música es sólo en tanto le ayudara a responder qué es lo que hace, mas nunca como el objetivo final de la investigación. En pocas palabras, como asegura Jnan Blau [...] la quintaesencia de los estudios de performance en la música es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede. (2009, s.p.)

¿Qué es, entonces, lo que pasa en un acto de interpretación musical tomando en cuenta las propuestas de los estudios de performance? ¿Cuáles aspectos pueden ser de interés para analizar mejor una situación de concierto dentro de la tradición de la música culta occidental?

### De la ‘música como objeto’ a la ‘música como acción’

En su artículo “Performance”, publicado en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), Jonathan Dunsby explica la influencia fundamental de las Ciencias Sociales y de la Psicología Cognitiva al estudio de la interpretación musical, específicamente por su investigación del rol, no solamente del compositor, sino también del intérprete y del público en el proceso interpretativo. El intérprete se ubica en medio de esta relación triangular y debe dar atención no solamente al entendimiento de las intenciones musicales del compositor sino también a las sensibilidades del público (347).





Es esa relación compleja entre compositor, intérprete y oyente o, mejor dicho, público, ha formado la base para una nueva perspectiva que entiende la ‘música como acción’, representado ante todo por la rama musicológica de investigación performativa. Como declarara Christopher Small a finales de los noventa, en un concierto, todos los que están presentes participan en la construcción de significado musical aunque es, sin embargo, el intérprete quien está en el centro de ese proceso (Small, 1998; citado en Griffiths, 2011, 32). Cook concluye además –separándose fundamentalmente de la visión de la música como objeto que encierra todo significado en la partitura–, que la mejor condición para entender la música es estar en medio del evento musical mismo: “being in the middle of it” (1998, 80).

También Sara Gross Ceballos destaca el rol del público en la situación de interpretación musical y las ideas culturales detrás de cada concierto [o grabación]. Según su experiencia, los estudiantes en música muchas veces resisten la idea de que un concierto –además de representar ciertos estilos y técnicas musicales como prácticas de interpretación–, también refleja distintas ideas ideológicas: “Para los estudiantes, el considerar el poder que tiene una ejecución sobre la comprensión del significado, tanto musical como cultural por parte del oyente es un reto que los confronta. Escuchan generalmente por estilo, técnica e interpretación musical, sin darse cuenta de las ideologías que probablemente han influido cada decisión sobre el performance (Barolsky et al., 2012, 84).

En este sentido, un concierto o evento musical está caracterizada por fundamentarse en distintas prácticas o costumbres socio-culturales. Es ante todo el intérprete en el escenario, quien trasmite al público los valores subyacentes que forman la base de cada distinta tradición de interpretación musical.

## Intérpretes en el escenario

En su trabajo sobre la elección de vestidos de gala para concierto por parte de solistas (cantantes e instrumentalistas), Noola Griffiths (2011) menciona que en la interpretación de la música occidental, influida al menos desde el siglo XIX por las ideas de la preeminencia de la música como objeto, predomina la tendencia de ocultar el origen humano de la interpretación (31). En ese sentido, la tradición occidental de los miembros de orquesta o coro, de vestirse para un concierto de manera formal y decente en negro, puede entenderse como medida para no distraer al público de la obra musical misma, la que, según el enfoque en la música como texto, es el centro de todo significado musical. La elección del vestuario por parte de los intérpretes (o las reglas preexistentes sobre vestimenta para intérpretes) refleja, por consiguiente, la tradición, los valores y el pensamiento de una cultura musical específica: la música culta occidental -una cultura musical

que dicho sea de paso, ha tenido sus repercusiones internacionales, de ahí que también en México, y no por último bajo las condiciones impuestas por el colonialismo<sup>2</sup>.

Griffiths, refiriéndose a Lydia Goehr (1992), describe además la situación contradictoria en la que se encuentran los solistas: por una parte, tienen que ser visibles, o incluso destacar como solistas, cuya tarea y reto es – según la perspectiva a la música como objeto - el encarnar la obra musical, un proceso que adquiere una y otra vez más énfasis, sobre todo si el intérprete es solista. Por otra parte, los solistas deben de cierta manera ocultarse, o al menos mantenerse relativamente al margen, para no interferir con la importancia de la obra (31).<sup>3</sup>

De similar importancia, como lo es la decisión en torno a la elección de la vestimenta, y ciertamente relacionada con ella, es el uso de movimientos expresivos en el escenario. Griffiths encuentra en su estudio que mujeres intérpretes satisfechas con la elección de su vestido, demuestran más movimientos expresivos durante su interpretación, un efecto que también el público valora de manera positiva (34). Eso indica la importancia de cierta expresividad de movimiento para situaciones de interpretación musical, una expresividad que también tiene que ser evaluada en relación con sus distintos contextos musicales culturales (por ejemplo la música culta occidental) e históricos (diferencias relacionadas con diferentes estilos y géneros musicales en las distintas épocas). Cabe mencionar que, aún en la misma época, existen dentro de lo que llamamos la tradición clásica occidental de los instrumentos específicos lo que Janet Ritterman denomina “escuelas nacionales de interpretación” (2011, 102) relacionadas con las varias líneas de pedagogía musical de los principales conservatorios europeos, un hecho que nos deja al menos cuestionar la tendencia unificadora de hablar de un solo estilo performativo.

---

<sup>2</sup> Una referencia significativa al respecto es la publicación con anotaciones que incluye el manual de canto del español Miguel Lopez Remacha (1799), transcrito en Puebla, México en 1816 por Carlos Hinojosa (2010), un documento que conforma la base para la investigación de la interpretación musical de la música colonial en Nueva España. Véase Carlos Hinojosa (2010) El tratado de canto de Miguel Lopes Remacha copiado en Puebla en 1816 y sus antecedentes técnicos y estilísticos. México: Escuela de Artes.

<sup>3</sup> Esa situación difícil aplica ante todo a solistas femeninas cuyas habilidades musicales, dedicación y seriosidad tradicionalmente están depreciado según el grado en que acentúan sus cuerpos (Green, 1997; citado en Griffiths, 2011, p. 32-33). Sin embargo, un estudio más reciente sobre mujeres intérpretes en música clásica occidental ha concluido que el aspecto de belleza femenina y del atractivo ha ganado más importancia dentro del marco de conciertos y de la comercialización de música (Citron 2004; citado en Griffiths, 2011, p. 33). La importancia del atractivo físico del intérprete para la evaluación, específicamente en el contexto de interpretaciones vocales, también fue investigada y confirmada en un estudio hecho en Sheffield, Inglaterra, por Jane W. Davidson y Daniela Da Costa Coimbra (2001).



## Conclusión

Como ha sido descrito en las líneas anteriores, desde inicios del siglo XIX, tanto la historiografía musical como gran parte de la investigación musicológica en lo general, se ha enfocado en el compositor y su obra escrita, la partitura, adscribiéndose así al entendimiento de una perspectiva de la música entendida como objeto, un texto que posee en sí mismo todo significado. De igual manera, el rol del intérprete ha sido menospreciado, visto como herramienta del compositor, útil para lograr el fin de acercar la obra al público, pero negando toda importancia respecto a la construcción de significado musical. A partir de la década de los noventa, las propuestas de los estudios del performance y de la performatividad han tenido su repercusión en la musicología y han iniciado un nuevo interés en la música, entendida como acción que brinda el intérprete y su participación en el centro de la investigación musicológica. Esa perspectiva abre la puerta para entender la música como un proceso en que no solamente participan varias personas –ante todo el compositor, el intérprete y el público– sino que también se reflejan en ella distintas ideas y valores culturales, sociales e históricos. Referente a la interpretación de música clásica occidental es por consiguiente importante tomar en consideración el hecho de que no solamente las composiciones musicales mismas – que ya de hecho forman parte de un canon internacional o global de música – sino también su estilo y sus reglas de interpretación, fueron desarrollados dentro de una situación cultural y social distinta (predominantemente la burguesía europea de los siglos XVIII y XIX). Como también afirma Luis Orlandini Robert: “Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos” (2012, 77). Cada concierto de música clásica occidental, independiente en dónde y por quien sea presentado (Europa, Asia, Latinoamérica), en tanto que sigue un canon de interpretación musical occidental, se podría entender en correspondencia como actualización o confirmación por el medio del performance, de ciertos valores europeos procedente de la cultura europea de los siglos XVIII en adelante.

Al final, eso nos permite poner también en tela de juicio, la universalidad y naturalidad de ciertos “rituales” (como el vestuario) y cuestionar las reglas alrededor del mundo en torno a los conciertos o la interpretación musical, específicamente de música clásica occidental; reglas, cuya actualidad y necesidad de aplicación debemos al menos cuestionar dentro de una nueva perspectiva en torno a la música o dentro de otra cultura musical fuera de Europa o de los EE.UU. Además, el continuo interés en conciertos, el interés de gente en todo el mundo por participar u observar ‘en vivo’ un acto de interpretación musical, no solo confirma la continua importancia de los intérpretes en nuestro mundo musical, sino que nos explica más sobre el valor que tienen los conciertos dentro de una cultura.

Queda suponer que ciertas corrientes musicales del pasado lejano (por ejemplo del Barroco) como también otras más recientes (la música minimalista, el Jazz, etc.) se pueden explicar y valorar de mejor manera enfocándolas en su interpretación frente a un público y respecto a su función social al interior de una cultura particular, en un momento específico de la historia musical.

## Referencias

- Barolsky, D., Gross Ceballos, S., Plack, R. y Whiting, S.M. (2012). *Roundtable: Performance as a Master Narrative in Music History*. *Journal of Music History Pedagogy*, 3 (1). 77-102.
- Citron, Marcia (2004). *Feminist waves and classical music: Pedagogy, performance, research*. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 8. 47-60.
- Cone, Edward T. (1995). *The pianist as critic*. In: John Rink (coord.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 241-253.
- Cook, Nicholas. (1998). *A Very Short Introduction to Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (2003). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Trad. Nélica Machain. Barcelona: Gedisa.
- Dahlhaus, Carl (1989). *Nineteenth-Century Music*. Trad. J.B. Robinson. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Davidson, Jane W. y Daniela Da Costa Coimbra (2001). *Investigating performance evaluation by assessors of singers in a music college setting*. *Musicae Scientiae*, 5. 33-54.
- Dunsby, Jonathan (2001). *Performance*. En: S. Sadie (coord.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Oxford: Oxford University Press. 346-349.
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffiths, Noola K. (2011). *The fabric of performance: values and social practices of classical music expressed through concert dress choice*. *Music Performance Research* 4, 30-48.

- Kivy, Peter (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press. Lawson, Colin (2011/2006). *La interpretación a través de la historia*. En: J. Rink (coord.). *La interpretación musical*. Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza. 19-34.
- Madrid, Alejandro L. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*. *Revista Transcultural de Música*, 13, s.p.
- Mayer Brown, Howard, et al. (2001). *Performing practice*. En: S. Sadie (coord.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Oxford: Oxford University Press. 349-388.
- Orlandini Robert, Luis (2012). *La interpretación musical*. *Revista musical chilena* 66 (218). 77-81.
- Ritterman, Janet (2011/2006). *Sobre la enseñanza de la interpretación*. En: J. Rink (coord.). *La interpretación musical*. Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza. 97-110.
- Rojas Osorio, Carlos (2002). *Latinoamérica: Cien años de filosofía*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra.
- Royo Abenia, Alberto (2006). *Al análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra*. *LEEME (Lista Europa Electrónica de Música en la Educación)*, 17, 1-22.
- Sánchez-Prieto, Juan María (2013). *Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner*. En: F. Oncina y E. Cantarino (coords.). *Giros narrativos e historias del saber*. Madrid: Plaza y Valdés. 77-110.
- Small, Christopher (1998). *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Taruskin, Richard (2009). *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press.