

De lo óntico a lo inmanente: un enfoque epistemológico para el aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical instrumental basada en criterios ontológicos

From Ontic to Immanent: An Epistemological Approach to Learning and Teaching Instrumental Music Performance Based on Ontological Criteria

Paula Marcela Castaño Castaño
Universidad de Caldas, Colombia
paula.castano@ucaldas.edu.co



Acceso abierto diamante

Resumen

Desde el punto de vista epistemológico, la educación de la interpretación de música instrumental es un fenómeno complejo que trasciende los ámbitos del arte, la técnica y la educación musical. También abarca áreas como la estética, la axiología, la cultura, la sociología y la ontología. En este artículo, se argumenta que el resultado de la educación de la interpretación musical instrumental, como producto óntico de obra de arte, puede trascender hacia lo ontológico de la música en el proceso educativo. Esto transforma al sujeto de aprendizaje a través de unas propuestas metodológicas que, a la postre, crean una condición inmanente que permite afectar positivamente su psique, ayudándolo a superar las realidades actuales que enfrenta en el contexto educativo.

Palabras clave: Educación musical instrumental, epistemología de la interpretación musical, estética musical, inmanencia estética, interpretación musical, mimesis-interpretación, ontología de la música.

Abstract

The education of instrumental music performance, from an epistemological perspective, is a complex phenomenon that transcends the realms of art, technique, and music education. It incorporates various fields, including aesthetics, axiology, culture, sociology, and ontology. This article demonstrates that the result of instrumental music performance education as an ontic product of a work of art is susceptible to transcend towards the ontology of music in the educational process, transforming the subject of learning through methodological proposals that ultimately create an immanent condition that allows to affect the being in his psyche in a

Keywords: Aesthetic immanence, epistemology of musical performance, instrumental music education, mimesis-interpretation, musical aesthetics, musical performance, ontology of music.

1.Introducción

El establecimiento de la educación musical instrumental que ha llegado hasta el tiempo presente a las escuelas superiores de música o universidades ha girado, en gran parte, en torno al concepto de «genio creador». Sin embargo, con los avances tecnológicos este enfoque se encuentra en declive. Hoy en día, gracias a diversas tecnologías, es posible crear música sin la necesidad de estar revestido de genialidad. Al alcance de la mano y como nunca antes, se puede acceder a múltiples aplicaciones y plataformas que permiten compartir masivamente información musical, sin requerir siquiera el proceso de aprendizaje y enseñanza instituido a través de los conservatorios de música. Como resultado, la ejecución musical instrumental, en gran medida, a quedado relegada. A pesar de lo anterior, tener la habilidad y entrenamiento doctrinal sobre los temas de música escrita o erudita, con el fin de ejecutarlos instrumentalmente, aún no ha sido facilitado por la tecnología, particularmente porque esta expresión artística se encuentra atravesada por el conocimiento práctico que de suyo efímeramente se eyecta en el momento mismo de la interpretación musical instrumental. A diferencia de la música vocal, la desprovisión de palabras hace que quien ejecute música instrumental cree un discurso tácito con el movimiento de su cuerpo a través de su instrumento. Su contenido velado se instituye en presencia óntica antes de que su receptor lo apropie como interpretación ontológica de lo que asuma como música.

La recepción del oyente se erige como criterio fundamental del proceso educativo aprendizaje-enseñanza, tanto en la comunicación alumno-maestro como viceversa. Aquello hace que el criterio ontológico surja como eje principal de la relación, en tanto su calidad de interpretación de la esencia del ser sujeto de aprendizaje a través de los sentidos. Este criterio ontológico pasa a tener la connotación de un producto artístico efímero, como es la interpretación musical instrumental. A partir de allí, se puede extraer qué será lo inmanente del producto artístico en tanto lo óntico; esta inmanencia a través de los tiempos en su contexto e historia será lo que se erija como epistemología de la interpretación musical instrumental.

1.1 El producto efímero de interpretación musical instrumental como fijación de lo óntico

Para que un intérprete de música instrumental pueda llevar a cabo la re-creación de una obra escrita por otra persona, debe surtir un proceso basado en unos principios que se fundamentan en la técnica y el conocimiento del propio cuerpo físico, que le permita medir y ponderar la vieja partitura frente a lo bello actual. En este contexto, el intérprete debe gozar de una libertad condicionada por el conocimiento de la tradición y los recursos con que cuenta, para poder así llegar a dar a entender su mensaje artístico.

La interpretación de la música instrumental se desarrolla en un escenario donde la estética funge como un eje que atraviesa permanentemente todo el proceso. El intérprete debe tener la conciencia histórica de que se está dando cuerpo a la creación intelectual de un tercero. Aunadamente, en el instante donde ocurre la interpretación, es decir, en el preciso y efímero momento donde ocurre el avistamiento de lo óntico del fenómeno, aparece o se eyecta de sí nuevamente cada vez que se ejecuta la música instrumental. De acuerdo con Luque Moreno (2014), «en la originaria concepción griega de la música (μουσική), se fundían el universo (κόσμος) y el alma (ψυχή) en una armonía aritmética formulada y consistente en el λόγος» (p.101). El intérprete musical instrumental permanentemente mide el recurso de lo creado como obra escrita frente a la estética y pondera su propia creación interpretativa a partir del dominio de su propia dotación física y su arte (τέχνη) instrumental. Así pues, el intérprete musical instrumental ya no eyecta de sí al compositor de la obra en su poiesis (ποίησις) originaria, sino su propia interpretación ontológica que surge de la palabra (λόγος) que él le imprime con su cuerpo expresada en un instante óntico: su concepción originaria de la música (universo + alma + palabra = música) expresada con los instrumentos musicales que ejecuta. Lo inmanente en la

interpretación musical instrumental se encuentra inexorablemente atravesado por la tradición. Lo antiguo se renueva constantemente con cada ejecución, en el momento en el que tiene lugar el ser-ahí de lo óntico; es el intérprete musical instrumental quien da a valer la obra de arte previamente plasmada en una partitura. A través de su ejecución instrumental, valida y actualiza en el acto social frente al público las normas de la re-creación, trayendo al tiempo actual la tradición, siendo-ahí la actualización de lo bello intrínseco que se eyecta-de-sí desde su propia e íntima concepción ontológica de la música.

El arte (τέχνη) de la ejecución musical instrumental solo puede adquirirse por medio de una rica ponderación de las propias fuerzas con que la naturaleza ha dotado al propio cuerpo físico del ejecutante aunado al profundo conocimiento de su cuerpo. Esto a su vez se conecta con el conocimiento de la tradición que se encuentra de manera artística velada en la ley de la partitura, la cual funge como vara de medición para que pueda surgir, ahí sí, la expresión óntica de la re-creación que vuelve plástica la idea de música. Según Hanslick (1989), en el contexto de la Música Absoluta es el intérprete musical quien tiene la facultad de volver plásticas las formas sonantes en movimiento. Sin él las creaciones notadas musicales serían solo papeles y las ideas musicales serían solo inspiración que viviría en el mundo de las ideas, sin llegar a tomar forma. El principio de lo bello en la interpretación musical instrumental es una constante que se origina en el ideal de equilibrio armónico propuesto por el filósofo Pitágoras desde los inicios del concepto de música.

La exaltación del vestigio artístico—para el caso del intérprete musical instrumental— recae sobre la partitura, que actúa como una ley para el intérprete. Sin embargo, esta interpretación no es aplicada taxativamente de manera uniforme por todos los músicos instrumentales, ya que se vuelven entidades las propias ponderaciones que los intérpretes musicales hacen de la obra escrita según sus conocimientos, capacidades, cultura e inspiración propia, generando patrones ontológicos que a la postre van a afectar el producto artístico en su efímero momento óntico. Vale la pena traer a colación que los antiguos griegos tenían en su tradición musical el concepto de ley (νόμος), para referirse a melodías específicas transmitidas oralmente de generación en generación. Según Comotti (1999), “el poeta Alcman (s. VII a. C.) se jactaba de conocer los nomos de todos los pájaros” (p.18), refiriéndose a melodías establecidas donde era posible determinar estructuras, carácter y ciertos tonos determinados de los cuales no era posible salirse, así como una ley.

Lo óntico de la interpretación musical instrumental resulta en el único momento durante el cual se eyecta-de-sí y es-ahí la ejecución de manera efímera donde el intérprete toma el lugar de creador. Sin esta mediación, la partitura es apenas letra muerta desde el punto de vista ontológico de la interpretación musical instrumental; la partitura como una ley para el intérprete musical cobra la calidad de ser un vestigio en el proceso, pero no lo óntico en sí. Este conocimiento práctico mediado por la técnica instrumental musical dota al sujeto ejecutante de la condición autónoma de creador efímero, a diferencia de la tradicional acepción de que el ejecutante solo hace derivaciones de la obra principal presentada en forma de partitura.

1.2 La interpretación ontológica asumida como música en el proceso aprendizaje-enseñanza

La oralidad se encuentra afincada en patrones de comportamiento humano que sirven como valores para alcanzar el principio de la memoria, el cual bien puede ser considerado uno de los fundamentos de las Bellas Artes. La música no ha sido ajena a esta realidad, dado que antes de ser escrita fue concebida y transmitida de manera oral. Así como cuando una ley anterior se subsume en una ley actual o la misma se actualiza para poder convivir en sociedad, la música se subsume en una partitura sin llegar a ser esta última la plenitud misma del fenómeno, pese a que cuenta con un lenguaje y notación particulares y propias, universalmente aceptadas.

A partir de Johann Sebastian Bach, la importancia de fijar por escrito y con la mayor curia la ornamentación adecuada en sus obras musicales instrumentales ha adquirido un lugar preponderante en la historia de la música. No obstante, la ausencia de plasticidad que supone el generar un texto escrito conlleva a que se

establezca como uno de los principios de la interpretación musical la plasticidad. Al intérprete musical instrumental es a quien le corresponde medir y ponderar los umbrales plásticos frente a la partitura, el respeto a la tradición y los alcances de técnica instrumental. También es él quien toma las decisiones respecto de la validez de lo inmanente bello frente a los tiempos actuales corrientes y determina la valía de dedicar sus fuerzas corporales a convertir en hecho sonoro musical, la obra escrita. La teoría contemporánea del arte en la música se ha centrado mayormente con el devenir de la historia en el concepto de genio-creador, dejando relegado el papel del intérprete musical a ser un simple ejecutante, el cual puede ser fácilmente reemplazado en el proceso de realización musical.

Esta realidad permea toda la literatura relevante, en la cual se lee que antes del boom de la música grabada, solo unos pocos intérpretes hacían historia, bien fuera por su virtuosismo o por su cercanía con el compositor genio-creador. La situación empezó a cambiar a partir del siglo XX, ya que comenzaron a destacarse sendos artistas en su calidad de intérpretes musicales, particularmente debido a su amplia difusión como resultado de contratos suscritos con reputadas casas disqueras de alcance internacional. No obstante, el desempeño y los aportes a la música de los intérpretes no ha sido ampliamente tenido en cuenta por la teoría. Ha quedado relegado a los críticos musicales, en un campo de conocimiento que durante el siglo XIX tuvo un amplísimo auge, pero que poco a poco fue menguando su rigor técnico para dirigirse a otros campos de corte más social, hasta diluirse en las columnas de prensa dispuestas para tal fin. En consecuencia, de suyo no se puede efectivamente tomar una categoría teórica artística, donde el centro de estudio sea realmente el intérprete musical como individuo y sus aportes al conocimiento de la música. Aunado a lo anterior, surge una situación, inherente a la labor del intérprete musical: la magna importancia que se le da a la realización, producción y ejecución del evento y a la perfección de la técnica instrumental. Aquello ha consecuentemente marginado la teoría los grandes aportes que diariamente hacen a la ciencia musical, los intérpretes musicales.

El fenómeno y las contribuciones del intérprete musical en la estética de la recepción, en relación con el ser de la obra de arte musical ejecutada, pueden comprenderse considerando la contribución de Dahlhaus y Eggebrecht (2012), quienes argumentan que lo específico de la música es lo autónomo que surge a partir del “resultado de una interrogación científica de la naturaleza de lo que suena” (p.188). Bajo esta premisa, puede plantearse un viraje del concepto del intérprete musical históricamente tratado en la teoría desde una perspectiva casi utilitarista, como un simple ejecutante de notas que buscan deleitar al público. En cambio, se puede posicionar al intérprete como investigador de la naturaleza sonora. En ese entendido, es menester tratar de comprender desde un punto de vista teórico qué es lo que realmente escucha el intérprete en su proceso investigativo. Como centro de conocimiento de la naturaleza musical, su percepción no se limita a lo que perciben los otros dos ángulos de la obra de arte: el compositor y el oyente.

Esta triada fue estudiada por Roman Ingarden en su obra *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962) desde varias disciplinas del arte. Desde tiempos platónicos, es ampliamente conocido que la educación musical ha sido importante en la concepción del Estado. Esta tradición ha perdurado en la construcción curricular de Occidente, sustentada en dos pilares fundamentales: i) la identidad popular y ii) el apaciguamiento interno de la fiera humana. Asimismo, la libertad de interpretación en el marco de la práctica musical ha estado enmarcada en los límites de los márgenes históricos y de género musical, así como por el gusto estético. Estos pilares se han visto atravesados por varios condicionamientos sociales, tales como el acceso a la educación musical y a los instrumentos, el prestigio artístico del genio creador, ya sea compositor o intérprete, los demás intérpretes y los escenarios de concierto. Bajo este panorama, de suyo ya lo ontológico de la interpretación musical instrumental sobrepasa el concepto simplista y utilitarista de ser un mero entretenimiento, tanto para el público como para el propio regocijo del intérprete. Perseguir únicamente la vanidad y la gloria de sendas coronas de laureles—como en la antigua Grecia y Roma—desdeñaría la realidad más profunda de la actividad oficiosa del intérprete musical instrumental, que radica en su maestría y en su dominio del arte de medir y ponderar adecuadamente.

En este sentido, es pertinente citar a Marco Fabio Quintiliano (2001), quien, en sus libros *Sobre la Formación del Orador*, particularmente en el libro I, capítulo X, titulado “El Currículo del Orador Futuro”, señala lo siguiente: No en vano, pues, creyó Platón necesaria la Música para el hombre civil, que él llama politikón. Y los fundadores de una Escuela filosófica, como fue la de él, por más que parezca muy severa a unos, y a otros la más agria (el Estoicismo), mantuvieron la opinión de que algunos de sus sabios tendrían que aplicar no despreciable dedicación a los estudios de la Música, y Licurgo, el autor de las más duras leyes para los habitantes de Esparta, aprobó la enseñanza de la Música. Y aun la naturaleza desde sí misma parece habérsela regalado como una dádiva, por así decirlo, para que podamos soportar con mayor facilidad nuestros trabajos, supuesto que el canto anima de cierto a quien empuña el remo; y no solo sirve de consuelo en estos trabajos, en los que como en un mismo aliento se aúna el esfuerzo de muchos, dando el tono una voz agradable, sino que también se alivia la fatiga de cada uno con cualquier canción, por muy simple que sea. (2001, p.139, Trad. A. Ortega)

De esta manera, Quintiliano ya muestra que lo ontológico de la interpretación musical instrumental se percibe por parte del receptor como emoción, en lugar de ser solo un estímulo. Este impacto en la psique, derivado de lo óntico, será analizado más profundamente en la asunción de este hecho como música en el proceso metodológico de aprendizaje-enseñanza que resulta de lo óntico de la interpretación musical instrumental.

2. Estado del arte

Actualmente, el deseo incesante de ser el centro de atención, fomentado por las redes sociales y los medios de comunicación, ha exacerbado la carrera incansable por la perfección de la técnica instrumental en la ejecución de los diversos instrumentos musicales, algo que ya se vislumbraba desde siglo XIX. Ya entrada la tercera década del siglo XXI, esta agitación supone un reto tanto para alumnos como para maestros de interpretación musical instrumental, particularmente por la búsqueda de parte y parte, de obtener resultados de virtuosismo con sentido de inmediatez. No pocas ocasiones, aquello va en detrimento de los procesos de aprendizaje-enseñanza de largo aliento que se habían estructurado dos siglos antes en la institución del conservatorio de música. La realidad de la medida de la relación alumno-maestro, que surge a partir de la ejecución de un currículo determinado en un centro de enseñanza, se encuentra actualmente limitada por condiciones burocráticas de los Estados en el sector público, o bien, por la solvencia económica derivada de la gestión en el sector privado. Esta situación, junto con la constante demanda de resultados tangibles, ha llevado a i) deshumanizar el proceso de aprendizaje-enseñanza de la interpretación musical instrumental, y ii) privilegiar la producción del evento y sus registros audiovisuales sobre la calidad de las ejecuciones musicales instrumentales. Esto ha dado lugar a dos problemas identificados: i) el utilitarismo en el proceso educativo de aprendizaje-enseñanza, y ii) presentaciones musicales fotogénicas carentes de profundidad interpretativa musical instrumental. Frente a este panorama, resulta pertinente plantear un criterio ontológico que sirva como puente en el proceso de aprendizaje-enseñanza para conducir metodológicamente lo óntico de la interpretación musical instrumental hacia lo inmanente estético, como propuesta epistemológica de la didáctica de la interpretación musical instrumental.

De acuerdo con Matos (2006), la reflexión es un valor benéfico para que el docente pueda mejorar sus técnicas de transmisión del conocimiento. Sin embargo, advierte el autor que “para aprender a reflexionar de manera sistemática, es necesario establecer ejes de reflexión, constituidos por preguntas y pautas que guíen el proceso” (p. 77). Describe también el siguiente panorama en los procesos de aprendizaje de un instrumento musical:

La epistemología de la práctica para el dominio de un instrumento musical está centrada en la práctica de un aprendizaje tutorizado en el aula, más la praxis docente no necesariamente ha sido fundamentada en la reflexión. Lo que ha predominado es una racionalidad técnica en la que el docente simplemente presiona al

estudiante a aplicar un conocimiento teórico en su práctica instrumental. El alumno se limita a repetir exhaustivamente la ejecución del contenido asignado hasta lograr su dominio práctico. (p.83) La situación planteada por Matos (2006) expone una conducta utilitarista de la obra de arte como herramienta para el aprendizaje de un instrumento musical. En este contexto, prevalece el elemento mecánico del aprendizaje, y la enseñanza se torna dura y carente de reflexión. Este escenario sugiere una cierta deshumanización del proceso educativo, dado que se sustrae el ser de la música a sus elementos puramente materiales, deconstruyendo lo óntico de la obra de arte en partes que afiancen la destreza técnica corporal física de lo instrumental. Al no estudiarse lo emocional, la educación se reduce al mero plano cognitivista, lo cual impide llegar a un escenario metafísico donde pueda aflorar lo ontológico de la interpretación. Este modelo de enseñanza es precisamente lo que se busca mitigar con las pautas que se propondrán a continuación, se pretende mitigar. No solo por su evidente anacronismo y carácter contraproducente en el contexto actual, sino sobre todo porque el abordaje del proceso de aprendizaje-enseñanza de un instrumento musical no debe ser óbice para llegar al fondo del ser de la música en el plano metafísico y su afección a la psique, criterio que no debe ser descartado dentro de un proceso educativo cargado de sentido.

Maldonado et al. (2017), con base en los planteamientos de John Florian Sowa, han tenido presente como aproximación filosófica que, para lograr un proceso significativo en el marco de un proceso educativo, es necesario recurrir a la ontología como un complemento de la lógica. Esto se debe a que la ontología se ocupa del significado y la lógica de la forma. Maldonado et al. también estudian la perspectiva neurocientífica de Rodolfo Llinás, quien aborda el origen del lenguaje como la relación de una emoción con una acción. Bajo estas premisas han defendido que, para aumentar la eficacia del proceso pedagógico, este se debe fundamentar en una investigación constante del mundo con todos sus subprocesos (la comprensión, interpretación, contrastación y representación de modelos mentales y conceptuales); no solamente en el afán de probar la recta cognición. Aplicado al proceso de aprendizaje-enseñanza significativo en la práctica musical instrumental, lo anterior supone traer hacia el frente lo ontológico del proceso ya no únicamente como complemento, sino como eje fundamental de una formación humanizante de la ejecución musical instrumental.

El exceso de aspiración técnica instrumental desprovista de significado profundo emocional, social e intelectual, genera incluso antivalores que conllevan a una competencia insana en el ámbito profesional, deslealtad comercial, megalomanía y desvalorización del otro, así como una crisis de autoestima e, incluso, puede conllevar a la pérdida de la noción de la realidad en pro de la promoción de un mundo fantasioso perfecto que se cae al finalizar la presentación y que es dañino para el músico por su carácter insostenible. Tal vez en siglos anteriores estas brechas eran más evidentes. Sin embargo, en el marco histórico actual, la fragilidad del ser es altamente sensible. La falta de un conocimiento holístico del ser de la música en la formación musical instrumental deja al aprendiz frente a un panorama desolador. Si no logra gestionar adecuadamente esta situación, podría eventualmente enfrentar indeseables consecuencias, como depresión, vicios y frustraciones personales.

Tripiana et al. (2015), en su tesis doctoral de la Universidad de Zaragoza, han avistado un desafío actual y particular para el aprendiz de música instrumental relacionado con cómo poder gestionar todo aquello que surge en la vida profesional de un intérprete musical: Para convertirse en un artista de élite en el mundo moderno, los instrumentistas deben disciplinarse para entrenar y practicar durante muchos años. Por regla general, necesitarán dedicar la mayor parte de sus días en busca de sus sueños. Sin embargo, según Anderson (2009), el mayor desafío al que se enfrentan es cómo manejar este intenso enfoque y, sobre todo, cómo generar la capacidad de resistencia y la habilidad para responder a las numerosas transiciones y demandas requeridas, tanto en el mundo de la interpretación profesional, como en la vida. (p. 91) Se observa cómo queda vacío el proceso de enseñanza cuando no se tiene en cuenta ni la reflexión del sentido del ser de la música, ni del sujeto de aprendizaje que está ahí eyectando de sí su ser para hacer surgir la creación óntica hasta convertirla en poética. La dedicación mecánica por sí sola no es suficiente para satisfacer las demandas de formación instrumental musical, ya que el intenso contexto social y productivo somete al intérprete musical a un estrés

constante y extenuante. A este se le demanda un resultado estético, rápido y genial que marque la diferencia en el mar de información disponible existente a través de los medios de comunicación digitales.

Estas demandas sociales afectan la psique del músico, lo que hace urgente fortalecer su ámbito profundo emocional y anímico. Esto debe abordarse tanto desde el punto de vista de la ontología intrínseca de la música —que se manifiesta cuando el intérprete eyecta lo óntico— como desde el enfoque epistemológico del proceso de aprendizaje-enseñanza. Así, las metas curriculares podrían orientarse a trascender hacia lo óntico del ser en su parte humana, superando el anacronismo utilitarista cognitivo que ha predominado históricamente. Este enfoque, que prioriza exclusivamente la productividad poética, ha ignorado sistemáticamente la singularidad y profundidad del individuo, quien se reproduce a sí mismo en una expresión artística sensible y sonora. Esta expresión no solo impacta su propia psique, sino que también se refleja en una versión mimética que se manifiesta en la estética de la recepción dentro del contexto social y cultural que lo rodea.

Frente a lo anterior, cabe traer a colación a Sánchez (2016) quien en su exposición ha resaltado la condición procesual que tiene el arte y su inherente pluralidad de sentidos, estableciendo como marco conceptual una ontología relacional. Esta se destaca por ser de una naturaleza de carácter dinámico donde la acción y la experiencia cumplen un rol fundamental, contrario a una definición conceptual unívoca de cuando se habla de arte; Sánchez ha señalado:

Hay que destacar que el arte es un proceso. Eso implica que no es una cosa ni un concepto sujeto a una definición unívoca. Por tanto, desde su concepción teórica nos remite a una ontología y una epistemología relacional. Esto es que no hay una relación sujeto y objeto sino un marco relacional intersubjetivo y dialógico. Por tanto, dinámico y a su vez dimensionado desde lo experimental, no en el sentido positivista del término, en el cual la experiencia confirma instrumentalmente una teoría general sino desde un sentido pragmático y/o hermenéutico, donde la experiencia es la apropiación y la construcción del objeto conocido. (p.4) En el caso específico de la interpretación musical instrumental, se observa que el planteamiento de la relación sujeto-objeto (por ejemplo, intérprete-partitura), ha sido superado por la ontología relacional en el ámbito epistemológico. Al considerar el marco relacional del hecho artístico en tanto fenómeno óntico, se enfatiza la experiencia y la acción. Así, el intérprete no solo es un simple tocador de notas en un instrumento musical casi como un reproductor de música, sino que la dimensión subjetiva que emerge de sí en el proceso de comprensión ontológica se convierte en un fundamento para comprender y dialogar con los hechos sociales y culturales que rodean el sentido pragmático de lo óntico establecido como obra musical, pero que es un producto lógico.

Según Dussel (2018), la belleza se considera un momento constitutivo de la cosa real, referida a propiedades físicas que forman parte del cosmos, pero que el ser humano representa como objeto la inteligencia-emotiva que surge como pensamiento estético dota a la entidad cosa con un sentido que se reviste de valor, y «como determinación determinante determinada por todo el sistema contextual de instrumentos civilizatorios que permiten ese desarrollo. La belleza es crecientemente una nota de todo producto cultural, el campo estético va extendiéndose y penetrando en todos los campos de la existencia humana» (p.16). Y Palacio (1995) menciona que según Quine, la identidad es fundamental para la ontología, porque “no hay entidad, sin identidad” (p.112). El ser de la música se expresa como un hecho efímero cargado de sentido, pero ese hecho de suyo no es el ser en toda su expresión, sino solamente su aparición como ente, por lo tanto, el constructo ontológico surge a partir de varios elementos como la estética, la identidad, la inteligencia-emotiva, los cuales hacen trascender lo meramente óntico hacia un proceso transformativo trascendente que ocurre al mismo tiempo y a la vez en la psique del sujeto ejecutante de música instrumental, de manera artística, esto es: de manera soterrada, intelectual e intangible.

3.Propuesta metodológica

En la praxis educativa de la música instrumental se tiene una realidad tangible como problema antiguo a estudiar, que es: superar la mimesis para convertirla en interpretación. Actualmente, con el auge tecnológico, y con la diseminación de las redes sociales y software que repite partituras con gran precisión, los alumnos de instrumentos musicales llegan a confundirse en un mar de información, donde en madurez de aprendizaje los estadios iniciales trazan la senda de la mimesis por cantidad de aprobación social o sincronía con el software, más que por el trasfondo técnico-artístico, sociológico y cultural de las obras musicales como la educación musical de conservatorio.

Esta realidad supone un problema para la interpretación musical, dado que el proceso aprendizaje-enseñanza se ve afectado por lamediación mediática y no por la mediación del personal experto sobre quien recae el conocimiento de la τέχνη.

Comprender la música en su aparición sensible como medida, tiempo y emocionalidad es para el maestro el primer punto de partida para el abordaje metodológico de este problema. Presentar al alumno, en los estadios iniciales del devenir del curso, el discernimiento entre el hecho musical puesto-ahí y lo cognoscente de los conceptos que se suscitan en la ejecución de la obra musical instrumental, sin que ello sea llevado al plano propiamente de la teoría musical, aportará a una educación encaminada propiamente a lo instrumental de la música aunado a la técnica. En contraposición, no da la vuelta por los sendos vericuetos teóricos que muchas veces en la praxis educativa tornan la clase aburrida y poco llamativa para el alumno. Este último, en general, se acerca a la clase de música instrumental con el ánimo genuino de poder practicarla en los instrumentos, tocarla, y no de entrar en tales disquisiciones teóricas antes de poder tocar siquiera una nota. Esta captación de lo óntico por parte del alumno no debe quedarse solo en el plano mimético, sino que debe llevarla al plano ontológico por medio del maestro.

Este deberá auscultar de manera muy respetuosa dentro de la psique y contexto social y cultural predispuesto del alumno, lo que se pueda rastrear sin vulnerar la intimidad de la persona, a fin de actuar como un catalizador de esa predisposición para que reaccione ontológicamente. A partir de esa cognoscencia, se puede trascender el mero hecho musical, en el estado bruto de las cosas, a una creación interpretativa única que está bien fundamentada en las propias predisposiciones del alumno, quien ahí tendrá la oportunidad de expresar su ser musical de manera única y, por lo tanto, novedosa y creativa al campo de la interpretación musical instrumental.

El segundo paso es considerar el ámbito psicológico tanto del alumno como del maestro, especialmente en relación con las grandes aspiraciones que ambos tienen. Por un lado, el alumno busca sobresalir; por otro, el maestro está en la trayectoria de su propia carrera profesional. La deshumanización de la enseñanza musical instrumental se ha relacionado con un exceso de aspiraciones descontroladas del alumno y del maestro, las cuales exaltan la soberbia hasta la megalomanía y la falta de conexión con la realidad circundante, algo perceptible inclusive en el ámbito educativo colectivo entre los mismos alumnos mediante retos. Ante este hecho, se está en mora de crear espacios educativos en el contexto de la música que estén libres de bullying o acoso escolar, el cual en no pocas ocasiones se suscita de una forma velada que no es abiertamente violenta, pero sí incita a una competencia insana.

Poyectada tal competencia en una amplia perspectiva y considerada dentro de un contexto profesional, podría llegar a ser considerada incluso hasta desleal. La edad de madurez psicológica juega un papel importante en el proceso de aprendizaje-enseñanza, que deberían conocerse los maestros capacitados en el campo laboral de la educación musical instrumental, no se desconocen si se desempeñan como maestros sendos músicos con nula formación en educación musical.

El tercer y último paso que debe ser mencionado es el criterio ontológico. Este criterio se hace evidente a partir de la praxis de la educación musical instrumental, fundamentada en la estética y la poética. Según Dussel (2018) y Palacio (1995), es importante que el maestro explore el campo estético que el alumno presenta, teniendo en cuenta la predisposición cultural que este trae al abordar una obra de música instrumental. No debe ser el maestro quien introduzca directamente el tema para profundizar en conocimientos, desconociendo

los significantes que poseen los alumnos del curso, de manera objetiva. En el criterio ontológico, la subjetividad del sujeto de aprendizaje toma un rol fundamental, ya que el proceso educativo no se dirige a una masa, sino a una psique en particular que desea ser moldeada bajo criterios estéticos que produzcan valores de identidad.

En este camino pedagógico, que es más invasivo en el ámbito personal del sujeto de aprendizaje, el maestro debe actuar con sensibilidad al abordar los factores contextuales y aspiracionales del alumno. Esto es especialmente crucial en casos que se ve afectados por situaciones calamitosas, violentas o que supongan cualquier precedente de vulnerabilidad ante la sociedad, como desastres naturales, desplazamiento forzado, migraciones/integraciones, entre otras.

Lo más importante de esta propuesta metodológica ontológica es que centra su atención en el ser y no en el ente. Pone a los maestros de música en un rol más transcendental y activo de trabajar el ser para impactar a todos los entes que de suyo surgirán, en vez de seguir con una metodología mimética y deshumanizada de las clases de música instrumental. En este enfoque, solo se le da prelación a la competencia de habilidades que muchas veces resulta insana; se fomenta la repetición de obras de manera mecánica e intrascendente, se olvida al ser y se da paso a la soberbia que linda con la megalomanía. Es menester trabajar con los alumnos este aspecto metafísico, el cual al surtir efecto, en determinado momento se encontrará con algunos elementos de tipo axiológico que confrontarán al alumno con su predisposición cultural y estética, planteándole a él un horizonte hacia la ética, lo bello y lo bueno, que, de resultar exitoso, se integrará de manera inmanente al método propuesto por el maestro. Así, se rescatará la humanización de la educación musical instrumental con esta propuesta metodológica ontológica.

Referencias

- Comotti, G. (1999). Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología Vol.I: la música en la cultura griega y romana. Turner Libros S.A.
- Dahlhaus, C.; Eggebrecht, H-H. (2012). ¿Qué es la música? Editorial Quaderns Crema S.A.U. Dussel, E. (2018). Siete Hipótesis para una Estética de la Liberación. Revista Praxis, 77, 1-37. <https://doi.org/10.15359/77.1>
- Hanslick, E. (1989). Vom musikalisch Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Breitkopf & Härtel.
- Ingarden, R. (1962). Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur.Film. Max Niemeyer Verlag.
- Luque Moreno, J. (2014). Hablar y cantar: la música y el lenguaje (concepciones antiguas). Editorial Universidad de Granada.
- Maldonado Granados, L. F., Londoño Palacio, O. L., & Gómez Gil, J. P. (2017). Sistemas ontológicos en el aprendizaje significativo: estado del arte. Actualidades Investigativas En Educación, 17(2), 1-18. <https://doi.org/10.15517/aie.v17i2.28730>
- Matos, R. (2006). La práctica de la reflexión durante el aprendizaje de un instrumento musical. Revista de Investigación, 59, 65-88. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376140373003>
- Palacio, R. (1995). Criterio de Compromiso Ontológico, Ontología y Relatividad Ontológica en la filosofía de W.V.O. Quine. Ideas y Valores, 44(96-97), 89-114. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/18426>
- Quintiliano, M. F. (2001). Sobre la formación del orador: doce libros. Trad. A. Ortega Cardona. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Sánchez, D. J. (16-18 noviembre, 2016). El ámbito ontológico relacional como marco para la construcción epistemológica del proceso artístico [Ponencia]. V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales; Métodos, metodologías y nuevas epistemologías en las ciencias sociales: desafíos para el conocimiento profundo de Nuestra América, Mendoza, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8576/ev.8576.pdf
- Tripiana Muñoz, S. (2015) Evaluación de un programa didáctico de estrategias de práctica instrumental eficaces en la interpretación musical.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279079443013>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Paula Marcela Castaño Castaño

**De lo óntico a lo inmanente: un enfoque epistemológico
para el aprendizaje y la enseñanza de la interpretación
musical instrumental basada en criterios ontológicos
From Ontic to Immanent: An Epistemological Approach to
Learning and Teaching Instrumental Music Performance
Based on Ontological Criteria**

Calle14: revista de investigación en el campo del arte
vol. 20, núm. 36, 2025

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
calle14.ud@udistrital.edu.co

ISSN: 2011-3757

ISSN-E: 2145-0706