
Algunas consideraciones analíticas sobre el
performance musical

Some Analytical Considerations About Musical
Performance Art

Quelques considérations analytiques sur la
performance artistique musicale

Algunas considerações analíticas sobre a
performance musical

Suárez Marrero, Pablo Alejandro

estudios
artísticos

Pablo Alejandro Suárez Marrero
pdpablosuarez@gmail.com
Universidad de Guanajuato, México

Estudios Artísticos
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
ISSN: 2500-6975
ISSN-e: 2500-9311
Periodicidad: Semestral
vol. 4, núm. 5, 2018
revestudiosartisticos.ud@correo.udistrital.edu.co

Recepción: 04 Marzo 2018
Aprobación: 06 Abril 2018

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/492/4922234006/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.13495>

Estudios Artísticos trabaja con Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 Colombia, donde se le garantiza al autor el reconocimiento de los créditos por su trabajo y autoría. La Revista no altera, ni transforma o genera una obra a partir del artículo. Adicional a ello se garantiza al autor que no se utilizará su artículo para fines comerciales.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Resumen: Con el presente trabajo se busca allanar la zanja que existe entre los abordajes tradicionales del discurso musical y los estudios de performance. Para la realización de investigaciones artísticas sobre performances musicales se debe tener en cuenta dicha expresión como subjetividad cambiante a lo largo de su devenir histórico, construido en las diversas “formas de hacer” que la da a conocer; y como objeto que perdura y es cognoscible a través de la escucha analítica de sus soportes de difusión. Entonces, para el abordaje crítico de los performances musicales resulta importante la triangulación de los resultados provenientes de diferentes estrategias analíticas, con los cuales se deconstruiría un todo único, divisible sólo a nivel epistemológico pero indivisible como forma particular de producción subjetiva. Esto redundaría en las relaciones de condicionamiento mutuo existentes entre las expresiones artísticas y su marco generador, así como su uso en la conformación de un discurso performativo propio.

Abstract: The present article seeks to fill the chasm that exists between the traditional approaches of musical discourse and performance studies. In order to carry out artistic research on musical performance art, this expression must be taken into account as a changing subjectivity throughout its historical evolution, built on the various “ways of doing” that make it known; and as an object that lasts and is knowable through the analytical listening of its diffusion supports. Therefore, for the critical approach to musical performance art, it is important to triangulate the results coming from different analytical strategies that allow a single whole to be deconstructed, which is divisible only at an epistemological level but indivisible as a particular form of subjective production. This redundates in the relations of mutual conditioning between the artistic expressions and their generating frame, as well as their use in the conformation of a performative discourse of their own.

Keywords: Analytical considerations, artistic research, musical performance.

Résumé: Le propos du présent article est de remplir le fossé qui existe entre les approches traditionnelles du discours musical et les études de performance. Pour mener des recherches artistiques sur les performances artistiques musicales, cette expression doit être prise en compte comme une subjectivité changeante tout au long de son évolution historique, construite sur les différentes « manières de faire » qui la font connaître ; et comme un objet qui dure et est connaissable à travers l'écoute analytique de ses supports de diffusion. Ensuite, pour l'approche critique des performances musicales, il est important de trianguler les résultats provenant de différentes stratégies analytiques qui permettent de déconstruire un seul ensemble, divisible au niveau épistémologique mais indivisible comme une forme particulière de production subjective. Il en résulte des relations de conditionnement mutuel entre les expressions artistiques et leur cadre générateur, ainsi que leur utilisation dans la conformation d'un discours performatif qui leur est propre.

Mots clés: Considérations analytiques, recherche artistique, performance artistique musicale.

Resumo: Com o presente trabalho, busca-se aplainar a vala existente entre as abordagens tradicionais do discurso musical e os estudos da performance. A realização de pesquisas artísticas sobre performances musicais deve considerar essa expressão como uma subjetividade em transformação ao longo de sua evolução histórica, construída sobre os vários "modos de fazer" pelos quais se dá a conhecer; e como um objeto que permanece e é cognoscível através da escuta analítica de seus suportes de difusão. Logo, para a abordagem crítica de performances musicais é importante a triangulação de resultados de diferentes estratégias analíticas com os quais se desconstrói um todo único, divisível apenas a nível epistemológico, mas indivisível como forma particular de produção subjetiva. Isso resulta nas relações de condicionamento mútuo entre as expressões artísticas e sua estrutura gera dora, assim como seu uso na conformação de um discurso performativo próprio.

Palavras-chave: Considerações analíticas, pesquisa artística, performance musical.

Directo al punto neurálgico

En su acepción general, el análisis constituye un escrutinio detallado de un ente u objeto de estudio, en aras de conocer sus características intrínsecas, cualidades y/o estado, y llegar a conclusiones al respecto. Para ello, se parte de métodos exploratorios e inductivos basados en la deconstrucción de las partes integrantes del todo. Al respecto —y atenuado el ámbito de la musicología histórica— Jan LaRue, escribió en su libro *Análisis del estilo musical*: “[...] el análisis de la música, la interpretación de textos pautados es algo completamente imprescindible, tanto para el intérprete-instrumentista como para el músico (y no solamente el teórico) que pretenda penetrar seriamente el sentido de una obra.” (LaRue, 1989, p. VII)

El análisis constituye, entonces, una piedra angular en el estudio de la música debido, fundamentalmente, a las aportaciones que debe realizar desde los distintos aspectos musicales —no excluyentes— de la morfología, sintaxis,

estructura formal, estilo y estética disciplinar. Es ahí donde el análisis de una obra o conjunto de ellas llegará a justificar las partes integrantes de ese todo musical, interrelacionándolas y contextualizándolas hacia el logro de un discurso valorativo sobre su sentido artístico. Sin embargo, al decir de Margarita Lorenzo y Arantza Lorenzo en la introducción a su método Análisis Musical., *Claves para entender e interpretar la música*:

[...] el análisis per se puede constituir, sin duda, un ejercicio intelectual muy saludable, pero poco útil para el intérprete [...] si no es capaz de traducir en términos musicales interpretativos los datos que obtiene de la realización de ese análisis. No hacerlo así constituiría, únicamente, una mera descripción del modo en que está compuesta la obra. (Lorenzo y Lorenzo, 2004, p. 7)

Ambas autoras proponen traducir aspectos cuantitativos en cuestiones cualitativas, basándose en razonamientos analíticos que contribuirían a una mejor interpretación musical de la obra analizada. Lorenzo y Lorenzo buscan formar un músico enriquecido con posibilidades creativas e interpretaciones críticas fundamentadas en juicios analíticos. De hecho, basan su metodología en el escrutinio morfosintáctico de los textos sonoros materializados en documentos de música anotada, no siempre aplicables a otras tipologías documentales cuya percepción —entonces analítica— demanda la aplicación de técnicas y métodos más afines a la etnomusicología.

Ya desde finales del siglo XX, constituye LaRue uno de los primeros teóricos que abordan la creación musical desde la escucha, quien enfatizó en la interrelación entre forma-continente y sus elementos constitutivos o contenido estructural; conducente al abordaje de los valores expresivos y comunicativos inherentes a la obra musical. Por tanto, el escuchar es conjugado con la emisión de juicios de valor, ambos procesos cognitivos que emplea el investigador para identificar y verificar elementos musicales que deben caracterizar el estilo del compositor. Al respecto mencionó:

[El análisis puede] aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales. (LaRue, 1989, p. 1)

Pero no sólo el estilo musical del compositor-creador es escrutable mediante la aplicación de un método específico de análisis, sino también los significados que dicho contenido adquiere en un contexto histórico, social y cultural determinado, al ser la actividad musical una de las formas modeladas del comportamiento humano. Ese mismo constructo es tomado por Alan Lomax como base etnomusicológica para su artículo *Estructura social de la canción*, en el cual enarbola que:

Sería un positivo avance delinear las diferentes formas de comportamiento musical y comenzar a enmarcar este comportamiento en un ambiente cultural preciso. Debería ser posible discernir los nexos entre determinados patrones musicales y los rasgos sociopsicológicos accesibles a otras disciplinas humanísticas. (Lomax, 1962, p. 298)

Para ello, el autor aborda la música como forma particular del lenguaje subjetivo, cuyos modos limitados de comunicación expresan emociones que pueden ser escuchadas por el oyente no especializado y cuantificado por el

investigador mediante el método cantométrico. De ahí que se supone la existencia *a priori* de necesidades e impulsos emocionales que son rememorados por la música que los recrea, para que sean satisfechos mediante simpatía o antipatía hacia el discurso expreso. Es entonces, en la vinculación entre el estilo musical y la expresión de emociones que se hace posible vislumbrar un patrón específico de variación dentro de un medio cultural delimitado, lo cual contribuye a la identificación analítica de modelos expresivos o performáticos presumiblemente estables. De esa forma, Alan Lomax respalda la necesidad de “[...] una musicología científica que pudiera hablar con cierta precisión acerca de actitudes emocionales formativas que penetran culturas y operan a través de la historia” (Lomax, 1962, p. 298).

De igual manera, Ester Grebe —en su artículo *Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica*— respalda la implementación de un enfoque humanista en el análisis, al abordar la obra musical como resultante humano de procesos estéticos creativos que deben ser entendidos bajo una óptica antropológico-musical. Según consideraciones de la autora, esta forma de análisis debería excluir un único enfoque analítico, por lo que expresa:

[...] se requiere la elaboración o adaptación de una estrategia analítica acorde a las categorías musicales y valores estéticos consensuales utilizados en cada época y cultura por los músicos, tomando en cuenta —cuando ello es posible— sus recursos analíticos y terminologías correspondientes. (Grebe, 1991, p. 10)

En tal caso, el análisis musical no sólo debería considerar las características musicales intrínsecas de la obra abordada, sino además su coyuntura en la pluralidad contextual del compositor-creador, los intérpretes y los diversos públicos receptores; ambos, últimos co-creadores artísticos. Conforme a ello, la técnica analítica debe existir en consonancia con las características sociohistóricas que conforman el fenómeno musical objeto de estudio, así como del interés, formación profesional y decisiones que tome el analista que la asume. Por las anteriores razones, Ester Greve menciona:

[...] la realidad física de un fenómeno musical y su correspondiente realidad percibida por distintos receptores puede variar significativamente. En otras palabras, cada receptor percibirá en forma diferenciada, selectiva y con matices individuales diversos la realidad física del mismo fenómeno musical. Este aporte científico indica la necesidad de una revisión y reconsideración de los antiguos conceptos y estrategias analítico-musicales [...] (Grebe, 1991, p. 12)

Es en ese propio espacio, donde converge emisor-receptor en el ámbito musical, que entra a formar parte la idea de relevancia social. El empleo del término proviene de los enfoques interdisciplinarios de la etnomusicología, al desear abordar las vastas posibilidades que brinda el mundo actual en el plano sonoro, así como la interrelación dialéctica entre los ejes propio/ajeno y viejo/nuevo para la construcción del “novedoso” gusto musical como objeto de estudio. Al respecto, el investigador Josep Martí en su artículo *La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical* expresa:

El concepto de relevancia social [...] hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. Queda claro con esto que la relevancia social de una

música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto. (Martí, 1995, p. 5)

Por consiguiente, la relevancia social de una producción musical se debe manifestar mediante las posibles conexiones a establecer entre sus significados, usos y funciones, al momento de emitir juicios de valor “objetivos”. Dicho tríptico, otorgado socialmente por el contexto generador de la cultura musical estudiada, pasa entonces por procesos de identidad personal y auto-reconocimiento colectivo que producen, en sí mismo, efectos contextuales. Por cuanto, la aplicación de dicho concepto en el marco de la investigación musicológica puede contribuir a entender las sutilezas de las múltiples vivencias musicales y así, a la música popular moderna como un ámbito atractivo de pesquisa especializada.

A tales efectos, si se considera el trabajo analítico desde múltiples aspectos, el empleo de la teoría hermenéutica sería conveniente para interpretar los posibles significados de la obra dentro de su contexto. No obstante, es necesario conciliarla con procedimientos morfosintácticos que trasciendan la descripción de la experiencia musical, logrando explicaciones interpretativas de dicha creación artística. Al respecto, en el artículo *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica de la musicóloga María Nagore*, se refrenda:

En una época dominada por el relativismo y el contexto, el tipo de aproximación hermenéutica de los estudios de la *new musicology* y el *new criticism* puede provocar la disolución del análisis musical en un ejercicio narrativo o interpretativo, como un nuevo tipo de *performance*. (Nagore, 2004, p. 9)

En tal caso, en una triangulación epistémica que toma como base a la música popular, el análisis musical y los estudios de performance —tanto del músico-intérprete como del músico-analista hermenéutico—, se acude a la constante búsqueda de símbolos sincréticos e intertextos sonoros y literarios en documentos grabados, editados y consumidos que se encuentran social e históricamente ubicados. Esta diversidad textual amerita el enriquecimiento de una musicología renovada con teorías provenientes de otras disciplinas científicas. Ello permite favorecer el establecimiento de conexiones significativas entre texto, música y expresión, generadas en la conformación de la performance, la narrativa visual y el sonido escuchado. (González, 2008, pp. 15-18)

Al haber entrado en una época prioritariamente intertextual (Tomaszewski, 2014, p. 13), el análisis interpretativo de una obra musical conviene completarse con el escrutinio de sus relaciones fuera de esta. Como receptor histórico e informado de expresiones musicales específicas, el analista contemporáneo debería abordar en sus investigaciones algunos aspectos que den cuenta de sus relaciones intertextuales como: las funciones de dicha obra en el espacio que ocupa dentro de la cultura generadora, la problemática de las influencias y vínculos externos a los que ha sido sometido su creador, los modos y tipos de coexistencias de componentes heterogéneos en una misma obra, y los procedimientos intertextuales que empleó el compositor para construir su propio lenguaje. Al respecto, el investigador polaco, Mieczystaw Tomaszewski, expresó en su artículo *La obra musical en la perspectiva intertextual*:

No parece que fuera posible cerrar los ojos a esta creciente y multifacética presencia de lo antiguo en lo nuevo y de lo distinto en lo propio. Es más: resulta difícil no

notar que esa coexistencia, interacción o cooperación constituye, para la historia de la música (y, desde luego, no sólo de la música), uno de los factores fundamentales generativos, creadores. (Tomaszewski, 2014, p. 32)

Bajo esa tesitura, en las II Jornadas de Mu#sica y Musicología de España y Latinoamérica celebradas en la Universidad Complutense de Madrid el 28 de octubre de 2014, afloraron debates sobre la escucha analítica de las canciones como símbolos ideológicos, cuyas múltiples características permiten entrever modos y medios de creación de identidad en procesos transculturales (Piquer, 2014, p. 7). Igualmente, fueron recurrentes los discursos metodológicos para poder revelar los usos, funciones y valores simbólicos de la música estudiada, donde primó el escuchar para luego narrar y mostrar. De ahí que se haya involucrado la audición como ejercicio analítico sobre los sonidos y silencios que interpreta el músico, y que —por tanto— condiciona al propio discurso teórico.

Al respecto, el compositor mexicano, Mario Lavista, expresó en su ponencia *En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos*, presentada en la mesa de trabajo “La identidad del músico latinoamericano” organizada por la Casa de las Américas de La Habana en septiembre de 1977, y publicada íntegramente en el Boletín Mu#sica:

Todas las audiciones e interpretaciones son definitivas en el sentido en que cada una es para el oyente y para el intérprete la obra misma. Pero al mismo tiempo son provisorias, puesto que el oyente y el intérprete saben que tendrán que profundizar indefinidamente [en] su propia audición. Bajo esta perspectiva, escuchar es llevar a cabo un proceso interpretativo. La audición constituye una actividad y representa una forma individual y táctica de ejecución. (Lavista, 1977, p. 294)

Teniendo en cuenta las particularidades sobre las relaciones existentes entre la intertextualidad y el discurso expreso, es posible abordar a un performance musical como proceso reflexivo, instancia comunicativa y conducta restaurada; según expresó la musicóloga, Juliana Guerrero, en su artículo *Las presentaciones de Les Luthiers como performances*. Dicho enfoque vincula apuntes sobre algunas manifestaciones de las artes visuales, tradiciones teatrales y rituales mágico-religiosos presentes en las composiciones performativas a estudiar (Guerrero, 2014). Al abordar las composiciones performativas dentro del espacio de la cultura generadora, se puede evidenciar la coexistencia entre su función *estética* y otras, como la *expresiva*, la *impresiva*, la *referencial* y la *fática*. La interrelación mostrada entre dichas funciones, así como las formas en que se emplean aquellos elementos intertextuales con las que se asocian, puede determinar el grado de elaboración y originalidad de los objetos de estudio.





Ello es reforzado cuando se escudriña en la problemática de los vínculos externos al interior de las obras, donde se pueden entrever algunas cotas de inspiración en el pasado musical, la adecuación de las composiciones a su contexto musical y su resonancia en músicas ulteriores. Entonces, las referencias intertextuales son entendidas como elementos significativos dentro de un todo performativo musical, y como vía de transmisión del sentido del creador, en estrecha relación con la cultura heredada. Es ahí donde el discurso expreso delimita los marcos de interpretación de la otra realidad artísticamente construida, pero no ajena a su contexto. En esencia, el creador busca establecer consensos y/o disensos con sus escuchas, mediante un performance musical que bien vale la pena analizar.

Conclusiones

En resumidas cuentas, en los trabajos analíticos sobre el performance musical bien valdría complementar —como mínimo— dos visiones: como algo cambiante a lo largo de su devenir histórico, construido en el performance que lo da a conocer, pues sus múltiples significados son sucesivamente materializados en la

práctica; así también como algo que perdura y es cognoscible a través de la escucha analítica de su soporte de difusión, por cuanto sus significados también residirían en los modos en que son percibidas (Madrid, 2009). Teniendo en cuenta las particularidades literarias, sonoras y musicales de cada objeto de estudio, resulta sumamente importante la imbricación de los resultados analíticos, puesto que ellos conforman un todo único, divisible sólo a nivel epistemológico pero indivisible como forma particular de producción subjetiva. Esto redundaría en las relaciones de condicionamiento mutuo existente entre las diferentes expresiones artísticas, y su uso en la conformación de un discurso performativo propio.

El análisis paramétrico constituye una herramienta medular al abordar documentos musicales mediante una comprensión holística de sus elementos morfosintácticos y léxico-semánticos. Se busca entonces, deconstruir las estructuras argumentales y elementos expresivos en sus presupuestos germinales, de acuerdo con la propia lógica subjetiva empleada para elaborar el performance. Estos y muchos otros parámetros analíticos variarían en dependencia del autor adoptado como fundamento metodológico, puesto que no existe unanimidad de criterios al respecto. No obstante, la descripción de aquellas características intrínsecas no perseguirá su fiel reproducción, sino el que sean entendidas en el contexto en el que han sido performadas y las sensaciones que estas deben haber producido en la vida cotidiana de las personas que los escuchan. Nótese que la obra musical pasa a ser un fenómeno sonoro existente en un sitio, tiempo y lugar; en un espacio determinado por la historia y la cultura. Por lo que necesariamente habría que ahondar en una musicología social orientada histórica y humanísticamente, pero en particular en la esfera de los procedimientos hermenéuticos. Teniendo en cuenta ello, es preferible allanar la zanja que persiste entre los abordajes analíticos tradicionales sobre la expresión musical y los estudios de performance.

Referencias

- González, J. (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, en *Trans - Revista Transcultural de Música*, No.12. Disponible en «<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>»
- Grebe, E. (1991). “Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica”, en *Revista Musical Chilena*, Año XLV, No. 175, Ene.-Jun., pp.10-18. Disponible en «<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709/13988>»
- Guerrero, J. (2014). “Las presentaciones de Les Luthiers como performances”, en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año X, No. 19, Jul., pp. 116-136. Disponible en «<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero19/articulo/529/las-presentaciones-de-les-luthiers-como-performances.html>»
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Lavista, M. (1977). “En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos”, en *Boletín Música*, No. 66, Sept.-Oct., s.p.

- Lomax, A. (2001). “Estructura de la canción y estructura social”, en Cruces, F. (coord.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lorenzo, M. y Lorenzo, A. (2004). *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Bouleau Editorial de Música.
- Madrid, Al. (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *Trans - Revista Transcultural de Música*, No.13. Disponible en <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>>
- Martí, J. (1995). “La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical”, en *Trans - Revista Transcultural de Música*, No.1. Disponible en <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>>
- Nagore, M. (2004). “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, en *Música al Sur*, No. 1, Enc. Disponible en <<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>>
- Piquer, R. (2014). “II Jornadas de música y musicología de España y Latinoamérica. Escuchas e imaginar la identidad”, en *Cuadernos de Etnomusicología*, No. 4, Otoño, pp.05-07. Disponible en <<https://www.sibetrans.com/etno/articulo/18>>
- Tomaszewski, M. (2014). “La obra musical en la perspectiva intertextual”, en *Criterios*, No. 53, Enc., pp.12-34