

Humo, ayrezillo y duende en Messiaen. Un Análisis de Intérprete de *Amen de la Consummation* (1ª Parte)

Smoke, ayrezillo and duende
in Messiaen. A Performer
Analysis of the *Amen de la
Consummation*. (Part 1)
(Part 1)

JORGE LUIS MOLTÓ DONCEL · TRINIDAD LULL NAYA
triny.jorge@hotmail.com

Conservatorio
Profesional de
Música de Valencia

Conservatorio
Profesional de
Música de Catarroja



→ Recibido 30/01/2018
✓ Aceptado 20/03/2018

Resumen

¿Es posible hacer visible en el tapete académico la tarea creativa de los intérpretes, tradicionalmente mostrada en las salas de conciertos? ¿Acaso no sería formidable descubrir cómo son informados los músicos en su tarea interpretativa?

El análisis musical teórico puede puntualmente orientar a los artistas, no obstante, incluso en estos casos, el modo y manera en que decidan proyectar cualquier descubrimiento analítico sobre la audiencia está en sus manos, en su profesionalidad, talento y bagaje artístico; pero también dependerá del tiempo real, del momento único e irreplicable de la *performance*, del duende de la actuación.

Este primer artículo - que proseguirá en el futuro con una segunda entrega - presenta la fundamentación teórica sobre la que descansará próximamente un estudio de caso, basado en la interpretación en vivo de *Amen de la Consummation* de Olivier Messiaen. Pero antes, para superar los límites del análisis teórico convencional, es ineludible hallar el modo de revelar el papel decisivo que juega la intuición, como fuente de conocimiento que informa a los intérpretes en sus recitales públicos.

Palabras clave

Intérprete · Intuición · Análisis · Etnografía · Messiaen

Abstract

Is it possible to bring into line the creative work of artists traditionally seen in live venues into the academic world? Would it not be fantastic to discover how the musicians are informed in their interpretative task?

Theoretical musical analysis can from time to time guide the artists, nevertheless even in these cases the how and the method in which they decide how to plan any analytic find is in their own hands, in their professionalism, talent and cultural background; but it will also depend on the actual, unique and unrepeatable moment of the performance, the magic in the interpretation.

In this first article - which will be followed by a second one - we find the theoretical basis in which the future case study based on the live performance of Amen de la Consommation by Olivier Messiaen relies on. But before going into that, in order to be able to surpass the limits of conventional theoretical analysis, it is necessary to find out the way to reveal the critical role that intuition as a source of knowledge which informs the performers in their live concerts plays.

Key words

Performer; Analysis; Intuition; Ethnography; Messiaen.

1. Introito. Sobre la Interpretación musical

Paul: -Hola Auggie. ¿Cómo va todo?

Auggie: -Hombre hola. ¡Qué alegría! ¿Qué deseas?

Paul: -Dame dos cajitas de Schimmelpennincks y de paso dame un mechero.

Auggie: -Los chicos y yo manteníamos una discusión filosófica sobre las mujeres y el tabaco.

Paul: - Sí, bueno, supongo que todo proviene de la reina Isabel.

Auggie: - ¿La reina de Inglaterra?

Paul: -Sí, pero no Isabel II, Isabel I. ¿Has oído hablar de sir Walter Raleigh?

Cliente #1: -Sí claro, el tipo que tiró su capa sobre un charco.

Cliente #2: -Yo..., yo antes fumaba cigarrillos Raleigh. Llevaban un cupón de regalo en cada paquete.

Paul: -Pues, Walter Raleigh fue la persona que introdujo el tabaco en Inglaterra y se convirtió en el favorito de la reina. Él la llamaba reina Bess. Fumar se puso de moda en la corte inglesa y seguro que la buena de Bess compartió más de un cigarro con sir Walter. Una vez hizo una apuesta con ella, dijo que podía determinar el peso del humo.

Cliente #2: -¿Se refiere a pesar el humo?

Paul: -Exactamente, pesar el humo.

Cliente #1: -Eso no se puede hacer, es como pesar el aire.

Paul: -Reconozco que es extraño, es casi como pesar el alma de alguien, pero, sir Walter era un tipo hábil. Primero tomó un cigarro entero y lo puso en una balanza y lo pesó. Luego lo encendió, se fumó el cigarro cuidando que las cenizas cayeran en el platillo de la balanza. Cuando lo terminó puso la colilla en la balanza junto con las cenizas. Después pesó lo que había allí. Acto seguido restó esa cifra del peso obtenido previamente del cigarro entero. La diferencia era el peso del humo...

Este fragmento de la escena inicial de la película *Smoke*¹ (Wayne y Auster, 1995), encarna posiblemente en forma de preciosa parábola, el tema que intentará presentar el siguiente opúsculo. Y es que en efecto, hablar sobre interpretación musical es como discutir sobre el peso del humo, o al menos a nosotros así nos lo parece si somos capaces de situarnos en el punto de vista que suelen protagonizar los intérpretes, a la hora de enfrentarse a una obra para su ejecución pública.

Intentar explicar la interpretación musical realizada sobre un escenario en el registro académico, con el objetivo de mostrar lo que ocurre en la esfera de la creatividad artística de sus protagonistas, implica abordar la cuestión de manera diferente a como se lleva a cabo en la actuación. Es casi - parafraseando a Paul, el personaje recreado por William Hurt - como pesar el alma del intérprete. Al igual que el humo, una interpretación musical se presenta etérea, oscura e intangible; nunca está fija y nunca cesará de moverse antes de desaparecer por completo.

¹ El fragmento de la película se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=NAV7015pSQw&t=11s>

Esta pequeña fábula simboliza el azar, aquella parcela de la vida que no se puede controlar nunca por completo, pero que tiene el poder de cambiar drásticamente en tiempo real el acontecimiento de las cosas. De modo que hallar la manera de pesar la actuación de una interpretación, es como dejar constancia de la impronta que ha dejado en nuestro ánimo, hallar evidencias de una realidad que se mostrará siempre nueva e irreplicable en cada ocasión por su propia naturaleza.

Si pretendemos tomarle el pulso a la interpretación, hallar su peso específico, nos vendrá bien aclarar antes que nada algunos temas, como por ejemplo, el tipo de compromiso que hace el intérprete con la pieza que va a abordar, y es ahora cuando nos topamos en primer lugar con que la interpretación es elección.

Una actuación no puede manifestar de una sola vez toda la verdad que encierra en sí misma una obra musical, mostrar todos los matices y secretos que contiene su composición, sino que el intérprete sólo consigue revelar aquellos aspectos que ha decidido para una ocasión concreta, mezclados con otros tantos elementos inconscientes que le asisten sin su consentimiento y aderezado todo ello con

las decisiones que se toman en el mismo momento de la actuación musical.

El pianista austriaco Artur Schnabel solía expresar a este respecto, que le gustaba interpretar aquellas obras que eran mucho mejores que lo que se podía decir de ellas en una interpretación (Schnabel citado en Schacter, 1991, p. 620).

Cómo proyectar el sonido al público, qué tipos de articulación y ataque utilizar en cada momento, cómo crear un sonido propio que nos defina como intérpretes únicos e irrepitibles; todo esto junto a la realización de un sinfín de matices y sutilezas que forman parte de los dos abismos que son la agógica y la dinámica de una interpretación musical, es lo que conduce al ejecutante a tomar decisiones de tal calibre que no se pueden minusvalorar o ser desdeñadas, ya que el resultado de todo ello marcará la diferencia entre lo que solemos considerar una actuación mediocre de otra excepcional.

Este primer rastro nos conduce a una segunda deducción relacionada con el tema de la partitura y su relevancia en la interpretación. Una obra musical no queda nunca totalmente reflejada en el texto, la escritura musical presenta unos inters-

ticios entre los que se mueve el intérprete, de manera que es en lo que *no* nos dice la notación, donde aquél descubre su mayor riqueza, es en estos espacios donde el artista desarrolla su trabajo y es aquí, en definitiva, donde necesitamos que los intérpretes hagan mucho más que reproducir meramente lo que está escrito (Benson, 2003, p. 84). Existe un abismo entre lo que aparece en el papel pautado y lo que hace el intérprete comprometido profundamente con su trabajo. La labor de este último es precisamente decir lo que no está escrito, trasladar a su ejecución lo que no aparece en los pentagramas.

La relación entre partitura e intérprete da lugar a la lectura como un conjunto de indicaciones que inspiran al artista en su tarea, más que decirle exactamente lo que ha de hacer. La partitura se convierte así en un mapa o una receta a ultimar por el artista (Lester, 1995, p. 109), es decir, descifrar la notación como "script" (Cook, 2001, párrafo [16]), lo que significa verla como un guión sobre el que se inspira el artista pero que debe de acabarla de completar con su interpretación, con su actuación.

Y es aquí cuando entra en juego una tercera característica. En efecto, otro rasgo importante radica en que la interpretación musical es la conexión con la obra de arte por parte del intérprete, así que las elecciones escogidas y realizadas por éste, forman parte esencial de esa comunicación que se efectúa en tiempo real a través de la actuación musical en vivo.

En otras palabras, la actuación musical es vital porque la obra artística se presenta *a través de ella y en ella misma* (Gadamer, 2004, p. 118). Hay que mencionar, además, que la evolución de los *Performance Studies* (véase por ejemplo Schechner, 2013) ha reforzado paulatinamente esta visión sobre las actuaciones musicales como “productoras de significados por su propio derecho.” (Cook, 2013, p. 135)

De manera que, y según lo expuesto hasta ahora, el peso del humo de una interpretación viene acotado por una partitura incompleta con la que el intérprete lleva a cabo su tarea y que cristaliza en la actuación musical, el escenario donde la obra artística se presenta en sí misma, mediatizada por las múltiples decisiones del artista, no pocas de ellas adoptadas *in situ*.

En verdad, gran parte de esto que acabamos de explicar no es nuevo, ya que nos recuerda a aquellos virtuosos del teclado del renacimiento que al cuestionarse sobre la manera de hallar una buena interpretación, intentaron plasmar en tratados teóricos el camino descubierto desde su propia experiencia.

Por ejemplo, Tomás de Santa María teorizaba sobre el arte de tañer fantasía y la manera de hacerlo con “buen ayre”, la séptima de las ocho condiciones que, según él, se requieren para “tañer con toda perfección, y primor” (Santa María, 1565, cap. 13). En el capítulo 19 de su tratado comenta que para interpretar cuatro semimínimas - nuestras actuales figuras de negra - si deseamos hacerlo con buen *ayre*, es decir, con cierta musicalidad y flexibilidad, hemos de alejarnos de medir la música con compás estricto como un metrónomo y por el contrario tenemos que tocar de forma desigual haciendo unas notas más largas y otras más cortas.



Figura 1

Es decir, para Santa María tañer cuatro figuras de negra implicaba jugar con el valor de las figuras musicales, anticipando unas y retrasando otras, algo similar a nuestro *rubato* actual y que entra de lleno en el campo de la agógica musical (García-Bernalt, s. d.), todo esto para hacer la música fresca y viva, para interpretarla con maestría.

Se trata, sin lugar a dudas, de un concepto muy similar al que maneja también en el mismo período Correa de Arauxo. Para el organista andaluz es preciso tocar con cierto “ayrezillo” (Arauxo, 1626, 5–5v [6–6v]), en otras palabras, con diferentes acentuaciones sobre las notas que alteran la articulación de las mismas, deteniéndose en la primera y haciendo las dos siguientes más rápidas, para luego volver a detenerse en la cuarta figura y volver a precipitar la quinta y sexta nota.



Figura 2

No es nuestro objetivo en estos momentos detenernos a profundizar sobre estos aspectos, por otra parte tan excelentemente tratados por los expertos (Cea, 1990; Hakalahti, 2008, pp. 244-253). Pero lo que sí deseamos poner de manifiesto con estos ejemplos de los maestros españoles del renacimiento, es el modo en el que intentaron explicar aquello que no se encuentra escrito en la partitura, de manera que es el propio intérprete quien ha de averiguar por sí mismo, qué es el buen *ayre* o el *ayrezillo* y cómo y cuándo transmitirlo en su ejecución.

Estos músicos mostraron su esfuerzo por hacer tangible lo intangible, y alimentar el debate sobre aspectos tan delicados como es la libertad que se toma el intérprete en el fraseo musical, una discusión que sigue vigente siglos más tarde en otros géneros musicales como el Jazz y el desplazamiento en el *tempo* que produce el *swing* en esta música, o el célebre duende en el flamenco. Precisamente, de manera muy acertada, sobre este último Lorca expresaba de él que:

no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. [...] Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete (1934)

Pero también la ciencia tiene al parecer algo que decir al respecto. Según un grupo de investigadores de la Universidad de Granada, que han llevado a cabo un experimento tomando como cobayas artistas del mundo del flamenco, se ha podido demostrar la influencia que tiene el duende

de sobre el cuerpo del intérprete gracias a la termografía.

En efecto, esta técnica ha permitido a los estudiosos calcular y determinar, por ejemplo, que a mayor duende en los sujetos seleccionados para el experimento, menor temperatura mostraban sus cuerpos en glúteos y nariz, o que a mayor técnica en el baile menor es el estrés empático (Salazar-López et al., 2014), unos datos que demuestran, por sorprendente que nos parezca, que se puede pesar el duende y comprobar sus efectos en los maestros del flamenco.

Virtuosos del renacimiento, poetas, bailaores flamencos e investigadores acercándose desde sus respectivas áreas al mundo de la interpretación, para intentar describir qué es lo que acontece allí exactamente. Espoleados por este marco, nuestro objetivo es sumarnos a ellos y participar del esfuerzo colectivo de los intérpretes-investigadores que desean, gracias al actual estado de avance de la investigación artística, construir la red necesaria que consolide la interpretación musical dentro del marco de la actividad investigadora, junto al resto de disciplinas ya existentes.

De modo que, entre humo, duendes y otros *ayrezillos*, la misión consistirá aquí en exponer nuestra visión particular sobre la interpretación musical, compartiendo nuestra más entusiasta adhesión al conjunto de protagonistas y ejemplos anteriormente señalados. A lo largo de estas líneas intentaremos detectar algún síntoma, nuestra particular huella termográfica de la faz, *a priori* oculta, de la actuación musical.

2. Estado de la cuestión. Descubriendo la voz del intérprete.

Como hemos formulado, explicar la interpretación en el marco académico significa dejar constancia de la impronta de la actuación musical - mostrando certidumbres y comprobaciones de lo que acontece cuando sucede la música - más allá de la vivencia personal, subjetiva e íntima del actor principal.

Para ilustrar en esta ocasión la tarea del intérprete - esto es, el compromiso adquirido con la obra a través de las decisiones que toma y que le permiten moverse entre los recovecos de la partitura - recurriremos en nuestro discurso a una particu-

lar fórmula. Ya hemos hecho referencia en otras ocasiones a este aspecto que se halla caracterizado por comportarse como una herramienta que:

buscará sobre todo, los medios de representar la relación existente entre los procesos intuitivo-creativos del intérprete con los conscientes, entre los efectos performativos y aquellos elementos que participan de tales efectos, unas correspondencias, en fin, que comienzan cada vez que se inicia el estudio de una obra para su interpretación. Además, estos análisis, en los que están inmersos los intérpretes, se concentran tanto en las funciones contextuales como en los medios de proyectarlas en la interpretación en tiempo real, y se caracterizan no por ser un método separado de la interpretación que se aplica posteriormente sobre ésta, sino por formar parte de los mismos procesos interpretativos del artista. (Moltó, 2017, p. 210)

Este instrumento metodológico que etiquetamos como el análisis del intérprete, tiene su particular historial dentro de la subdisciplina musicológica del análisis musical, y hunde sus raíces en la intuición del intérprete, una competencia

que lejos de operar *ex nihilo*, le ayuda a cimentar su interpretación, tomando como base los conocimientos y horas de experiencia acumuladas a lo largo de los años de estudio. Es este monto de destreza atesorada la que alimenta el “estilo vivo”, la “viejísima cultura” a la que hacía referencia Lorca, o si se prefiere, la expresión académicamente conocida como intuición informada o instruida (Rink, 1990).

Así que, en consonancia con los estudios que han señalado la actividad del intérprete y la importancia de sus análisis partiendo de la intuición (Meyer, 1973; Rink, 1990; Rosen citado en Nattiez, 1990; o Lester, 1998), desarrollaremos parte substancial de nuestro discurso.

Los estudios sobre análisis e interpretación han producido una fructífera literatura en el mundo anglosajón de la que ya hemos hablado (Moltó, 2017), razón por la cual no nos extenderemos aquí. Pero sí deseáramos comentar esta vez que, de entre la bibliografía que hemos trabajado - un interesante fondo sobre la cuestión se puede consultar en la SMT-PAIG² - nos increpan muy especialmente para la el-

² La bibliografía creada por la SMT.PAIG puede consultarse en el siguiente URL: <https://society-musictheory.org/societies/interest/performanceanalysis/bibliography>

boración de este estudio, los trabajos de aquellos autores que han utilizado la relación entre el análisis y la interpretación en orden inverso al tradicional, es decir, centrando el objetivo de sus estudios en cómo la interpretación podía iluminar el análisis, entre ellos: Fisher y Lochhead (1993), Lester (1995), Rink (1995), o McCreless (2009).

Esta óptica no ha cesado de evolucionar, de manera que investigar la actividad del intérprete, el análisis desde la perspectiva del ejecutante y su experiencia para opinar y recuperar su propia voz, ha sido también la finalidad de otros tantos estudios como los de Barolsky (2007), Leong y Korevaar (2005), Doğantan-Dack (2008a) o Cervino (2013).

Podemos añadir que la investigación sobre la interpretación de la música en vivo ha llevado a diferentes proyectos por el AHRC como: el CHARM (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music) desarrollado desde el 2004 al 2009; el CMCP (Research Centre for Musical Performance as Creative Practice) un programa de investigación centrado en la interpretación musical en directo y la realización de la música de forma creativa desplegado de 2009 a 2014; así como el

proyecto “Alchemy in the spotlight: qualitative transformations in chamber music performance” de 2009, sobre investigación artística conducido por la profesora Mine Doğantan-Dack cuyo objetivo era, como ella misma explica (2012), investigar la importancia del significado de la interpretación en vivo estudiando muy de cerca la perspectiva de los intérpretes profesionales.

Todos estos estudios crean el *background* sobre el que se asienta la voz del intérprete (Leong y Korevaar, 2005), el análisis del intérprete (Rink, 1990) o si se prefiere el discurso del intérprete (Doğantan-Dack, 2008a), y constituyen los pilares de un alegato de cuyos autores recogemos ahora el testigo para proseguir nuestra investigación.

3. Metodología. Investigar la música en vivo.

Extraer los conocimientos que genera la actuación musical, los resultados que el intérprete obtiene a través de su práctica, no es tarea fácil puesto que precisa combinar el discurso narrativo íntimo y subjetivo del artista con el debate académico, y esto requiere propuestas metodológicas

que permitan tal amalgama. Se impone la energía necesaria para crear la fusión entre el registro coloquial común en el que se mueven los artistas cuando construyen y comentan sus interpretaciones, y el registro de los estudios académicos, los cuales precisan resultados contrastables por la comunidad de pares.

Necesitamos crear una explicación personal de una interpretación, y para ello haremos uso por un lado del análisis musical tradicional de la partitura, conviniendo que posiblemente sea todavía un “recurso insuficientemente explotado” (Cook, 2013, p. 97), en la construcción de un discurso útil para la interpretación. Ahora bien, “la insistencia en representar la identidad del intérprete como músico a través de una voz textual ha sido muy aguda” (Doğantan-Dack, 2008a, 300) calando en el subconsciente de la comunidad académica, hasta hacer creer que sólo a través del análisis musical teórico puede revelarse el conocimiento encerrado en una partitura y aún más el de su interpretación. Esta situación ha conducido a presentar demasiado a menudo a los intérpretes en la palestra académica como “músicos inarticulados” (Doğantan-Dack, 2008a, 302).

No nos detendremos en este hecho, del que ya se ha hablado al tratar del cambio de paradigma que viene dándose en los últimos tiempos en la correlación análisis-interpretación para modular hacia el dinamismo inverso interpretación-análisis (Moltó, 2017, p. 74). Progresivamente va aflorando el marco epistemológico adecuado que permite articular el discurso del intérprete, una argumentación que parte del escenario y demuestra su practicidad en él. Tal disquisición se relaciona con la actuación en vivo y los temas que lleva entre manos el artista durante la *performance* como son: la producción del sonido; la cuestión kinesiológica; o la comunicación de la obra en un todo coherentemente expresado que hace funcionar la pieza al ser proyectada al público en tiempo real.

De ahí que, un aspecto relevante de este trabajo radica en basar parte del discurso expositivo, en el comentario de una interpretación grabada de nosotros mismos como intérpretes - nuestro particular estudio de caso - y por esta razón, el foco de atención de este relato se centrará en discurrir cómo hicimos visibles los significados que surgieron sobre la obra en el momento de su ejecución. Este es el territorio verdaderamente a explorar aquí.

Al comparar la voz del intérprete con el análisis tradicional, veremos cuáles son las afinidades o discrepancias entre ambos, comprobaremos si pueden enriquecerse mutuamente, y en último término intentaremos acceder a otros niveles más profundos para verificar si este diálogo puede revelarnos cualquier evidencia del duende o *ayrezillo* de la interpretación.

Así que metodológicamente, nuestro estudio combina el análisis musical de la obra con el archivo audiovisual de una interpretación, es decir, diferentes registros tanto lingüísticos como musicales al mismo nivel, sin intentar ejercer predominancia el uno sobre el otro. Comparando el análisis teórico con la reproducción del vídeo del concierto podremos forjar una relación significativa entre ambas, una confrontación entre la impresión audiovisual y la explicación reflexiva del análisis. La grabación nos permitirá alumbrar el discurso que refleje la voz del intérprete - con consecuencias afectivas y emocionales - así como los comentarios sobre las decisiones teóricas que decidimos adoptar en la práctica.

Todo lo anterior recuerda el coloquio entre analista e intérprete de Schmalfeldt (1985), sin embargo a diferencia de aquél,

el registro audiovisual del concierto en directo que presentamos nosotros ahora, nos permite dar fe de las soluciones que tomamos como intérpretes en su día, y el reflejo de éstas en la actuación. La grabación constituye la evidencia palpable del análisis de intérprete elaborado durante la gestación de la pieza que culmina en el concierto, pero también permite advertir cómo entran en juego las decisiones espontáneas de la *performance*. Y esto es así gracias a que con las nuevas herramientas tecnológicas a nuestro alcance “no hay excusa para no demostrar a través de una actuación grabada cómo exactamente un conocimiento analítico se traduce en una interpretación sonora de la pieza.” (Doğantan-Dack, 2008a, p. 302)

Es por esto, que la presentación de la grabación como un texto cultural más junto al análisis teórico tradicional constituye una valiosa herramienta de investigación que nos brindará la ocasión de especular sobre nuestra propia práctica interpretativa, cuestionando o reafirmando nuestro conocimiento sobre la obra y su recreación.

El análisis de la interpretación *a posteriori* ha dado lugar al desarrollo de potentes herramientas informáticas como

el Sonic Visualiser que permite a los investigadores, estudiar registros grabados para obtener y comparar a través de su interfaz y espectrogramas datos e imágenes de los tiempos, dinámicas, articulaciones, fraseo o ataques del sonido, de las interpretaciones analizadas.³

Con todo, en esta ocasión insistimos en que nuestra finalidad reside en poner de relieve la voz del intérprete, situar en primer término su implicación sobre el acto interpretativo para paliar la “ausencia de los intérpretes dentro del discurso disciplinario” (Doğantan-Dack, 2008b), y una posible manera de llevarlo a cabo ha consistido en la utilización de mecanismos narrativos que admiten relatar las implicaciones emocionales del artista sobre su actuación.

Este relato emocional nos ha de permitir identificar el sello personal del intérprete, aquello que lo hace diferente, pero en vez de realizarlo con software informá-

³ Un ejemplo de este trabajo lo podemos comprobar en el Mazurka Project realizado por el CHARM. El proyecto estudia por ejemplo el tempo y las dinámicas, para extraer resultados significativos de las interpretaciones de las mazurcas de Chopin. De la recopilación de 3000 registros se analiza una selección cuyos resultados pueden visitarse en la web: <http://www.mazurka.org.uk/>

tico, utilizaremos imágenes y narrativas emocionales que describan la subjetividad de los artistas y sus convicciones-decisiones trasladadas a la ejecución.

Del mismo modo que hacen los docentes el esfuerzo de transmitir al alumno todo tipo de imágenes que posibiliten sentir lo que la música supuestamente puede evocar, utilizando para ello tanto el registro lingüístico como el lenguaje no verbal ¿qué nos impide hoy en día comunicar las apreciaciones que abrigamos sobre una obra como lo hacía Cortot en sus cursos (Cortot, 1998), pero pertrechados ahora con las vigentes herramientas metodológicas de investigación?

En conclusión, hemos de atravesar la barrera que provoca que una interpretación se resista a trasladar sus contenidos performativos a otro objeto conceptual diferente del de su ejecución. Una solución - la propuesta aquí - puede consistir en la combinación de múltiples registros lingüísticos y no lingüísticos, en nuestro caso análisis teórico de la partitura, archivo audiovisual de la interpretación y relato autoetnográfico sobre la misma. Las negociaciones entre ambos lenguajes nos dejará transitar del proceso al producto (Cook, 2001), de la actuación al

análisis teórico, de la estructura incrustada en el papel al dinamismo de la forma como discurrir diacrónico. En suma, nos reconocerá el derecho a “tomar en serio una ‘obra’ de intérprete tanto como solemos hacer con la obra de un compositor” (Donin, 2007, p. 133).

Por todo lo expuesto y para mediatizar nuestro discurso como investigadores, la voz del intérprete se apoyará principalmente en esta ocasión en la narración autoetnográfica, una técnica dentro del campo de la investigación cualitativa que va generalizándose en la investigación artística, y que por sus características permitirá reflejar aspectos emocionales del artista-investigador.

4. Breves apuntes acerca de la investigación autoetnográfica.

Como ya hemos dicho, nuestro foco de investigación va a bifurcarse en dos direcciones: la observación crítica de una interpretación registrada en vídeo; y el análisis de una obra desde la partitura. La primera se centrará sobre todo en el proceso creativo del intérprete para llevar a cabo su actuación. Así conjugamos el testimonio personal y subjetivo de la *perfor-*

mance utilizando como fuente documental el soporte audiovisual, con el análisis teórico escrito.

Para abordar este asunto, nos gustaría presentar sucintamente algunas cuestiones sobre la etnografía y su razón como técnica metodológica para el tratamiento de la interpretación que vamos a mostrar aquí.

La problemática de la narración omnisciente ha aportado nuevos ángulos a la etnomusicología, de manera que desde esta disciplina el trabajo de campo ya no consiste solamente en recoger evidencias, sino que se participa activamente del proceso de generación y recolección conjuntamente. Como ha señalado Titon citando a Geertz, no se trata de ser simplemente reporteros sino autores, (Titon, 2008, p. 34) y por consiguiente, en el caso de la música ya no interesa separarse del objeto de estudio, sino que ahora la corriente nos “lleva a preguntar cómo es para una persona (nosotros mismos incluidos) hacer y conocer la música como experiencia vivida” (Titon, 2008, p.25).

Desde esta perspectiva, la autoetnografía nos brinda un método de investigación cualitativa excelente para el pro-

pósito que perseguimos aquí, desde el momento en el que su objetivo consiste en vincular la propia experiencia personal del investigador (el etnógrafo cuyo papel protagoniza en esta ocasión el intérprete-investigador) con consideraciones sociales o culturales (en nuestro caso la observación de un recital público con repertorio de la música culta occidental).

“La autoetnografía es un género autobiográfico de escritura e investigación que muestra múltiples capas de conciencia, conectando lo personal con lo cultural.” (Ellis y Bochner, 2000, p. 739). Sin embargo la diferencia capital con la etnografía, *grosso modo*, es el alto grado de subjetividad que caracteriza a esta técnica en comparación a la observación participante de la primera. No es que aquí no haya tal observación, pero es mucho más intensa y difusa, puesto que ésta se lleva a cabo por un sujeto que se encuentra totalmente insertado en la experiencia que se está investigando, al tiempo que habilita estrategias que le permitirán posteriormente, captar los resultados de la experiencia con mayor distancia.

Existe una clara implicación personal del autor en los acontecimientos que estudia y analiza, corriendo el peligro de ha-

cer descarrilar su propia objetividad, pero es precisamente la carga subjetiva del investigador lo que más interesa y diferencia a la autoetnografía de técnicas de otra índole, debido principalmente a que “el texto autoetnográfico emerge de la experiencia corporeizada del investigador, que continuamente reconoce e interpreta los residuos que la cultura inscribe en su subjetividad.” (Hernández, 2006, p. 31)

La autoetnografía implica una reflexión auto-observante que dirigirá la exposición de las evidencias, recolectadas durante el trabajo de campo, hacia una narración desarrollada por el mismo investigador que ha participado de la experiencia estudiada, de modo que lejos de presentar un historia objetiva despersonalizada o distante, construirá un relato - habitualmente en primera persona - que involucre al lector tanto intelectual como emocionalmente, haciéndole cómplice de la experiencia allí descrita e invitándole a tomar “un rol más activo” (Ellis y Bochner, 2000, p. 742).

A través de la autoreflexión se repasa la práctica de un escenario determinado, allí donde tiene lugar el doble papel de investigador investigado. Por lo tanto, esta técnica utiliza estrategias donde lo

importante es que la vivencia personal del investigador quede presente en el texto, echando para ello mano de técnicas literarias. Se trata de construir una ficción creíble, un cuento fidedigno de la experiencia que se narra.

Nuestro relato tratará de aportar la descripción “emic”, es decir, aquella asistencia dada por el agente involucrado en la experiencia que se estudia, el “informante nativo”, mientras que la descripción “etic” será llevada a cabo a través del análisis teórico musical, es decir, como un punto de vista externo cuya aportación intentará ser más objetiva al ser producida por las “herramientas metodológicas y categorías del investigador” (Nattiez, 1990, p.61). Al combinar el análisis con la autoetnografía queremos armonizar la técnica tradicional de la teórica musical con técnicas cualitativas más recientes, y poner ambas al servicio de la construcción de un discurso que encarne la voz del intérprete.

Partimos pues de la convicción de que la interpretación musical es también una fuente generadora de conocimiento, y en este sentido resuena con la autoetnografía como forma narrativa capaz también de generar conocimiento (Blanco, 2012).

Al mismo tiempo, otra concomitancia positiva entre la actuación musical y la investigación autoetnográfica es que ambas “esta[n] dotada[s] de un carácter único e irrepetible” (Hernández, 2006, p.10).

Pero es que, todavía podemos dar un paso más adelante a través de los estilos o subgéneros que existen dentro de la técnica autoetnográfica. Nos referimos a la escritura performativa. En este tipo de subgénero dentro de la narración, la escritura del relato al igual que la música “crea o recrea experiencia” como lo haría un texto poético (Hernández, 2006, p. 31). Esta nueva comprensión toma en consideración lo que podríamos denominar el nuevo paradigma que “hace hincapié en la participación personal en la generación de significado performativo que es la música” (Cook, 2001, párrafo [27]).

Para Cook el sentido performativo de la música “se entiende como subsistiendo en proceso y por lo tanto, por definición, irreducible al producto” (Cook, 2001, párrafo [13]), de ahí la importancia de encontrar métodos que permitan reflejar el proceso, algo que parece incompatible con el análisis tradicional por sí mismo que suele centrarse en el producto.

En consecuencia, es necesario que en el marco académico encarnemos el sonido en un medio extralingüístico, y en este sentido el archivo audiovisual y su explicación a través de un ejercicio autoetnográfico pueden servirnos de gran ayuda. La narrativa personal, el autorelato, describirá nuestra subjetividad personal además de mostrar los mecanismos de la tarea interpretativa y el camino recorrido para lograr los resultados, unos efectos que se verán, por una parte, refrendados por el documento audiovisual y en segundo lugar confrontados con el análisis teórico.

Por último, antes de concluir desearíamos lanzar unas últimas observaciones respecto a los diferentes tipos de escritura utilizados en el estudio de caso, y sobre el empleo del vídeo como fuente documental.

En su ensayo *Performing Autoethnography*, Spry (2001) encabeza cada sección con los subtítulos “BEING THERE” y “BEING HERE” recordando la obra de Geertz (1988), y esta estructura interna de su artículo le permite explotar el género de la escritura performativa autoetnográfica (el estar allí), con la prosa reflexiva para

expresar críticamente su visión sobre la disciplina (el estar aquí).

De manera similar, nosotros hemos intentado hablar sobre el “hacer” de la interpretación a través del texto autoetnográfico (el estar allí) para, a continuación, pasar a una reflexión más crítica a través del análisis pormenorizado de la partitura (el estar aquí), trenzando un texto que nos permitirá viajar desde el punto de vista subjetivo de la interpretación a la teorización del análisis musical, conscientes de que son las negociaciones entre ambos las que revelan finalmente los resultados que constituyen el discurso del intérprete.

En consonancia con esto y para diferenciar el ejercicio autoetnográfico del análisis musical, cambiaremos el estilo de la fuente **DEL RELATO AUTOETNOGRÁFICO** para distinguir ambos discursos y ayudar visualmente a la identificación de ese cambio de registro, echando mano de un recurso ampliamente explotado en los textos autoetnográficos, (Scheurich, 2000; Aguirre, 2010; Forest, 2007), **Que deSafía las ConVenciones estilísticas De las pReseñTaciones de la eScritura** académica.

Por lo que respecta al vídeo del concierto recalcar que este documento que atraviesa y acompaña todo el discurso del trabajo, nos ha permitido conjugar de manera plausible pasado, presente y futuro.

Nuestros comentarios y reflexiones como intérpretes al visualizar el vídeo de la interpretación han sido registrados, y parte de ellos son los que el lector encontrará expuestos en el relato autoetnográfico. De manera que el soporte audiovisual es una fuente cultural que posibilita nuestra mirada al pasado, en concreto, hacia el recital celebrado por TYG Piano Dúo en 2012, empero, nuestros pensamientos, sensaciones y comentarios como intérpretes al cotejar dicha fuente son actualizados a través del ejercicio autoetnográfico, hablando *desde* nosotros y *sobre* nosotros hoy en día. Esa distancia entre la *performance* y el relato es la que nos permitirá finalmente, en las conclusiones del estudio, fijar la mirada en el futuro y barajar nuevas posibilidades a la luz de los resultados obtenidos.

El vídeo asume así, por tanto, la doble función de recordar nuestras vivencias e impresiones subjetivas como artistas al interpretar la pieza *Amen de la Consom-*

mation de Olivier Messiaen, a la vez que, por otra parte, justifica la verosimilitud de nuestros comentarios al hacerlos visibles, públicos y compartibles con el lector.

5. Referencias Bibliográficas

Aguirre, E. (2010). *Un recorrido autoetnográfico: de las construcciones sociales de la sequía hacia otras construcciones posibles*. (Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperado de <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFichero-Tesis.do?idFichero=20849>

Barolsky, D. G. (2007). The Performer as Analyst. *Music Theory Online*, 13(1), 39-42. Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.barolsky.html>

Benson, B. E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*, nº 9. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>

Cea Galán, A. (1990). El ayrezillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VI(2), 9-23.

Cervino, A. (2013). Verbalising the Intangible: An Exploration towards a Performance of Alfred Schnittke's Second Piano Sonata. *Music + Practice*, 1(1). Recuperado de <http://www.musicandpractice.org/volume-1/verbalising-the-intangible-alfred-schnittkes-second-piano-sonata/>

Cook, N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7(2). Recuperado de <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>

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

Correa de Arauxo, F. (1626). *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad orgánica*. Alcalá: Antonio Arnao.

Cortot, A. y Thieffry, J. (1998). *Curso de Interpretación*. Buenos Aires: Ricordi.

Doğantan-Dack, M. (2008a). Recording the performer's voice. En Doğantan-Dack, M. (Ed.), *Recorded music: philosophical and critical reflections* (pp. 292-313). London: Middlesex University Press.

Doğantan-Dack, M. (2008b). Preparing Beethoven for live performance: the 'Alchemy Project'. *Introduction to the Workshop given at the 'Performing Romantic Music: Theory and Practice' Conference, University of Durham, 11 July 2008, by the Marmara Piano Trio*. London: Middlesex University.

Doğantan-Dack, M. (2012). The Art of research in Live Music Performance. *Music Performance Research*, vol. 5, 34-48. Recuperado de [http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20\[2012\]/Dogantan-Dack.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20[2012]/Dogantan-Dack.pdf).

Donin, N. (2007). Analizar la música en acto y en situación. *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, nº 19-20, 122-137.

Ellis, C. S. y Bochner, A. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.), *The Handbook of Qualitative Research* (pp. 733-768). Thousand Oaks: Sage.

Fisher, G. y Lochhead, J. (1993). Analysis, Hearing, and Performance. *Indiana Theory Review*, vol. 14, nº 1, 1-36.

Forest, H. (2007). *The inside story: an arts-based exploration of the creative process of the storyteller as leader*. (Tesis de doctorado, Antioch University). Recuperado de <https://aura.antioch.edu/etds/9/>

Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. London-New York: Continuum.

García-Bernalt Alonso, B. (s.d.). El ayre del tañer. En torno a la interpretación de la música de Cabezón. Recuperado de: <http://usal.academia.edu/BernardoGarcíaBernaltAlonso>

García Lorca, F. (1934). *Juego y Teoría del duende*. Recuperado de https://es.wikisource.org/wiki/Teor%C3%ADa_y_juego_del_duende

Geertz, C. (1988). *Works and lives: The anthropologist as author*. Stanford: Stanford University Press.

Hakalahti, I-K. (2008). *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad orgánica (1626) as a source of performance practice*. (Tesis de doctorado, Sibelius Academy). Recuperado de <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/nbnfife200805301490.pdf>

Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp. 9-49). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Leong, D. y Korevaar, D. (2005). The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's Concerto pour la main gauche. *Music Theory Online*, vol. 11, nº 3. Recuperado de http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.html

Lester, J. (1995). Performance and analysis: interactions and interpretation. En Rink, J. (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 197-216). Cambridge: Cambridge Press.



Lester, J. (1998). How Theorists Relate to Musicians. *Music Theory Online*, 4(2). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.2/mto.98.4.2.lester.html>

McCreless, P. (2009). Analysis and performance: A counterexample? *Tijdschrift voor muziektheorie (Dutch Journal of Music Theory)*, 14(1), 1-16. Recuperado de http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2009_1_2.pdf

Meyer, L. B. (1973). *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Moltó Doncel, J. L. (2017). *La interpretación musical: entre la intuición y el análisis*, CBA nº 57. Tenerife: SLCS. Recuperado de <http://www.cuadernosartesanos.org/cba57.pdf>

Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

Rink, J. (1990). Review of *Musical Structure and Performance* by Wallace Berry. *Music Analysis*, 9(3), 319-339.

Rink, J. (1995). Playing in Time: Rhythm, Meter and Tempo in Brahms's *Fantasien* op. 116. En Rink, J. (Ed.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation* (pp. 254-282). Cambridge: Cambridge University Press.

Salazar-López, E. et al. (2014). The Thermal Imprint of Flamenco Duende. *Thermology international*, 24(4), 147-156. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/276285766> The Thermal Imprint of Flamenco Duende

Santa María, T. de (1565). *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, así para tecla como para Vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a más*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoua.

Schachter, C. (1991). 20th Century Analysis and Mozart Performance. *Early Music*, 19(4), 620-628.

Schechner, R. (2013). *Performance Studies. An Introduction*. London: Routledge.

Scheurich, J. (2000). a RoUGH, ramBling, strAnGe, muDDy, CONfusing, eLLIPtical Kut: from An Archaeology of Plain Talk. *Qualitative Inquiry*, 6(3), 337-348.

Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1), 1-31.

Spray, T. (2001). Performing autoethnography: an Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706-732.

Titon, J. T. (2008). Knowing Fieldwork. En Barz, G. y Cooley, T. J. (Eds.), *Shadows in the Field* (pp. 25-41). Oxford: Oxford University Press.

Wayne, W. y Auster, P. (Directores), (1995). *Smoke* [Película]. Estados Unidos de América: Miramax. ♦