



Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales

Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes,
Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas

Tesis doctoral

**EL BUEN MÚSICO, UNA DEFINICIÓN
POR CONSENSO EN LOS ACERVOS
CLÁSICO Y FLAMENCO**

Autor: Pablo Romero Luis

Director: Dr. D. Francisco Gómez Martín
Codirector: Dr. D. Félix Labrador Arroyo

Madrid, 2017



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Índice general

Tabla de contenidos	I
Agradecimientos	VII
Prefacio	IX
1. Introducción	1
1.1. Una pregunta básica	1
1.2. Objetivos	3
1.2.1. Objetivo general	3
1.2.2. Objetivos específicos	3
1.3. Estructura	3
1.4. Elucidaciones necesarias	5
1.4.1. Sobre gusto, éxito y profesión	5
1.4.2. Especificación de los límites del vocablo: “músico”	8
1.4.3. Entre el nivel experto y la élite	10
1.4.4. Diferencias entre los estilos clásico y flamenco	11
1.5. Preguntas de investigación previas	13
2. El estado de la cuestión: un océano de variables	15
2.1. Condiciones propicias	17
2.1.1. Práctica deliberada vs. habilidad innata	18
2.1.2. Entorno familiar y edad a la que se comienza	21
2.1.3. Herencia y genética	22
2.1.4. La vocación musical	25
2.2. Cualidades psicológicas	27
2.2.1. Personalidad	27
2.2.2. Inteligencia musical	29
2.2.3. Motivación	30
2.2.4. Aprendizaje, práctica y planificación	31
2.2.5. Ansiedad escénica	35
2.3. Habilidades	36

2.3.1.	Habilidades sensoriales	38
2.3.2.	Habilidades motrices	40
2.3.3.	Habilidades afectivas	42
2.4.	Pensamiento musical	48
2.4.1.	Creatividad	49
2.4.2.	Pensamiento creativo musical	51
2.5.	Resultados musicales	54
2.5.1.	Transcendencia histórica	55
2.5.2.	Autoevaluación del resultado musical	56
3.	Preguntas de investigación e hipótesis	59
3.1.	Preguntas de investigación	59
3.2.	Justificación e hipótesis	60
4.	Metodología	67
4.1.	Naturaleza de nuestra investigación	68
4.1.1.	El problema del consenso entre expertos	70
4.2.	Metodología Delphi	71
4.2.1.	Su origen	71
4.2.2.	Características	72
4.2.3.	Consideraciones sobre las principales limitaciones y dificultades	73
4.3.	Decisiones para el procedimiento	74
4.3.1.	Selección, criterios y validación de sujetos	74
4.3.2.	Proceso Delphi	78
4.3.3.	Gestión de los cuestionarios	79
4.4.	Procesamiento de los cuestionarios	81
4.4.1.	Metodología de la Teoría Fundamentada	82
5.	Desarrollo y resultados	87
5.1.	Diseño y justificación del cuestionario de la primera ronda	87
5.1.1.	Entrevistas piloto y diseño	87
5.1.2.	Justificación	88
5.2.	Codificación y resultados de la primera ronda	91
5.2.1.	Primera sección de preguntas	91
5.2.2.	Segunda sección de preguntas	104
5.2.3.	Tercera sección de preguntas	112
5.2.4.	Cuarta sección de preguntas	121
5.3.	Diseño y justificación del cuestionario de la segunda ronda	136
5.3.1.	Entrevistas piloto y diseño	136
5.3.2.	Justificación	136
5.4.	Codificación y resultados de la segunda ronda	145

5.4.1. Primera sección de preguntas	145
5.4.2. Segunda sección de preguntas	147
5.4.3. Tercera sección de preguntas	153
5.4.4. Cuarta sección de preguntas	158
6. Conclusiones	163
6.1. Conclusiones	163
6.1.1. Conclusiones a partir de los datos	163
6.1.2. Categorización final	171
6.1.3. Definiciones	173
6.2. Trabajo futuro	174
6.2.1. Problemas abiertos y continuación	175
6.2.2. Recomendaciones para futuros usos de esta metodología	176
6.3. Remate y peroración	177
A. Anexo I: Lista de sujetos	179
A.1. Flamenco	179
A.2. Música Clásica	180
B. Anexo II: Lista de validadores	181
C. Anexo III: Cuestionarios	183
C.1. Cuestionario definitivo de la primera ronda	183
C.1.1. Cuestionario de la primera ronda en inglés	185
C.2. Cuestionario definitivo de la segunda ronda	187
C.2.1. Cuestionario definitivo de la segunda ronda en inglés	189
C.3. Cuestionarios previos	191
C.3.1. Cuestionario previo de la primera ronda v. 1	191
C.3.2. Cuestionario previo de la primera ronda v. 2	193
C.3.3. Cuestionario previo de la segunda ronda v. 1	195
C.3.4. Cuestionario previo de la segunda ronda v. 2	197
D. Anexo IV: Documento para validación de sujetos	201
D.1. ¿Qué dice la bibliografía sobre la selección?	201
D.2. Criterios de selección	202
E. Anexo V: Entrevistas de la primera ronda	205
E.1. Sujeto 1 (S1) - 21/10/2016 - 14:00	205
E.2. Sujeto 2 (S2) - 22/10/2016 - 11:00	210
E.3. Sujeto 3 (S3) - 23/10/2016 - 10:00	212
E.4. Sujeto 4 (S4) - 25/10/2016 - 15:00	216
E.5. Sujeto 5 (S5) - 25/10/2016 - 19:00	221

E.6. Sujeto 6 (S6) - 02/11/2016 - 13:00	225
E.7. Sujeto 7 (S7) - 02/11/2016 - 13:40	228
E.8. Sujeto 8 (S8) - 02/11/2016 - 18:00	231
E.9. Sujeto 9 (S9) - 03/11/2016 - 12:00	233
E.10. Sujeto 10 (S10) - 07/11/2016 - 11:00	236
E.11. Sujeto 11 (S11) - 07/11/2016 - 17:00	239
E.12. Sujeto 12 (S12) - 09/11/2016 - 10:00	244
E.13. Sujeto 13 (S13) - 09/11/2016 - 12:30	247
E.14. Sujeto 14 (S14) - 15/11/2016 - 17:00	250
E.15. Sujeto 15 (S15) - 16/11/2016 - 17:00	252
E.16. Sujeto 16 (S16) - 17/11/2016 - 21:30	255
E.17. Sujeto 17 (S17) - 18/11/2016 - 10:30	258
E.18. Sujeto 18 (S18) - 19/11/2016 - 23:45	262
E.19. Sujeto 19 (S19) - 20/11/2016 - 17:00	265
E.20. Sujeto 20 (S20) - 21/11/2016 - 11:00	267
E.21. Sujeto 21 (S21) - 22/11/2016 - 11:00	270
E.22. Sujeto 22 (S22) - 22/11/2016 - 12:30	274
E.23. Sujeto 23 (S23) - 23/11/2016 - 13:30	276
E.24. Sujeto 24 (S24) - 24/11/2016 - 12:00	280
E.25. Sujeto 25 (S25) - 25/11/2016 - 10:30	283
E.26. Sujeto 26 (S26) - 28/11/2016 - 14:00	286
E.27. Sujeto 27 (S27) - 28/11/2016 - 16:30	288
E.28. Sujeto 28 (S28) - 29/11/2016 - 16:00	290
E.29. Sujeto 29 (S29) - 29/11/2016 - 18:00	293
E.30. Sujeto 30 (S30) - 29/11/2016 - 20:40	297
E.31. Sujeto 31 (S31) - 02/12/2016 - 12:00	301
E.32. Sujeto 32 (S32) - 16/12/2016 - 11:10	307
E.33. Sujeto 33 (S33) - 27/12/2016 - 14:00	311
E.34. Sujeto 34 (S34) - 25/01/2017 - 12:00	314
E.35. Entrevistas piloto para la primera ronda	316
E.35.1. Sujeto piloto 1 (SP1) - 23/09/2016 - 10:45	316
E.35.2. Sujeto piloto 2 (SP2) - 23/09/2016 - 11:15	321
E.35.3. Sujeto piloto 3 (SP3) - 04/10/2016 - 13:15	329
E.35.4. Sujeto piloto 4 (SP4) - 06/10/2016 - 11:10	333
E.35.5. Sujeto piloto 5 (SP5) - 10/10/2016 - 15:10	337
F. Anexo VI: Codificaciones R1	341
F.1. Codificación de la pregunta R1 1a	341
F.2. Codificación de la pregunta R1 1b	348
F.3. Codificación de la pregunta R1 1c	354

F.4. Codificación de la pregunta R1 1d	362
F.5. Codificación de la pregunta R1 2a	368
F.6. Codificación de la pregunta R1 2b	371
F.7. Codificación de la pregunta R1 2c	375
F.8. Codificación de la pregunta R1 2d	382
F.9. Codificación de la pregunta R1 2e	387
F.10. Codificación de la pregunta R1 3a	394
F.11. Codificación de la pregunta R1 3b	397
F.12. Codificación de la pregunta R1 3c	401
F.13. Codificación de la pregunta R1 3d	411
F.14. Codificación de la pregunta R1 4a	418
F.15. Codificación de la pregunta R1 4b	430
F.16. Codificación de la pregunta R1 4c	436
F.17. Codificación de la pregunta R1 4d	445
F.18. Codificación de la pregunta R1 4e	452
G. Anexo VII: Entrevistas de la segunda ronda	459
G.1. Sujeto 1 (S1) - 16/02/2017 - 14:00	459
G.2. Sujeto 2 (S2) - 01/03/2017 - 11:00	460
G.3. Sujeto 3 (S3) - 07/02/2017 - 10:00	462
G.4. Sujeto 4 (S4) - 15/02/2017 - 14:00	464
G.5. Sujeto 5 (S5) - 23/02/2017 - 19:00	467
G.6. Sujeto 6 (S6) - 07/02/2017 - 18:00	469
G.7. Sujeto 7 (S7) - 14/02/2017 - 13:00	471
G.8. Sujeto 8 (S8) - 05/03/2017 - 12:45	473
G.9. Sujeto 9 (S9) - 22/02/2017 - 10:50	473
G.10. Sujeto 10 (S10) - 28/02/2017 - 20:00	476
G.11. Sujeto 11 (S11) - 28/02/2017 - 21:00	479
G.12. Sujeto 12 (S12) - 17/02/2017 - 13:00	481
G.13. Sujeto 13 (S13) - 18/02/2017 - 13:00	484
G.14. Sujeto 14 (S14) - 21/02/2017 - 17:00	485
G.15. Sujeto 15 (S15) - 01/03/2017 - 13:00	487
G.16. Sujeto 16 (S16) - 14/02/2017 - 23:00	488
G.17. Sujeto 17 (S17) - 27/02/2017 - 18:00	491
G.18. Sujeto 18 (S18) - 19/02/2017 - 19:00	493
G.19. Sujeto 19 (S19) - 17/02/2017 - 14:30	496
G.20. Sujeto 20 (S20) - 13/03/2017 - 12:15	497
G.21. Sujeto 21 (S21) - 24/02/2017 - 10:00	500
G.22. Sujeto 22 (S22) - 13/03/2017 - 12:00	502
G.23. Sujeto 23 (S23) - 15/02/2017 - 11:30	502

G.24.Sujeto 24 (S24) - 09/02/2017 - 13:00	504
G.25.Sujeto 25 (S25) - 14/02/2017 - 10:30	506
G.26.Sujeto 26 (S26) - 13/03/2017 - 13:00	508
G.27.Sujeto 27 (S27) - 27/02/2017 - 17:00	509
G.28.Sujeto 28 (S28) - 23/02/2017 - 14:00	511
G.29.Sujeto 29 (S29) - 25/02/2017 - 12:30	514
G.30.Sujeto 30 (S30) - 25/02/2017 - 13:30	516
G.31.Sujeto 31 (S31) - 01/03/2017 - 17:00	518
G.32.Sujeto 32 (S32) - 24/02/2017 - 11:25	519
G.33.Sujeto 33 (S33) - 23/02/2017 - 12:00	521
G.34.Sujeto 34 (S34) - xx/xx/2017 - xx:xx	523
G.35.Entrevistas piloto para la segunda ronda	523
G.35.1.Sujeto piloto 1 (SP1) - 02/02/2017 - 10:45	523
G.35.2.Sujeto piloto 2 (SP2) - 02/02/2017 - 11:30	524
G.35.3.Sujeto piloto 3 (SP3) - 03/02/2017 - 10:30	525
G.35.4.Sujeto piloto 4 (SP4) - 06/02/2017 - 11:30	527
H. Anexo VIII: Codificaciones R2	529
H.1. Codificación de la pregunta R2 1a	529
H.2. Codificación de la pregunta R2 1b	532
H.3. Codificación de la pregunta R2 2a	536
H.4. Codificación de la pregunta R2 2b	538
H.5. Codificación de la pregunta R2 2c	541
H.6. Codificación de la pregunta R2 2d	543
H.7. Codificación de la pregunta R2 2e	548
H.8. Codificación de la pregunta R2 3a	552
H.9. Codificación de la pregunta R2 3b	555
H.10.Codificación de la pregunta R2 3c	560
H.11.Codificación de la pregunta R2 4a	567
H.12.Codificación de la pregunta R2 4b	570
H.13.Codificación de la pregunta R2 4c	573
H.14.Codificación de la pregunta R2 4d	576
Bibliografía	581
Índice de figuras	596
Índice de cuadros	599
Índice alfabético	601

Agradecimientos

Esta tesis se ha nutrido gracias a los aportes de muchas personas. He disfrutado de una gran sociabilidad, todo lo contrario a la idea que tenía de soledad, encierro o aislamiento asociado a un trabajo cumbre en el academicismo. No podré nombrar todas las personas que han contribuido, participado, entorpecido o ayudado en mi aventura de tesis doctoral porque he optado escribir unos agradecimientos escuetos. No obstante, todas estas personas ya saben que les estoy muy agradecido porque me han hecho crecer.

En primer lugar quiero agradecer a Paco Gómez, mi director de tesis, amigo y el mejor profesor que he tenido. Me gustaría destacar su hospitalidad, humildad y rigurosidad; y que, además, sea tan alto ejemplo a seguir. Pocas personas transmiten tanta pasión con todo lo que hacen. Quiero agradecer que creyera en mí y en este trabajo antes y más que yo mismo. Sin él, esta tesis no hubiera sucedido. Gracias a Manuel Tizón por presentármelo y ser un apoyo constante durante toda esta andanza.

Gracias a todos y cada uno de los 34 músicos que han formado parte del consenso. Aparte del placer intenso de una conversación con profesionales de tu propio sector a los que admiras, cada entrevista alimentaba la certeza de que estaba consiguiendo algo valioso. No escribo aquí los nombres porque hemos reservado un anexo con una lista de los que aceptaron que se reconociera su participación (ver anexo A). No me olvido de los excelentes músicos que nos ayudaron en el proyecto piloto Alfonso Moreira, Pablo Berlanga, José Almarcha, Manuel y Margarita.

Igualmente, gracias a los 9 validadores por dedicarme de forma altruista un tiempo de sus vidas y por ayudarme a estrujar mi cabeza y aumentar el rigor de este trabajo. También hemos reservado un anexo para nombrarles (ver anexo B).

A mi codirector de tesis Felix Labrador por su tiempo, por haberme hecho tan fácil la cuestión burocrática y su amabilidad en estos años.

Gracias a África Rodríguez y a Miguel Ángel Sánchez por leerlos con tanto cariño la predefinitiva y ayudarme con las correcciones.

Termino ya con el círculo de personas más importante en mi vida. Gracias Margarita por estar siempre a mi lado, apoyarme, ayudarme y aguantarme sin dudar, por ser mi sustento emocional y darle sentido a mi vida. Gracias mamá y Juan. Familia y amigos no os voy nombrar porque ya sabéis lo importantes que sois para mí en todos mis proyectos. Estoy especialmente agradecido a dos profesores que tienen gran parte de culpa en que eligiera la música como camino: Fidel García y Claudio Schmidt. Por último, quiero recordar especialmente a mi abuela *Vale* por su amor incondicional, porque nos dejó hace pocos meses y por enseñarme a dar la justa importancia a las cosas. Sé por ella que aunque este trabajo pueda otorgar un alto reconocimiento académico, la sabiduría no tiene que ver con leer ni escribir.

Por último, más que agradecer, quiero dedicar este trabajo a mi padre. Por ser mi motivación hacia el campo intelectual y haber sido culpable de que desde pequeño me marcara metas muy altas.

Prefacio

Las preguntas vitales pueden ser simples de enunciar. Sin embargo, es complicado expresar claramente sus respuestas. Recuerdo que uno de los primeros días de clase en el conservatorio superior, yo tenía 18 años, un profesor expuso a la clase: —La mayoría de vosotros lleváis más de 10 años tocando un instrumento y habéis trabajado duro para aprobar la prueba de acceso; voy a haceros una pregunta muy simple ¿por qué queréis ser músicos? En ese momento, ninguno supimos responder. Sentí la misma sensación de desorientación y estupefacción cuando mi director de tesis, Paco Gómez, me preguntó después de una larga charla: —Entonces dime ¿qué es un buen músico?, defínelo. Llevábamos más de un año leyendo semanalmente libros y artículos de investigación y yo no acababa de encontrar un tema para mi tesis. Ese día estábamos comentando el popular superventas de Ken Bain *What the Best College Teachers Do?* y charlábamos sobre su correlación con el mundo de la música.

Las semejanzas y diferencias con los profesores del libro de Bain apuntaban a que, más que cambiar *College Teachers* por *Musicians*, lo interesante era un paso anterior: definir qué es un buen músico. La posibilidad de enfrentar mi tesis a una pregunta que cualquier músico podría hacerse todos los días de su vida profesional disparó la atención de todos mis sentidos. Sin embargo, era una provocación y un atrevimiento hacia mi parte racional. La idea enraizó en mi cabeza semana a semana, mes a mes y hubo un momento en el que ya no había vuelta atrás.

Recuerdo un doloroso arrepentimiento por haber dejado pasar los años de conservatorio sin contestar cumplidamente esa pregunta vital que nos plantearon en los primeros días de clase. En mi caso, la corriente del academicismo fue llevándome hacia su desembocadura sin mucha dificultad. Y una vez me vi en el mar de la realidad, fue preceptivo responderla; además, en este momento estaba inevitablemente ligada a la de qué quiero hacer con mi vida. Quizá, esta experiencia habría sido determinante para estimularme al atrevimiento de responder la cuestión que se trata en esta tesis.

Después de este exordio, sería interesante recalcar algunas cuestiones en cuanto a la escritura. Se usará el masculino genérico sin ánimo sexista. Se aplicarán algunas reglas aceptadas por la RAE que siguen siendo motivo de discusión, como la omisión del acento en el adverbio “solo” y en los pronombres demostrativos. También, aclaramos al lector que pudiera sentir cierta desconfianza o informalidad al ver una cita a la enciclopedia virtual Wikipedia.org, que se ha consultado exclusivamente la edición en lengua inglesa cuya fiabilidad, comparada con otras enciclopedias y fuentes más especializadas, ha sido evaluada favorablemente con diferentes exámenes de calidad (Javanmardi y Lopes, 2010; Wikipedia, 2017f).

Pablo Romero Luis.

Abril 2017.

Capítulo 1

Introducción

1.1. Una pregunta básica

Alumno: Maestro, estoy viendo que esto de ser músico es demasiado difícil.

Maestro: (*Con una sonrisa benévola, sin entender realmente el comentario.*)
Tú tranquilo, sigue estudiando y no pienses tanto.

Alumno: Maestro, entonces, ¿los músicos hemos de tener fe?

Maestro: (*La sonrisa desaparece de golpe. Solemne.*) Lo único que tienes que hacer es ser un buen músico.

Alumno: Maestro, ¿qué es ser un buen músico?

Maestro: (*Con voz grave y aterciopelada.*) Lo que tienes que ser.

Alumno: Maestro, pero... ¿qué tengo que hacer concretamente?

Maestro: Ser un buen músico.

Alumno: (*Decepcionado y cabizbajo.*) Lo que usted diga, maestro.

Vista como una pregunta inútil, incómoda o engorrosa, la pregunta *¿qué es ser un buen músico?* permanece en un ínterin paradójico. *Todos* tenemos un concepto del buen músico; no cesamos de alabar a nuestros héroes musicales, a los que sin ambages calificamos de esa manera. Y cualquier músico que se precie trabaja con denuedo para llegar a ser uno más entre ellos. Sin embargo, cuando esta pregunta se plantea desde una perspectiva científica, se rechaza prontamente, normalmente con argumentos poco convincentes. Ejemplos de dichos argumentos son: toda respuesta será un juicio de valor; es una cuestión incognoscible; ¿para qué sirve contestar a esa pregunta?; y está la cuestión de fe, como se ilustra en el diálogo de arriba, plática que le será familiar a muchos músicos.

En ausencia de una definición precisa, es frecuente que señalemos a los buenos músicos por el simple motivo de que nos gustan, pero esto denota sino falta de rigor. Por mucho que pueda disgustarnos un estilo, por ejemplo, el jazz, es obvio que hay buenos músicos dentro de esa música. Dejar fuera la cuestión del gusto es, entre otras, una de las razones que nos han impulsado a escudriñar de manera científica el problema de la definición de buen músico.

En una primera especulación observamos que dentro de la élite musical hay músicos cuya

inclusión en dicha categoría no ofrece duda alguna. Mozart, Beethoven, Paco de Lucía, Bach, Camarón, Chopin, Sabicas o Stravinsky, son claros ejemplos de gigantes musicales alabados por *todos*. Para ser buen músico no hace falta estar en la élite, pero aún habiendo llegado a este nivel no advertimos un acuerdo total entre los expertos.

La pregunta *¿qué es ser un buen músico?* es una pregunta decididamente básica. Porque constituye un elemento esencial dentro de nuestra identidad musical. Existe, en cada uno de nosotros, una necesidad interna de contestarla. Las ventajas musicales de acercarnos a contestar científicamente esta pregunta son muchas. He aquí una breve lista:

- (1) **Ayudar a construir sentido crítico** en músicos y aficionados. No podemos aspirar a ser Mozart o Paco de Lucía, pero sí a ser buenos músicos. Un listado con características del buen músico ayudará a comparar la genialidad con lo razonable.
- (2) **Descartar ciertos mitos.** Reducir una partitura orquestal al piano a primera vista, transportar una obra a cualquier tono, tocar con una rítmica metronómica perfecta, escuchar y escribir todas las notas en una composición atonal o escribir de memoria una página a elegir de alguna sinfonía de Schubert son habilidades que nos sorprenden. Las grandes habilidades musicales han originado muchas anécdotas a lo largo de la historia de la música. Vivir a la sombra de algunas de ellas es duro, pero tener una definición de buen músico nos haría darnos cuenta inmediatamente de que nada de eso es realmente importante.
- (3) **Rellenar una laguna teórica.** Es una pregunta de investigación perfectamente lícita cuando se plantea de un modo científico. Además, esta pregunta, hasta donde alcanzan nuestro más honesto conocimiento, no se ha investigado, incluso a pesar de lo básica que es.
- (4) **Abrir una entrada más hacia la pedagogía musical.** Por lo que vemos en la bibliografía, las investigaciones tienden a especializarse cada vez más. El asunto del buen músico es tan general que obligatoriamente vuelve a reunir asuntos ya separados como la emoción, los recursos técnicos o la creatividad. Todas las investigaciones musicales son útiles en pedagogía, pero pensamos que la definición de buen músico podría usarse como punto de partida en que basar ciertas cuestiones pedagógicas, sobre todo en la pedagogía orientada al profesional de la música.
- (5) **Ayudar a la autoestima de los futuros músicos.** Seguro que las críticas sin fundamentos claros hacen que muchos futuros buenos músicos se queden por el camino por pensar equivocadamente que no valen. Tener una línea clara de lo que de verdad importa para ser buen músico sería muy valioso en este aspecto.
- (6) **Iniciar líneas de investigación** de directo interés para los músicos prácticos. Hemos visto que algunos de los asuntos tratados no han sido utilizados por los investigadores. Todas las cuestiones que hemos manejado tienen interés directo para el trabajo de músico práctico así que, ya que por fin ha llegado a España la saludable necesidad de que los músicos prácticos investiguen, ojalá esta tesis sirva como punto de partida para futuros trabajos.

En el camino para ofrecer una respuesta se ha investigado cuáles son las condiciones propicias, las habilidades y las cualidades psicológicas determinantes para ser buen músico, cómo es el pensamiento musical y qué cuestiones dentro del resultado de los buenos músicos pueden ser comunes. Para reducir el inevitable componente subjetivo de nuestra respuesta las preguntas de

investigación se han llevado a consenso. Es decir, la definición final no es producto de nuestra reflexión y opinión sino de las de un grupo de expertos. No podemos abarcar todo lo que implica la palabra “músico”, pero por la complejidad de nuestra pregunta nos ha parecido necesario, como mínimo, la comparación con dos tradiciones musicales. Nosotros hemos elegido la música clásica occidental (*Classical Western music*) y el flamenco. Porque son dos estilos al mismo nivel de abstracción y complejidad musical que nos interesan personalmente y que conocemos en profundidad.

Explicado de una forma lineal, nuestro proceso de investigación ha sido el siguiente: planteados los objetivos se consulta el estado de la cuestión y se redactan unas preguntas de investigación; después, se ha elegido una metodología cuyo desarrollo ha producido unos resultados. Estos han servido para contestar las preguntas de investigación y enumerar las características del buen músico. Por último, se han redactado unas definiciones con estas características.

Hemos decidido considerar esencial un concepto cuando se llegaba al 90 % de acuerdo en el consenso. Esto ha obligado a dejar fuera de las características comunes conceptos como la curiosidad o el sentido de identidad. Algunas características como la resiliencia, la vocación o la diversión han mostrado un acuerdo total.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

El objetivo general de esta tesis es ofrecer una definición por consenso al concepto de “buen músico”, con base en sus características, en los acervos de música clásica y flamenco. También se ha definido como objetivo identificar las diferencias entre estos estilos.

1.2.2. Objetivos específicos

Los objetivos específicos están determinados para posibilitar la investigación considerando el objetivo principal. Estos son:

- identificar las variables con evidente repercusión en el oficio que queremos categorizar analizando la bibliografía existente;
- valorar la importancia de las variables mediante entrevistas a expertos;
- y por último, identificar cuáles de estas variables son determinantes para ser buen músico con fin de señalar las características comunes que convergerán en una o varias definiciones.

1.3. Estructura

A continuación se describe la estructura de esta tesis por capítulos, comentando las principales contribuciones realizadas.

■ Capítulo 1: Introducción

Se describe la importancia del problema a estudiar, los objetivos de nuestra investigación y la organización del trabajo. Además, se ofrecen algunas aclaraciones necesarias y se formulan las preguntas de investigación previas.

■ **Capítulo 2: Estado de la cuestión**

Este capítulo muestra una panorámica de las variables de importancia del concepto que queremos categorizar para mostrar qué se ha dicho sobre el tema que nos ocupa y quiénes son los autores principales que han investigado y publicado al rededor de este. Se ponen de manifiesto cuáles son las teorías que prevalecen en la actualidad y los puntos de controversia entre expertos. Este capítulo también nos muestra aquellos puntos que no han sido suficientemente aclarados o que no se han explorado hasta el momento.

■ **Capítulo 3: Preguntas de investigación e hipótesis**

En este capítulo se recogen las preguntas de investigación finales, su justificación e hipótesis.

■ **Capítulo 4: Metodología y estructura**

Aquí se comenta la naturaleza de nuestra investigación, el problema del consenso entre expertos y las consecuencias de la elección de la metodología Delphi. También se explica el diseño de la investigación y cómo se procesarán los datos.

■ **Capítulo 5: Desarrollo y resultados**

La metodología elegida impone que el desarrollo esté acompañado de resultados durante el proceso. Aquí se explicarán, de forma cronológica y por fases: (1) el diseño de los cuestionarios mediante entrevistas piloto y su justificación, y (2) la codificación por categorías y resultados de cada pregunta.

■ **Capítulo 6: Conclusiones**

En este capítulo se exponen las conclusiones del trabajo, incluyendo posibles líneas futuras de investigación.

■ **Apéndices:**

● **A. Anexo I: Lista de sujetos**

Aquí veremos la lista de sujetos que decidieron mostrar su participación en esta tesis.

● **B. Anexo II: Lista de validadores**

Lista de validadores que estuvieron de acuerdo en mostrar su participación.

● **C. Anexo III: Cuestionarios**

Cuestionarios de preguntas utilizadas en ambas rondas de entrevistas. Podemos ver tanto los cuestionarios piloto como los finales en español y en inglés.

● **D. Anexo IV: Documento para validación de sujetos**

Aquí se encuentra el documento que se enviaba a los validadores que solicitaban información concreta sobre nuestro trabajo.

● **E. Anexo V: Entrevistas de la primera ronda**

En este apéndice se pueden consultar las transcripciones de las entrevistas de la primera ronda.

● **F. Anexo VI: Codificaciones R1**

Codificación de las preguntas de la primera ronda en forma de tablas. Resultado de aplicar un análisis con las bases de la teoría fundamentada.

- **G. Anexo VII: Entrevistas de la segunda ronda**

Transcripciones de las entrevistas de la segunda ronda.

- **H. Anexo VIII: Codificaciones R2**

Codificación de las preguntas de la segunda ronda en forma de tablas.

1.4. Elucidaciones necesarias

1.4.1. Sobre gusto, éxito y profesión

Es importante aclarar algunas cuestiones inherentes a nuestra pregunta. El argumento poco razonado de los juicios de valor, el descuido lexicográfico de la palabra éxito o la mezcolanza de valores de buena persona o profesor con los de buen músico, son errores conceptuales frecuentes alrededor de nuestra pregunta principal.

– ¡Toda respuesta será un juicio de valor!

El buen músico lo es independientemente de a quién pueda gustar. Por mucho que a algunas personas les pueda disgustar el pop, el *heavy metal*, la música clásica o cualquier estilo, podemos dar por hecho que hay buenos músicos dentro de esos estilos. Con esta afirmación podemos ver que el gusto no es una variable válida para definir al buen músico. Sin embargo, los juicios de valor, las preferencias y el gusto están muy cerca de nuestra pregunta.

El estudio de la preferencia musical es una área ampliamente estudiada dentro de la psicología de la música. Las preferencias personales hacia ciertas músicas, así como a comidas, pinturas, decoración, etc..., están enraizadas en las necesidades biológicas individuales, cultura, entrenamiento y experiencia (Radocy y cols., 1990, p. 362) y en determinado contexto (cultural, social, estilístico, histórico y afectivo). Las preferencias no son siempre consistentes y se pueden modificar. Lo que se prefiere en un momento concreto puede no preferirse en otro. Las ciencias sociales nos muestran que la formación del gusto y los juicios de valor dependen de diversos factores como por ejemplo la clase social, la raza, la formación, posibles efectos actitudinales por exposición repetida (*attitudinal effects of mere exposure*) (Zajonc, 1968), etc. Hay muchas variables más, por ejemplo, el efecto “halo” referido al músico que está interpretando, influencia el juicio de muchas personas sobre la calidad del resultado. Todas estas características intrínsecas de las preferencias personales hacen que los juicios de valor sean un argumento débil para responder nuestra pregunta.

No obstante, la evaluación del acto musical ocurre en el día a día de todo crítico musical, profesor de música y músico. Empero, es difícil fijar unos criterios que sean ampliamente aceptados sobre qué debería ser juzgado o no o cómo deberían construirse dichos juicios. A menudo ocurre incluso que los mismos que juzgan no son conscientes de los criterios bajo los que hacen sus valoraciones. Los primeros estudios concernientes a este tema evalúan las interpretaciones de estudiantes de música en distintos niveles de habilidad. Hickey (1999) desarrolla un criterio para evaluar las composiciones de los estudiantes partiendo del énfasis que hacen los *National Standards for Music Education*¹ en la creación musical. Hickey comenta que los profesores

¹La Asociación Nacional para la Educación Musical (*National Association for Music Education*) (NAfME) es una organización de profesores de música americanos que procura unificar las enseñanzas de música dentro de los colegios de los Estados Unidos. Más información sobre los estándares en su página web: <http://www.nafme.org/my-classroom/standards/core-music-standards/>

pueden llegar aun acuerdo razonable para juzgar lo que es una buena composición y lo que no lo es, pero lo que quiere decir realmente es que pueden crear criterios específicos para evaluar ejercicios de composición. Podemos ver un ejemplo en lo que él llama los criterios de corrección para proyectos de composición (*rubrics for composition assignments*) en la figura 1.1.

Components	Quality Line			
	Needs Work			Terrific!
Begins on <i>do</i> and ends on <i>ti-do</i>	Does not begin or end with the correct notes (<i>do</i> , <i>ti-do</i>).	Begins or ends with the correct notes but does not do both.	Begins and ends with <i>do</i> but does not include <i>ti</i> .	Begins and ends with the correct notes as specified by the assignment.
Uses only notes from chord tones on template	Less than 50% of the remaining notes match the corresponding chord tones.	Between 50% and 75% of the remaining notes match the corresponding chord tones.	Between 75% and 90% of the remaining notes match the corresponding chord tones.	All other notes match the corresponding chord tones.
Suits the instrument (if applicable)	Is outside the practical range of the instrument and is beyond the technical grasp of players of this level.	Is within the practical range of the instrument but includes too many difficult passages for players of this level.	Is within the practical range of the instrument and has only one or two passages that are technically awkward for players of this level.	The composition falls within the proper range of the instrument and is playable by performers at this level of proficiency.

Figura 1.1: Tabla de evaluación para una melodía con parámetros bien definidos Hickey (1999, p. 32).

El trabajo de Saunders y Holahan (1997) hace un análisis de las interpretaciones musicales de 926 estudiantes de viento madera y viento metal evaluadas por 36 jueces que consideran el tono, la afinación, técnica/articulación, precisión melódica, precisión rítmica, tempo e interpretación. Bergee (1997) usa escalas de evaluación similares incluyendo las evaluaciones de otros estudiantes y la propia de los intérpretes (viendo una grabación de su actuación). Muchos de los juicios sobre interpretaciones los veremos en el capítulo 2 en algunos casos referidos a percepción de las variables emocionales y en otros a aspectos mucho más sutiles. Nos parece muy interesante, para ilustrar que a este campo le queda mucho por mejorar, citar la conclusión sobre este tema en concreto que expone Gabrielsson (2003, p. 257) en su monumental publicación sobre la interpretación musical:

In conclusion, whatever level of performance skills and whatever kind of music performed, much work remains to establish adequate criteria for the evaluation of music performance.

La pregunta de *¿qué es un buen músico?* está ligada a la de *¿qué es buena música?* por dos motivos: el primero es que los buenos músicos producen buena música y el segundo es que

todo el mundo piensa que la música que le gusta está producida por buenos músicos. Nosotros queremos evaluar al personaje, no a su obra. Por eso, la pregunta sobre la buena música la dejaremos aparte. Los escritos que podemos encontrar sobre esta cuestión bien se encuentran más cerca de la opinión, como por ejemplo el trabajo de Frith (1990), que del trabajo riguroso. Recalamos, pues, que esto está fuera de nuestro objetivo en este trabajo.

Nosotros no queremos poner un músico por encima de otro. No estamos midiendo el grado de excelencia. Algunas personas tendrán ciertas habilidades o cualidades más elevadas que otros, pero son tantas las variables (Radocy y cols., 1990, p. 291) que quizá nunca podremos decidir objetivamente, entre dos buenos músicos, cuál es mejor. ¿Es mejor Camarón o Morente? ¿Listz o Chopin? Lo que sí podemos hacer (y esa es nuestra convicción) es determinar unas características para construir una definición con el inevitable componente subjetivo tan reducido como sea posible.

Dentro de este apartado hemos de aclarar un asunto más: ¿qué convierte una interpretación, o composición, en correcta o incorrecta?, ¿existe una forma de interpretar que no reciba críticas? ¿cuáles son los límites del estilo compositivo?... Estas son preguntas ya resueltas y que flotan alrededor de nuestra investigación. En cada estilo de música particular se espera escuchar ciertas formas características trabajadas a lo largo de los siglos, tanto de interpretación como de composición. No hay un lenguaje o expresión errónea, sino que las expectativas de ciertas comunidades son diferentes. Citando a Bain (2012, p. 251) en su investigación sobre los mejores estudiantes de universidad, cuando explica las mismas preguntas con respecto a la correcta o incorrecta expresión escrita: “Aprender a escribir significa unirse a una nueva comunidad y aceptar sus estándares”.

El éxito importa y no importa

La palabra éxito tiene dos acepciones², en español y en inglés, que se suelen confundir con facilidad. La primera es: “*resultado feliz, o muy bueno, de algo*”; y la segunda: “*buen aceptación que tiene alguien o algo*”. En el primer contexto sí podemos entender que un buen músico es aquel que consigue el éxito con su trabajo. Sin embargo, pensando el significado de la segunda acepción no podemos aceptar que alguien sea buen músico solo porque tenga éxito. Para diferenciar los dos escenarios nos referiremos a ésta última acepción como “éxito social”.

Nosotros no vamos a tener en cuenta el éxito social, por lo mismo que concluimos en el apartado anterior. El mismísimo Bach es un ejemplo de subestima social en su época. Tras su muerte su obra fue rápidamente olvidada hasta que más de cincuenta años después, otro compositor, Mendelssohn, rescatara su música para el mundo. Como Bach, muchos grandes músicos de la historia tuvieron vidas austeras: Mozart, Schubert, etc... Ellos vivieron como viven hoy día muchos buenos músicos. Algunos consiguen el éxito social, pero la gran mayoría queda en el olvido. Unos pocos se convierten en ejemplos de éxito póstumo, como pasó con otros ejemplos del arte: Miguel de Cervantes, Van Gogh o Edgar Allan Poe, etc... El éxito social puede ser un indicador de calidad, pero no se debe considerar como elemento definitorio.

Por otro lado, también sabemos que muchos músicos que viven arropados de determinado éxito social, no tienen que ser obligatoriamente buenos músicos. Citemos en este sentido, por y con respeto, solamente un ejemplo curioso de la historia de la música clásica como es el de la soprano *amateur* americana Florence Foster Jenkins que llenaba teatros de público que asistía

²Vemos, por las diferentes definiciones que encontramos en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE), que desde la primera definición que encontramos (1732) el significado de esta palabra ha ido variando y matizándose en las dos acepciones que hoy comprendemos.

para mofarse de sus extravagantes vestidos y su pobre habilidad para el canto, mientras ella se creía una gran diva. Digamos de forma simpática que su ambición excedía con creces a su talento. Podríamos contar muchos más casos y niveles, pero por lo general suele ser que entre los que tienen éxito social hay más buenos que malos músicos.

La conclusión es que tendremos en cuenta el éxito como el buen resultado del trabajo musical para nuestra definición del buen músico y no el éxito social.

Músico, persona y profesor. Tres trabajos distintos

En un número amplio de casos, nos ha ocurrido que las personas a las que pedíamos ejemplos de buenos músicos nos dieran las señas de eminentes profesores. Entendemos que los trabajos de intérprete o compositor y el de profesor de música han estado, y están, muy unidos; el mismo escritor de esta tesis doctoral muestra, por sus ingresos, que es mitad profesor y mitad músico práctico. Por otro lado, también nos han dicho: Fulanito es un gran músico, pero es un botarate, no lo entrevistes. Por todo esto vemos conveniente aclarar, aunque sea brevemente, que ser un buen músico no tiene que ver con ser buen profesor o buena persona.

Una de las inspiraciones para este trabajo fue el libro de Bain (2011). Una investigación que estudia a esos profesores que destacan en términos del impacto sobre el aprendizaje de sus alumnos. Los buenos músicos también nos impactan, e incluso pueden llegar a cambiar nuestra forma de pensar. Los profesores y los músicos tienen muchos puntos en común, pero también muchas diferencias. La más importante es que, al contrario que en la relación profesor-alumno, los músicos no tienen un trato personal con sus oyentes. Para mayor confusión, sucede que la pedagogía musical en España ha permanecido minusvalorada mucho más tiempo de lo que es admisible. Para ser profesor de música en una escuela hoy día se requiere poco o ningún conocimiento pedagógico; y para los conservatorios se está empezando a realizar un *master* de preparación al profesorado, aunque en ningún momento se asegura que sea obligatorio. Es decir, muchos músicos se han dedicado a dar clase sin reflexionar o preocuparse que están ejerciendo un oficio muy distinto. Esto es aceptado por el gobierno y la sociedad, y por eso es tan fácil confundirlos.

Por otro lado, los profesores elegidos por Bain (2011), en su estudio, tenían un espíritu de generosidad, responsabilidad y humildad. Parece que ser buena persona está más cerca de ser buen profesor que de ser buen músico. Sería maravilloso concluir que los buenos músicos también fueran así, pero estamos seguros de que eso no ocurrirá. Por decirlo de una forma suave: un buen músico puede ser buena o mala persona. Todos conocemos historias desagradables y horribles que rodean a célebres figuras; entre estas hay algunos grandísimos músicos y basta con hacer una pequeña búsqueda en la red para ilustrarse y sorprenderse.

Estamos de acuerdo en que para ser buen profesor también tienes que ser buen músico, pero no necesariamente el recíproco es cierto en. Por otro lado, ser buena persona te ayudará en el oficio de músico, pero ser buen músico no ayuda a ser buena persona (desgraciadamente). Estos tres conceptos hay que tomarlos con cuidado. Por lo que a nuestro trabajo respecta y en definitiva: no es necesario ni importante que un buen músico sea ni buen profesor ni buena persona.

1.4.2. Especificación de los límites del vocablo: “músico”

Para entender la amplitud que suscita el término “músico” es importante tener claras las aplicaciones funcionales de la música en la vida contemporánea. Radocy y cols. (1990, pp.

40-92) hacen cuatro divisiones para englobar todo: música en ceremonias, comercial, para uso terapéutico y para facilitar el aprendizaje no musical. Dentro de la música comercial hace cuatro subdivisiones: música de fondo (*background music*), música para anuncios, música para realzar una narración y música como entretenimiento. Esta última está inextricablemente entrelazada con la industria de la música popular (Radocy y cols., 1990, pp. 63). “Entretener” es distraer, divertir. Hay muchas formas de entretenimiento, y la industria de la música popular, a menudo llamada el negocio de la música (“*music business*”), es uno de los mayores formatos. Los músicos que trabajan en el negocio de la música popular (“*popular music bussines*”) se pueden considerar como artistas, pero la mayoría parece desarrollar su arte con el fin de obtener ganancias comerciales más que por perseguir música con valor artístico.

Dentro de la categoría de entretenimiento, al lado del negocio de la música popular, en un sitio mucho más pequeño está la música artística (*art music*). Hablamos de una categoría que trabaja la belleza, el significado o el poder para evocar sentimientos. Y es aquí precisamente donde investigaremos nosotros. Estableceremos esta limitación del campo de estudio y nos ceñiremos a esa música dentro de los acervos de música clásica y flamenco. Consideramos que esta música tiene el nivel más alto de abstracción conceptual y estético y si un músico es bueno, destaca, o es de los mejores en esta aplicación funcional de la música, se le considera como tal en todas las demás aplicaciones. Cerca de elogiar esta música como la de mayor nivel de abstracción, queremos recalcar el minúsculo lugar que ocupa dentro de todas las aplicaciones funcionales de la música. Además, queremos comentar que dentro de la música artística caben muchos estilos de música que van desde lo popular hasta la música más conceptual y abstracta.

Un músico es la persona que conoce el arte de la música o lo ejerce especialmente como instrumentista o compositor (DRAE, 2016). Hay cientos de trabajos relacionados con la música en los que la calidad (como músico) marca la diferencia. Como por ejemplo los relacionados con lo administrativo, producción, coordinación, grabación, técnicos o ingenieros de sonido o de luces, edición, programación, periodismo, marketing, venta, derecho, terapia, fisioterapia, construcción, reparación o educación. Sin embargo, todos estos trabajos surgen o parten de los dos que hemos elegido, los dos principales: intérprete y compositor. Dentro del campo de la interpretación también hay muchas ramificaciones. Por citar algunas: acompañante, improvisador (que puede verse también como uno de los principales), amenizador, cuerpo de orquesta, de banda, de estudio discográfico, director, concertista, músico para baile, solista, etc. En el trabajo de compositor también, véanse el arreglista, el transcriptor, el copista, etc.

Una vez entendido el término “músico”, sus ramificaciones y sus aplicaciones, hay que recordar que vamos a estudiar músicos de la tradición clásica occidental y flamenca. Para los músicos de clásico estudiaremos por separado a los compositores y a los intérpretes, ya que con el paso del tiempo se han convertido en dos tradiciones emancipadas. Y los músicos flamencos los estudiaremos como un único tipo de músico, ya que el concepto de compositor e intérprete está unido en la mayoría de los casos (explicaremos esto con más profundidad en la sección 1.4.4).

Antes de continuar es importante definir la palabra “buen”: es un apócope de “bueno”, y este término, en el contexto que veremos, puede abarcar desde lo que está bien hecho hasta lo excelente. Siempre que no se dé una explicación distinta, queremos que el lector entienda que nos referimos por bueno a lo más idóneo, de alto nivel, a lo magnífico. Sin embargo, no pensamos que “buen músico” implique excelencia. La excelencia la entendemos como una cualidad de lo que resulta de superior calidad, lo que exalta las normas ordinarias, que hace digno de singular aprecio y estimación. Se entiende a menudo como el objetivo de algo perfecto. La excelencia ha sido bien estudiada en música y nosotros lo aprovecharemos, su definición está bastante cerca de lo que queremos decir con buen músico, pero nuestro concepto es más amplio. Lo que

sí podemos decir es que el buen músico está entre el nivel experto y la élite, como veremos enseguida.

Por último queremos puntualizar, que debajo de buen músico no estaría “mal músico”, sino lo que podríamos llamar: “músico aceptable”. Un músico aceptable es alguien que simplemente haría bien su trabajo; un buen músico es algo más.

1.4.3. Entre el nivel experto y la élite

Cuando decimos que alguien es un músico habilidoso queremos decir que manifiesta cierto nivel en la tarea musical que está efectuando. Este nivel de habilidad varía de un individuo a otro. Por eso es útil conocer la distribución de las habilidades musicales en la sociedad que hacen Lehmann y cols. (2007, p. 16). Ellos simplifican a cuatro el número de niveles y nos ofrecen un modelo piramidal para entenderlo visualmente (ver figura 1.2).

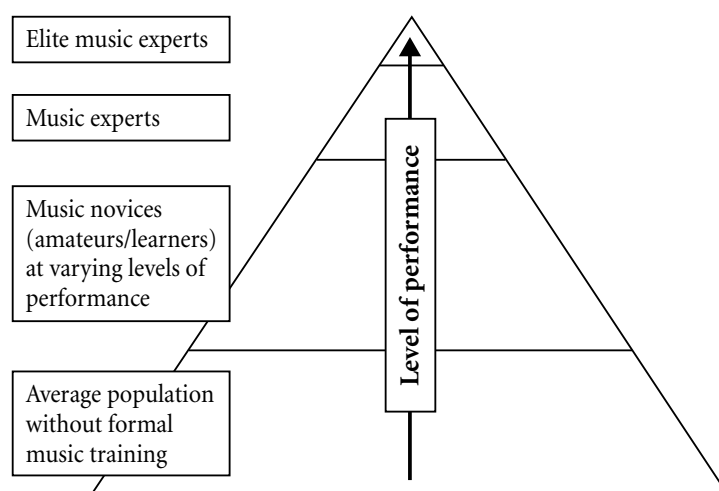


Figura 1.2: Modelo piramidal de distribución de las habilidades musicales en la sociedad (Lehmann y cols., 2007, p. 16).

El primer y segundo nivel (leídos de abajo arriba) se quedan fuera de nuestra definición de “buen músico” así que nos centraremos en los dos siguientes. El tercero delimita a los músicos que están en el nivel experto. Un **músico experto** es un individuo que ha buscado o recibido un extenso entrenamiento con el fin de hacer música y ha dominado diversas habilidades (Lehmann y cols., 2007; Radocy y cols., 1990; K. Ericsson y Lehmann, 2011, p. 16, p. 276, p. 488). Autores como Sloboda añaden que en un músico experto se encuentran no solo habilidades motrices, sino también la habilidad de generar resultados expresivos de una pieza de música (Sloboda, 2000, p. 397).

K. A. Ericsson y cols. (2007) se preguntan: ¿Cuándo sabemos que estamos tratando con un genuino experto? Y responden que este tiene que pasar tres pruebas:

First, it must lead to performance that is consistently superior to that of the expert's peers. Second, real expertise produces concrete results. Brain surgeons, for example, not only must be skillful with their scalpels but also must have successful

outcomes with their patients. A chess player must be able to win matches in tournaments. Finally, true expertise can be replicated and measured in the lab. (K. A. Ericsson y cols., 2007, p. 2).

Después de concretar una definición de “músico experto” llegamos a la conclusión de que un buen músico tiene que estar como mínimo en este nivel, aunque llegar a él no implique serlo, es decir, se puede ser un experto y no ser “buen músico”.

En el siguiente escalón están los músicos de élite. Lehmann y cols. (2007, p. 16-17) los definen como aquellos profesionales que son reconocidos por otros expertos en su campo como superiores. Los músicos de élite son grandes intérpretes internacionales que conocemos por sus grabaciones o actuaciones y compositores incluidos en las enciclopedias (como *the Beatles*, Camarón, Clara Schumann, Enrique Morente, Chick Corea). Generan un impacto en su campo tanto perfeccionando el arte (como Mozart o Haydn perfeccionaron el estilo de música clásica), como configurando y estableciendo nuevos estándares (como hizo el pianista Franz Liszt consiguiendo un virtuosismo hasta entonces desconocido), o “abriendo” claramente nuevas vías artísticas (como Django Reinhardt con el *Jazz Manouche* o Dizzy Gillespie en el Bebop).

Esta definición de músico de élite que nos plantea Lehmann y cols. se acerca bastante a la que buscamos nosotros. Por eso no parece arriesgado decir que todos los músicos que están en la élite son buenos músicos. Sin embargo, estamos seguros de que la definición de “buen músico” se encuentra entre los niveles de experto y élite. Porque algunas personas no están dispuestas a pagar las altas facturas que requiere estar en la élite y no por ello dejan de ser buenos músicos.

1.4.4. Diferencias entre los estilos clásico y flamenco

El estilo de música es algo que diferencia claramente a un músico de otro. Nosotros hemos elegido estudiar dos acervos: el clásico y el flamenco. Sabemos que el número de trabajos de investigación que hay para la música clásica occidental es aplastantemente mayor que los que hay para cualquier otro tipo de música. Y que lo mismo sucede con el conocimiento general de las materias. Por esto mismo, nos parece que si hay que ofrecer información, tendría que ser hacia las cuestiones propias del flamenco. Es decir si aparece la palabra “cadencia” damos por hecho que el lector comprenderá su sentido musical, pero si aparece la palabra “palo”, “falseta” o “picado” invitamos a que el lector se dirija a la sección de terminología de [flamencopolis.com](http://www.flamencopolis.com)³, o al glosario de términos flamencos de [andalucia.org](http://www.andalucia.org)⁴, entre muchas otras posibilidades.

Hay pocos expertos en flamenco incluso dentro de España, pero esto no significa que el flamenco sea un campo de investigación virgen. Desde finales del siglo XX han aflorado revistas de investigación, congresos e investigadores especializados bajo la etiqueta de flamencología. Hay muchos libros para acercarse a comprender mejor el flamenco. Si el lector estuviese interesado en expandir sus conocimientos sobre flamenco nosotros recomendaríamos empezar con “Palos y Estilos del Flamenco” de Gértrudix y cols. (2009) y continuar con “Una Historia del Flamenco” de Gamboa (2005). También podemos ampliar información con el libro de Vergillos (2002), el “Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Flamenco” de Vega y cols. (1989), o los muchos artículos publicados por autores como José Francisco Ortega o Guillermo Buendía. En concreto para la guitarra podemos leer “La Guitarra Flamenca” de N. Torres (2004), o mejor, el trabajo “Contra las Cuerdas” de San Nicasio (2014). Para cuestiones de teoría musical y escritura recomendamos el renombrado libro de Fernández (2004) y la publicación de Hoces (2013) posterior a su tesis

³Enlace directo: <http://www.flamencopolis.com/archives/2160>.

⁴Enlace directo: <http://www.andalucia.org/es/flamenco/glosario/f/>.

doctoral. Algunas revistas de investigación con publicaciones periódicas son, por ejemplo: Alma 100, El Olivo, La Madrugá, Alboreá, etc.

Entendemos que en este trabajo no procede una explicación de las características detalladas de cada estilo, ni de la historia, ni de sus figuras máximas; porque asimilamos que si un lector ha podido animarse a leer esta tesis es porque conoce suficientemente ambos estilos. No hace falta tampoco ser un experto en ninguno de ellos para entender nuestro mensaje. Lo que sí nos parece importante destacar son algunas de las principales diferencias entre ambos estilos.

- (a) **Separación de compositor e intérprete:** La figura del compositor y el intérprete en música clásica está claramente separada desde hace más de cien años. En el flamenco, aunque podemos encontrarnos a intérpretes que no componen y compositores que no tocan o cantan, lo común es que las dos especialidades estén unidas. En el caso de la guitarra flamenca, por ejemplo, es muy acentuado; un guitarrista flamenco de nivel experto solo toca sus propias falsetas; está incluso mal visto que toque composiciones de otros guitarristas.
- (b) **Formas de interpretación:** La música clásica se interpreta principalmente desde la escritura y el flamenco desde la tradición oral. Las interpretaciones musicales pueden ser composiciones aprendidas de memoria e interpretadas de memoria, aprendidas desde la notación y tocadas de memoria o con la partitura; o cualquiera de las formas que ofrece el amplio rango de las improvisaciones (Radocy y cols., 1990, p. 285). Podemos decir que en música clásica lo más normal es aprender desde la notación e interpretar con o sin partitura. Y en flamenco lo común es aprender de oído y tocar de memoria sumando una parte de improvisación.
- (c) **Improvisación:** En el flamenco existe la improvisación, no es el mismo concepto que en el jazz, pero se diferencia de la música clásica porque en esta prácticamente ya se ha perdido.
- (d) **Desviaciones expresivas:** La música clásica se reconoce por sus grandes desviaciones de tempo mientras que el flamenco principalmente mantiene un tempo constante (exceptuando los palos libres).

Tan importante es este concepto que vemos en Gabrielsson (2003, p. 230) como algunos autores dicen que el arte musical recae en la desviación artística desde lo fijado y regular: desde tono perfecto, la intensidad uniforme, el ritmo fijo, etc. Esto lo podemos ver en ambos estilos, pero para el elemento rítmico la música clásica se diferencia de la flamenca porque hace más desviaciones de tempo y el flamenco más desviaciones de acentuaciones.

- (e) **Tímbrica:** La tímbrica resultante de tañer los mismos instrumentos en uno u otro estilo es diferente. Esto hace que, por ejemplo, en la guitarra cambien las técnicas; tocar guitarra flamenca o clásica no es simplemente tocar otro repertorio, podría decirse que son dos instrumentos distintos, aunque organológicamente las diferencias sean mínimas.

Dicho todo esto se entiende bien por qué nos preguntamos: ¿es lo mismo un buen músico para el mundo clásico que para el flamenco?

1.5. Preguntas de investigación previas

Como paso previo al estudio y búsqueda de la bibliografía, elaboramos un mapa mental donde representábamos todas las variables de importancia para la definición de músico. Este proceso nos ha marcado el camino a seguir para pensar las preguntas de investigación previas. El mapa se puede consultar en la figura a doble página que se encuentra a continuación.

A partir del mapa mental salieron las preguntas previas que hemos usado para reconocer los puntos que nos interesa abordar con esta investigación. Encontrará el lector una mayor concreción, claridad y precisión en las preguntas de investigación definitivas (ver sección 3.1) después del capítulo que estudia el estado de la cuestión.

- Condiciones propicias
 - ¿Cómo fueron sus influencias y su entorno?
 - ¿Qué condiciones son determinantes para dedicarse a la música?
- Cualidades psicológicas
 - ¿Cómo aprenden?
 - ¿Son imprescindiblemente curiosos?
 - ¿Cuánto tiempo dedican a mejorar?
 - ¿Qué hacen cuando no están motivados?
 - ¿Qué les hace continuar en el mundo de la música?
 - ¿Cómo encontraron su sitio?
 - ¿Cambia su disfrute musical con el tiempo?
 - ¿Cómo gestionan la ansiedad escénica?
- Habilidades
 - ¿Qué habilidades son más importantes para ser un buen músico?
 - ¿Puede un buen músico tener bajas habilidades sensoriales?
 - ¿Cómo hacen para emocionarnos?
- Pensamiento musical
 - ¿Cómo piensan lo que escuchan?
 - ¿En qué se fijan al escuchar?
 - ¿Cómo piensan lo que producen?
- Resultado musical
 - ¿Podemos sacar una definición estudiando los resultados musicales de los grandes músicos de la historia?
 - ¿Prefieren quedarse en la tradición o superar sus límites?
 - ¿Les importa el éxito social?
 - ¿De qué manera piensan en sus oyentes?
 - ¿Cómo consiguen la consistencia?

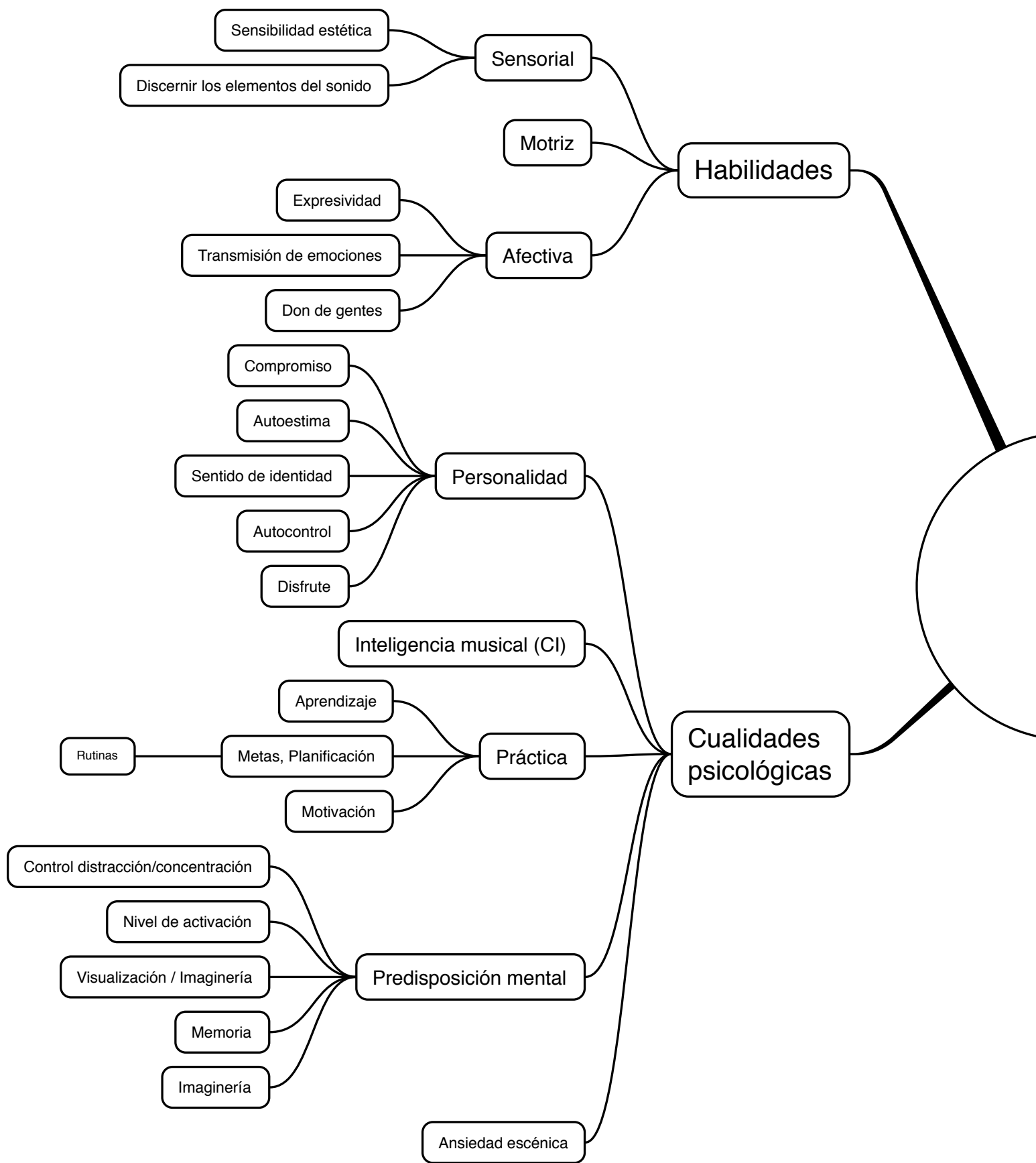
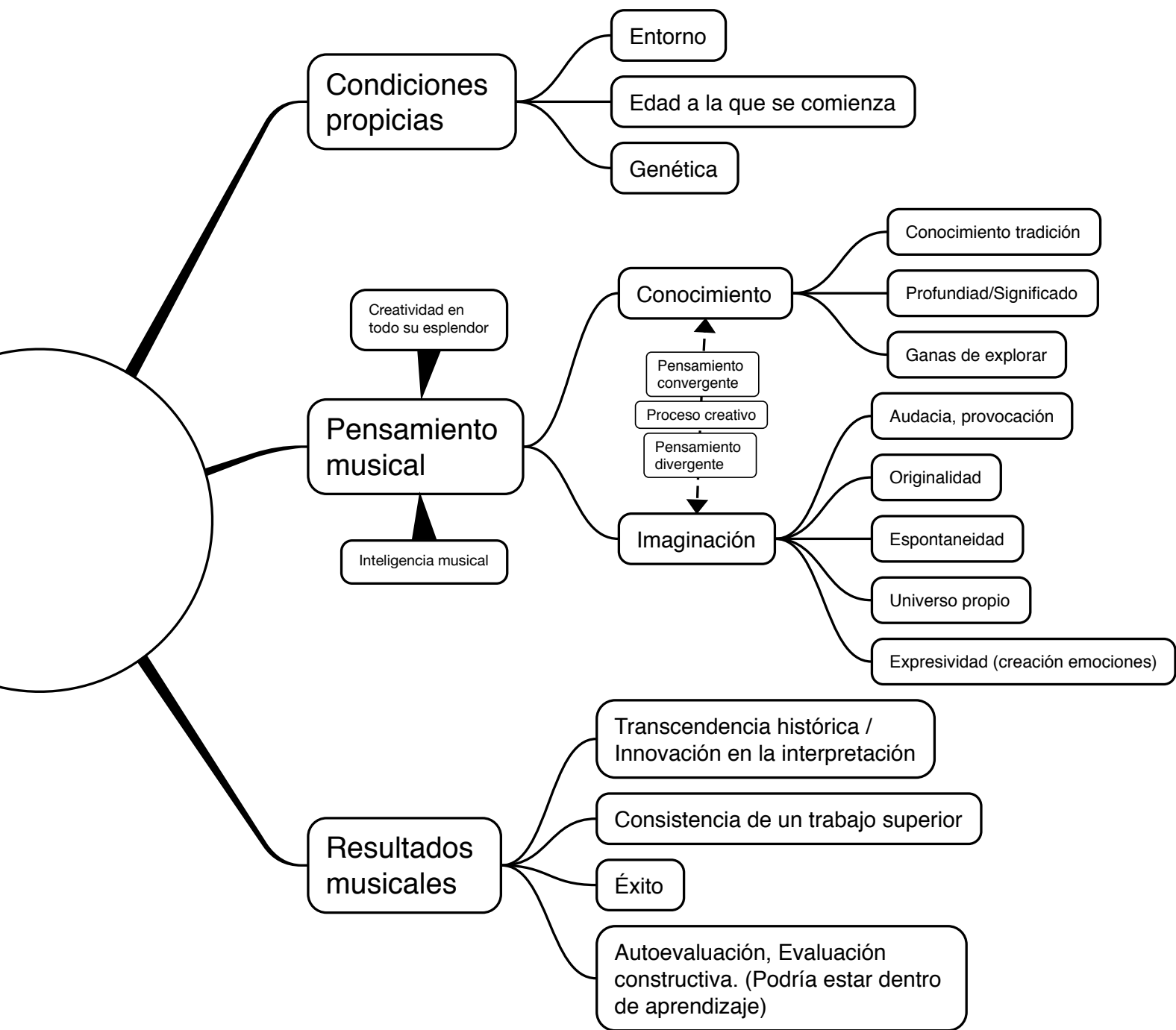


Figura 1.3: Mapa mental de las variables de importancia para la definición de buen músico.



Capítulo 2

El estado de la cuestión: un océano de variables

La respuesta a la pregunta —*¿qué es un buen músico?*— boga en un verdadero mar de variables. Su búsqueda puede llevar a la deriva si no se navega con humildad y rigor. Las siguientes líneas son un primer impulso para iniciar ese recorrido cauteloso desde el punto presente hasta una definición significativa. El estudio de las condiciones propicias y las habilidades musicales nos da pistas para comprender cómo uno puede llegar al nivel de experto, pero hemos de investigar también sobre las cualidades psicológicas y el pensamiento musical para comprender por qué es diferente el resultado musical de los buenos músicos. Entendemos que, por la dificultad de abarcar la totalidad de la pregunta, los investigadores la han querido trabajar por parcelas. Y aunque ya están casi todas exploradas, podemos decir que hasta ahora no hay una definición de buen músico en base a un trabajo riguroso y con ambición holística. Nuestra humilde pretensión es proporcionar una definición profunda y rica en matices.

Aunque errónea, persiste la idea de que la verdadera mente musical es la del compositor, puesto que todavía se tiende a considerar a los intérpretes como meros técnicos, como meros transmisores de las notas en el pentagrama. Esta idea, por supuesto, es típica del mundo clásico. Seashore (1936) usa el mismo ejemplo para darnos a entender que es posible reconocer numerosos tipos de mentes musicales. Hay muchos casos que llaman la atención, como cuando encontramos un prodigio musical en personas que las instituciones tratan como “cortos de mente”, o casos insólitos de gente autista con un talento musical desmesurado, como el del famoso pianista del s.XIX Blind Tom.

Seashore (1936, pp. 1-2) nos dice que una mente musical debe ser capaz de detectar sonidos, imaginarlos de forma reproductiva y creativa, de ser estimulado emocionalmente por ellos, de ser capaz de tener un pensamiento persistente de esas experiencias y normalmente —aunque no necesario— de dar alguna forma de expresión de ello en una actuación musical. Lo que hace musical a nuestra mente es la posesión, en un nivel práctico, de esas aptitudes o capacidades que son esenciales para la escucha, el sentir, el entender y normalmente, para alguna forma de expresión musical con un resultado enfocado a la música.

Hay muy pocos trabajos que se han acercado visiblemente a la cuestión; aun así, estos no nos han ayudado mucho. Algunos incluso nos han decepcionado (con el debido respeto), como el trabajo de Randles (2011) que lleva la pregunta en el título: “*What is a good musician? An Analysis of Student Beliefs*”, pero que se centra únicamente en la segunda parte del enunciado y deja la pregunta, más importante aun, sin contestar. El propósito de ese estudio es descubrir las relaciones que los alumnos de diversos cursos de música se forman del concepto de buen músico.

Para entender bien que no ofrece definición alguna de buen músico podemos ver la figura 2.1 con algunas de las respuestas. Otros trabajos nos hablan sobre grandes músicos, como el libro de San Nicasio (2014) o el de Mach (1980), analizan sus vidas, los entrevistan y nos ayudan a conocerlos mejor, pero en estos tampoco podemos encontrar un acercamiento a la definición que queremos porque su enfoque es biográfico más que conceptual.

Response Categories
1. Performing/practicing instrument
2. Performing/practicing singing
3. General music characteristics—listening—instrument pedagogy
4. Personal effort—persistence—pays attention
5. Talent
6. Love of music—passion—desire—heart
7. Money—profession—audience
8. Music as an aesthetic object
9. Fun—happy—enjoyment
10. Referential
11. Composes—improvises—writes songs
12. A person
13. Takes lessons—has a degree
14. Teaches

Figura 2.1: Tabla de categorías de las respuestas abiertas en su estudio (Randles, 2011, p. 16).

2.1. Condiciones propicias

Los orígenes y las condiciones propiciantes del buen músico nos interesan. Entendemos “condición” como estado o situación en que se halla alguien o algo y “propicia” como disposición favorable a que algo se logre. Es razonable que puede haber muchas pistas para la categorización del buen músico en el camino y el entorno. Nosotros nos preguntamos cómo son estos en los buenos músicos y también qué condiciones son determinantes para dedicarse a la música y continuar con éxito en ella.

El debate sobre por qué algunas personas llegan al nivel de experto y otras fallan en el intento ha sido un tema de intensa controversia en psicología desde hace más de un siglo y parece que ni de lejos todavía el asunto está zanjado. Esta es la vieja y polémica discusión entre práctica y habilidad innata. Además de esto, que como veremos tiene notoria importancia, Hambrick y cols. (2014, p. 41) señalan que hay otros factores que pueden ser importantes como la edad a la que se comienza, la inteligencia, la personalidad o los genes.

En las siguientes secciones trataremos los siguientes temas: (1) el debate de la práctica deliberada *versus* la habilidad innata; (2) la influencia del entorno familiar y la edad a la que se comienza; (3) comentaremos los últimos descubrimientos sobre herencia y genética relacionados con la música, aquí nos fijaremos especialmente en el tema del oído absoluto; y (4) por último hablaremos de la vocación.

2.1.1. Práctica deliberada vs. habilidad innata

¿Un artista nace o se hace? Este persistente debate relaciona la importancia de las cualidades innatas¹ y las experiencias personales como causa para las diferencias individuales. El pensamiento de que los humanos adquieren todas o casi todas sus características de comportamiento de las experiencias personales fue entendido junto al concepto “*tabula rasa*” (pizarra en blanco o en inglés *black slate*), término acuñado por el filósofo y físico inglés John Locke en 1690 (J. Locke, 1836). Esta visión que negaba la influencia de la herencia fue ampliamente aceptada en psicología durante todo el siglo XX. La perspectiva de que ambas, el entorno y las características innatas, son determinantes ha sido estudiada bajo los términos de “innato o adquirido” (*nature and nurture*). Estos acercamientos conflictivos del desarrollo humano han estado en el núcleo de la disputa ideológica de la investigación científica a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX. Tanto lo innato como lo adquirido son factores que contribuyen sustancialmente a la formación del yo musical, a menudo de forma indisoluble. Muchos de estos estudios que hemos comentado se consideran hoy día naif u obsoletos por los investigadores del desarrollo humano; véanse los artículos de Moore (2003) y McHughen (2003).

La idea de J. Locke (1836) no era la predominante en el siglo XIX; al contrario, la corriente dominante al respecto se inclinaba hacia el instinto o las ideas innatas. En la filosofía del siglo anterior podemos ver la presencia de la idea de virtud universal para los objetivos morales, algo muy cercano a la idea innata. Por otro lado, algo importante y coetáneo a Locke es la teoría de Darwin (1859) sobre el origen de las especies que refuerza notablemente la idea de la herencia. Podría pensarse que por reacción o contraposición a todo esto, en el siglo XX el interés se dirigió hacia el papel del entorno y la educación.

En los años 20 y 30, Watson (1930) estableció la escuela del “conductismo puro” (*behaviorism*) que llegaría a ser dominante en las siguientes décadas. Watson estaba convencido del predominio total de la influencia cultural sobre cualquier cuestión heredable hasta el punto de escribir estas famosas líneas:

Give me a dozen healthy infants, well-formed, and my own specified world to bring them up in and I'll guarantee to take any one at random and train him to become any type of specialist I might select: doctor, lawyer, artist, merchant-chief and, yes, even beggar-man and thief, regardless of his talents, penchants, tendencies, abilities, vocations, and race of his ancestors. (Watson, 1930, p.82)

Siguieron muchas publicaciones y controversias que el lector puede consultar en un artículo muy completo publicado en Wikipedia (2017d) bajo el título “*Nature versus nurture*” o en el libro de Pinker (2003) “*The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*”. Este libro atrajo la atención de un público más amplio hacia la teoría del conductismo predominante en décadas anteriores. Pinker retrata la adherencia de la *tabula rasa* como un dogma ideológico unido a otros dogmas vistos como “deseables política y culturalmente” dentro de la sociedad del siglo XX.

Todo esto llega a la investigación musical tanto que pueden verse dos tendencias: las investigaciones que sostienen que el nivel experto es el resultado final de prolongados esfuerzos individuales y las que concluyen que la excelencia crece desde una habilidad innata; véanse, entre otros, Hambrick y cols. (2014); Sloboda (2000); Ruthsatz y cols. (2008); Lehmann y cols. (2007); Lehmann (1997).

¹El innatismo es una doctrina filosófica y epistemológica que sostiene que los seres humanos nacen con algunos conocimientos, ideas o habilidades previos a la experiencia o el aprendizaje.

Aunque hablaremos de la práctica en la sección dedicada a las habilidades psicológicas (ver sección 2.2), nos parece importante explicar ahora la expresión “práctica deliberada” que usaremos para indicar el tiempo de estudio que no está relacionado con el trabajo (el directo) o el tocar por placer, en el caso de intérpretes. Es una actividad, a menudo diseñada por profesores o entrenadores, con la meta de mejorar el nivel de rendimiento. Esta práctica requiere generar metas específicas para mejorar y el seguimiento de varios aspectos de la actividad. Además, la práctica deliberada pasa por intentar superar los límites previos de uno mismo, lo que requiere concentración plena, esfuerzo y empeño (K. Ericsson y Lehmann, 2011, p. 488). Por consiguiente, solo es posible realizar esta actividad por una cantidad de tiempo limitada hasta que sea necesario el descanso o el tiempo de recuperación. Lehmann (1997) además añade que son necesarias tres representaciones mentales: (1) de la meta deseada para la representación en directo, (2) de la actuación y (3) de la música a sus aspectos de producción; además de cómo esto se relaciona con los acompañantes y solistas respectivamente.

Uno de los estudios con más repercusión, que sigue la línea de los esfuerzos individuales, es el de K. A. Ericsson y cols. (1993). Ellos investigaron con violinistas de una academia al oeste de Berlín para clasificar varias actividades relacionadas con la mejora de la interpretación violinística, el esfuerzo y el goce o disfrute de la actividad. También preguntaron por los tiempos estimados que dedicaban a esas actividades. Y encontraron que los estudiantes que habían sido clasificados por esa escuela como “los mejores”² habían acumulado un promedio de 10.000 horas de práctica deliberada a la edad de 20 años. En un segundo estudio (K. A. Ericsson y cols., 1993, p. 381) encontraron que los pianistas expertos habían reunido un promedio similar al de los mejores violinistas. Aplicando este sistema a distintos dominios, K. A. Ericsson y cols. (1993, p. 400) concluyeron que las diferencias individuales pueden ser explicadas por la diferencia de tiempo invertido en la práctica, en el pasado y/o en el presente. K. A. Ericsson y cols. (1993) reconocían que los genes pueden contribuir a las diferencias individuales en cuanto a una predisposición a la práctica deliberada por un periodo prolongado de tiempo. Pero ellos rechazaban³ la idea de que la habilidad innata fuese una de las características a tener en cuenta para averiguar por qué algunos fallan en el intento de llegar al nivel experto.

La implicación de que cualquiera puede llegar a ser un experto con el suficiente trabajo llamó la atención del imaginario popular, quizá por lo atrayente de la idea. Y por consiguiente, el trabajo de K. A. Ericsson y cols. (1993) tuvo una repercusión muy importante. Se ha discutido en un amplio número de libros muy populares, algunos de los cuales critican su trabajo. Simplemente, pocos dudan de la importancia de una práctica abundante; sin embargo, Williamon y Valentine (2000) ofrecieron clara evidencia en contra de la simple y monótona relación entre práctica y calidad de interpretación musical. Ellos separaron a 22 pianistas en cuatro niveles de habilidad y les pidieron que practicasen unas piezas de Bach para una presentación con público. Su práctica fue grabada y la cantidad de tiempo de práctica calculado. La cantidad concreta de práctica no guardaba una relación significativa con la calidad de sus actuaciones. El juicio para puntuar la calidad se basó en considerar el entendimiento de lo que tocaban, la habilidad comunicativa y el dominio técnico. Los resultados sugerían que, además de la cantidad o el volumen de práctica, debe ser examinada la calidad⁴ como determinante de la habilidad musical.

²Los profesores de esta escuela del oeste de Berlín (Hochschule der Kuenste) designaron a estudiantes de violín que tenían el potencial para hacer una carrera como solista internacional. Diez estudiantes aceptaron participar en el estudio llamado “the best violinists” (K. A. Ericsson y cols., 1993, p. 373). Después seleccionaron otros 10 bajo el título de “the good violinists”. Lo que nos llama la atención es que en ningún momento explican qué tuvieron en cuenta para realizar esas afirmaciones y todo el mundo ha confiado en su buena fe. Curioso.

³Hambrick y cols. (2014, p. 35) nos muestran cómo esta perspectiva se repite en trabajos de Ericsson y cols.

⁴En la sección 2.2.4 explicaremos cómo lo que trataba de mostrar Williamon y Valentine (2000) es la impor-

Otra de esas críticas importantes hacia el trabajo de K. A. Ericsson y cols. (1993) es la de Ruthsatz y cols. (2008) y la de Hambrick y cols. (2014). Estos últimos defienden que la práctica deliberada explica una considerable proporción para la adquisición de ejecución experta en los dominios de ajedrez y música, pero no lo explica completamente y quedan partes por dilucidar. Nos demuestran que las personas requieren una cantidad de práctica deliberada variable para adquirir el nivel experto y critican el mito de las 10.000 horas. Podemos ver en la figura 2.2 las gráficas de sus resultados. El gris claro explica el porcentaje explicado por la práctica deliberada, y la región oscura indica el no explicado por esta.

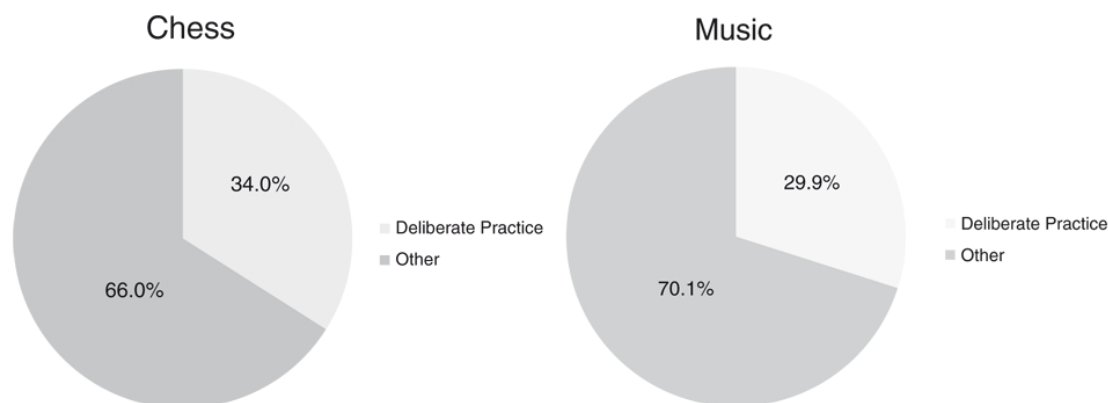


Figura 2.2: Promedio del porcentaje de varianza explicado por la práctica deliberada en música y ajedrez.

La práctica deliberada es necesaria para explicar las diferencias individuales en la ejecución. Pero siguen quedando más de dos tercios sin explicar. Según Hambrick y cols. (2014, p. 41) los factores que pueden ser importantes son: la edad a la que se comienza, la inteligencia, la personalidad o los genes.

En los artículos de práctica deliberada, las explicaciones de logros en competencias musicales en términos de talento innato se rechazan. M. Howe y cols. (1998) examinan evidencias para apoyar que el talento importa para ciertos logros excepcionales (Gabrielsson, 2003). De esta forma M. Howe y cols. concluyen que las diferencias en las experiencias en edad temprana, las preferencias, las oportunidades, los hábitos, el entrenamiento y la práctica son los que realmente determinan la excelencia (M. Howe y cols., 1998, p. 399). A este artículo le sigue una sección abierta con comentarios (*open peer commentaries*) que nos ofrecen las opiniones de 30 investigadores. Estos van desde el apoyo a las ideas de M. Howe y cols. (1998) hasta el completo rechazo (véase la sección “*absurd environmentalism*” en la página 411 de dicho artículo). También nos encontramos reafirmaciones de que el talento innato existe, reclamaciones a que las interpretaciones excepcionales dependen de ambas, entorno e instinto, etc... Todos son ejemplos de que el debate aún existe y está más vigente que nunca.

Ruthsatz y cols. (2008) que estudian los factores del ambiente y el talento en *expert performance* en músicos de nivel de instituto y conservatorio, concluyen su trabajo con una simpática frase que apela a la lógica:

Thus, we are forced to conclude that not everyone can be Mozart, even if they start at a young age and practice intensively. The extent to which students within a limited

tancia de las estrategias de alto nivel.

range of general intelligence and musical ability can improve their skills remains an interesting question, not only in music but in other areas as well, and this question certainly deserves the attention of serious research in the future. (Ruthsatz y cols., 2008, p.338)

En conclusión, la práctica deliberada explica una considerable proporción para esclarecer las diferencias individuales en la ejecución musical pero hay mucha más cantidad sin explicar. Por eso mismo, en las siguientes secciones hablaremos sobre entorno familiar, edad a la que se comienza, heredabilidad, genética y vocación.

2.1.2. Entorno familiar y edad a la que se comienza

Siempre ha habido una curiosidad en por qué algunos niños cantan tan bien y mientras que otros ni afinan ni llevan el ritmo en absoluto. La influencia del entorno familiar es lo primero que sale a relucir a la hora de dar una explicación rápida. El entorno es algo muy importante. Es muy común encontrarse con el comentario de que uno no puede hacer flamenco si no nace en una familia flamenca o si no lo “mama” desde pequeño. Entendemos este tipo de comentario, pero es algo anticuado. Es lógico pensar que no puedes dedicarte a un arte si no estás inmerso en la comunidad que lo ejecuta. En el siglo XVIII y XIX, la música clásica era familiar, no había músicos fuera del ambiente musical, véanse los ejemplos de Brahms, Richard Strauss, Beethoven, Mozart, la dinastía Bach, etc. Hoy día, en el siglo de la comunicación, por supuesto, no es así.

Se han demostrado las relaciones entre el entorno familiar, la competencia cognitiva y el coeficiente intelectual en la competencia musical; véanse Bradley y Caldwell (1980); Gottfried (2013); Kirkpatrick (1979). Además hay un volumen importante de investigaciones que indica que el nivel de implicación de los padres y el entorno familiar influencia en gran medida el éxito futuro (Wills, 2011; Sloboda y Howe, 1991; Atterbury y Silcox, 1993, p. 2).

En esta rama de estudios científicos predominan los de música clásica; cualquier otro estilo tiene una presencia anecdótica en la bibliografía (lo cual lamentamos). Pero sabemos que en el caso del flamenco la importancia del contexto familiar es muy fuerte, aun hoy día. Como puede verse en cualquier libro sobre historia o actualidad del flamenco (Gamboa, 2005; Vergillos, 2002; San Nicasio, 2014), están muy presentes los clanes familiares: los Morente, Lebrija, Moraos, Habichuela, Piñana, Montoya, etc... Su conocimiento es dato importantísimo para entender la actualidad y la evolución del flamenco. Actualmente hay muchos pedagogos dentro del flamenco que demuestran que este se puede enseñar y aprender aunque seas de fuera del flamenco⁵.

Brand ha trabajado en el diseño de una escala, *Home Musical Environmental Scale* (HOMES), que mide el porcentaje de relevancia que supone el entorno musical familiar. El trabajo de Brand (1985) es un ejemplo de validación de esta escala, donde además nos sugiere que HOMES puede ser usado por las familias para mejorar o fomentar un entorno musical, por profesores de música para fomentar su desarrollo en padres y estudiantes y, finalmente, para investigadores que busquen aprender sobre el desarrollo musical de los niños. Sin embargo, su trabajo de 1986 revela que el entorno musical familiar no guarda una relación significativa con el nivel de competencias logradas en cuanto a la percepción rítmica y tonal, teniendo en cuenta que estas competencias musicales se enseñan en el colegio. Los resultados de este trabajo implicaron un análisis con exámenes a 116 estudiantes de un colegio Mejicano-Americano y sus padres.

⁵Véase el caso de Óscar Herrero o José Deluna para la guitarra flamenca.

Otra medida para el grado de entorno musical familiar la pone en práctica Wills (2011) en su tesis doctoral. Examina el entorno musical familiar de niños entre 3 y 5 años apuntados a clases musicales de primera infancia. *Parent' Use of Music with Preschool Students* (PUMPS) está pensado para reunir datos relacionados con las características demográficas de un ejemplo, las experiencias de los participantes en los programas musicales de primera infancia e información de cómo usan la música en sus casas.

M. J. Howe y Sloboda (1991) descubrieron que solo el 14% de los estudiantes no requerían apoyo paterno para las tareas musicales, lo que demuestra una vez más su importancia. Pero a su vez nos demuestra por qué existe el debate de su importancia, y es porque hay algunos que no lo necesitan. Por todo esto, nuestra conclusión es que el entorno ayuda, matiza e influye, pero no es determinante para ser buen músico.

Una frase muy repetida en los ámbitos de conservatorio de música clásica es: —Es demasiado tarde para que te dediques a la música. En algunas ocasiones existen dificultades para disfrutar de la educación musical pública (conservatorios) si no tienes el mínimo de edad. Un ejemplo son las pruebas de acceso a estudios superiores en los que tener dos años más que la edad mínima suele suponer que el tribunal ni siquiera se digne a escucharte.

Es recomendable empezar a estudiar música desde pequeño. En España se empieza el conservatorio a los 8 años, pero por ejemplo en Bélgica es a los 6. Algunos famosos métodos como Suzuki están pensados para empezar desde los 3 o 4 años, aunque esto ya nos parece un poco exagerado. Es lógico que empezar a temprana edad es un propiciante para destacar. Pero nosotros no hemos encontrado ningún trabajo que indique que no se puede llegar al nivel experto en música si no empiezas en la infancia y esto es porque hay muchas variables. Como ejemplo rápido, y aunque la técnica se puede llevar hasta los límites en cualquier instrumento, no es lo mismo tocar uno que otro. Por lo tanto, la edad a la que se comienza no es una condición propicia determinante.

2.1.3. Herencia y genética

La heredabilidad es un concepto usado en trabajos sobre reproducción y genética que estima las contribuciones relativas de las diferencias en factores genéticos y no-genéticos a la varianza fenotípica total en una población⁶. Los estudios de heredabilidad preguntan cuestiones como cuántos factores genéticos juegan un papel en las diferencias del tamaño de las manos entre personas; esto es distinto a preguntarse cuántos factores genéticos influyen en el tamaño de las manos de una persona.

La genética es el estudio de los genes, la variación genética y la herencia genética. En otras palabras, la genética estudia qué son, qué hacen y cómo trabajan los genes. Un gen es una región del ADN que codifica una función concreta. Y un cromosoma es una larga hebra de ADN que contiene muchos genes. Nuestro ADN tiene miles de genes.

Estas explicaciones son necesarias para entender las investigaciones sobre genética molecular y del comportamiento. La genética y la heredabilidad están conectados en los estudios sobre música (Tremblay y Gagné, 2001). Uno de los descubrimientos más destacados de las investigaciones genéticas sobre los componentes de la habilidad musical es, por ejemplo, el descubrimiento de genes implicados en el canto y la percepción musical en el cromosoma 4 y un gen en el cromosoma 8q que implica el oído absoluto. Otros genes como *AVPR1A* o *SLC6A4*

⁶Para más información sobre el concepto de heredabilidad consultar: Johnson y cols. (2011) o Wikipedia (2017b).

han sido localizados en los cromosomas 12q y 17q y se ha descubierto que están asociados con la percepción musical, la memoria musical, la escucha o la participación coral (Tan y cols., 2014).

Médicos especialistas en genética clínica de la Universidad de Helsinki analizaron 224 miembros de 15 familias que estaban relacionados con músicos profesionales o aficionados activos (Pulli y cols., 2008). Se les hicieron test de aptitudes musicales como pruebas para discernir diferencias de alturas y duración. Encontraron que la heredabilidad de las aptitudes rondaba el 50 %. Estas diferencias en la aptitud explican por qué algunos sujetos sin entrenamiento musical sacaron unas puntuaciones de nivel profesional. En el estudio de Pulli y cols. (2008) se localizaron varias secuencias de ADN que tienen correlación con la habilidad musical, tal y como explicamos unos párrafos antes. Otra investigación que demuestra la importancia de la genética es la de Drayna y cols. (2001). Esta revela en su estudio que el 80 % de la amusia⁷ parece ser genética.

Los estudios sobre metodologías, agregación familiar, estudios con gemelos, análisis de segregación, acercamientos a la genética molecular y otros se salen fuera de las fronteras de esta tesis. Con lo comentado hasta ahora podemos ofrecer una conclusión, y es que: la heredabilidad y la genética (podríamos hablar de lo innato) además de la práctica deliberada explican una proporción de las diferencias individuales en la ejecución musical.

El oído absoluto

Los estudios sobre el oído absoluto nos ofrecen otra ventana a las influencias de lo innato y lo adquirido (O'Brien, 2009). Hablamos de este tipo de escucha en una sección propia dada la alta polémica y trabajos de investigación que ha generado. Las últimas investigaciones nos indican que aunque debe existir una predisposición genética para desarrollar la habilidad (Athos y cols., 2007), el oído absoluto puede adquirirse por cualquier ser humano durante un periodo crítico de desarrollo auditivo (Sakakibara, 2004; Chin, 2003; Goodman y Shatz, 1993). El entrenamiento musical temprano parece ser necesario pero no suficiente para el desarrollo del oído absoluto (Baharloo y cols., 1998).

El estudio científico sobre el oído absoluto comienza en el siglo XIX centrado en el fenómeno musical del tono y sus métodos de medida (Ellis, 1876). El oído absoluto (en inglés, *absolute/perfect pitch*) es la habilidad poco habitual de reconocer una altura musical⁸ (*pitch*) sin una referencia externa. Un acuerdo general, que no universal, considera que el poseedor de oído absoluto tiene la habilidad de reconocer tonos de forma precisa e instantánea (Athos y cols., 2007; Takeuchi y Hulse, 1993). Con entrenamiento se puede llegar a decir el nombre de las notas musicales sin ningún tono de referencia para comparar. La rareza de esta habilidad contrasta con la común habilidad de reconocer inmediatamente y nombrar los colores, distinguiendo el rosa del rojo o el azul del turquesa.

La interpretación de la investigación existente con respecto al oído absoluto es complicada por cómo se ha definido y comprobado este. Por ejemplo, algunos investigadores han insistido que los poseedores del oído absoluto son capaces de producir tonos concretos sin ninguna referencia vocal o generada (Petran, 1939; Révész, 1954), mientras que otros se han centrado únicamente en la habilidad para la escucha y reconocimiento (Takeuchi y Hulse, 1991). De

⁷Esta palabra, aunque no sale recogida en el diccionario de la RAE, denomina a un número de trastornos como defecto del procesamiento de tonos o ritmos musicales. Consultar Wikipedia (2017a) para más información.

⁸La altura en música es la cualidad que diferencia un sonido agudo de uno grave. Depende de la frecuencia del sonido que determina su nombre en notas o números medidos en hercios (Hz). Nos referiremos a la altura musical también con el término “tono”.

forma similar, algunos investigadores han observado el oído absoluto de sujetos con sonidos de diferentes timbres (ondas sinusoidales, piano...), mientras que otros se han limitado a observar las habilidades del oído absoluto con un único timbre (Rakowski y Morawska-Büngeler, 1987; Miyazaki, 1989).

Generalmente, tener oído absoluto implica alguna de las siguientes actividades (o todas): (1) identificar por nombre tonos individuales (por ejemplo: do, sol, fa#) tocado en diferentes instrumentos, (2) nombrar la tonalidad de una pieza de música tonal, (3) reproducir una pieza de música tonal en la tonalidad correcta días después de haberla escuchado, (4) identificar y nombrar todos los tonos individuales de un acorde, (5) cantar y nombrar con precisión un tono y (6) nombrar los tonos de sonidos de la vida diaria como claxon del coches o alarmas (Parncutt y Levitin, 2001).

El oído relativo es la habilidad de una persona en identificar una nota musical por referencia de otra e identificar el intervalo entre esas dos notas. El oído relativo implica alguna de las siguientes habilidades: (1) determinar la distancia de una nota musical desde un punto de referencia (por ejemplo: “una cuarta justa por encima de do”), (2) identificar intervalos entre dos tonos dados sin tener en cuenta la relación con el tono de concierto (la = 440 Hz) y (3) escuchar o cantar las notas de una melodía escrita con referencia de un tono previa.

Las personas pueden tener oído absoluto junto con la habilidad del oído relativo, y ambas habilidades pueden trabajar juntas en la escucha y la practica, aunque las estrategias de cada habilidad varían (Miyazaki, 2004). Aquellos con oído absoluto pueden entrenar su oído relativo; sin embargo, no existen informes de casos en los que una persona adulta obtuviera oído absoluto a través de entrenamiento. Los adultos que no poseen oído absoluto sí pueden aprender oído pseudo-absoluto, que es la memoria relacionada con la altura musical. Y esta sí que puede ser aprendida mediante una repetida exposición (Ben-Haim y cols., 2014; Levitin, 2008)

Es interesante plantear que mientras que el oído absoluto tiene algunas veces ciertas ventajas (imaginarse las notas antes de tocarlas, cantar música atonal, etc...), también tiene algunos inconvenientes para ciertas tareas (por ejemplo cuando lees, tocas o cantas una obra en diferente tono en el que está escrito). Además las personas con oído absoluto presentan cierta incomodidad, desorientación, incluso ansiedad cuando su percepción de las alturas varía. A menudo varían durante el ciclo menstrual de las mujeres (Levitin, 2008), como resultado de ciertas intervenciones farmacológicas o simplemente por la edad (Athos y cols., 2007).

Aunque sabemos mucho de la anatomía y la fisiología del sistema auditivo humano, parece que los sustratos neurológicos específicos involucrados en la percepción auditiva, concretamente de los tonos, no están totalmente identificados. Como decíamos en la sección de genética de este capítulo, los científicos del genoma humano han identificado una región de genes en el octavo cromosoma humano donde posiblemente esté el oído absoluto. El siguiente paso según dicen sería identificar un gen específico (Theusch y cols., 2009).

Hay otros conceptos que a menudo se comparan con el concepto de oído absoluto. Estos son los casos del concepto de diferenciación precisa adaptado a los tempos, es decir, el saber que estás a negra igual a 60 o 72 sin tener referencia; y el de una memoria tan buena que te permita repetir una obra musical después de escucharla una sola vez. Hemos escuchado nombrar estos conceptos como: tempo absoluto o perfecto y memoria absoluta o perfecta. Hay abundante bibliografía sobre las relaciones de la memoria y la música, y por supuesto sobre el tempo; pero no hemos encontrado nada en cuanto a esto que explicamos. A no ser que sea en la literatura fantástica (esto nos recuerda la historia de “Funes, el Memorioso” del libro “Ficciones” de Borges (1996)).

Hay muchos más estudios sobre los misterios del oído absoluto, como por ejemplo el de Ta-keuchi y Hulse (1991), en que se pone en evidencia que las personas con oído absoluto pueden nombrar más fácilmente las teclas blancas del piano que las negras en una fase temprana de entrenamiento musical; pero como muchos de los condicionantes recogidos en este capítulo concluimos que el oído absoluto no es condición necesaria para ser buen músico; de hecho, puede ser un inconveniente en ciertas tareas.

2.1.4. La vocación musical

Es curioso, pero la vocación musical no sale en ninguno de los estudios antes comentados. Ninguna crítica al trabajo de K. A. Ericsson y cols. (1993) señala que —además de la práctica, la edad a la que se comienza o los genes— el gusto intrínseco, que es un propiciante más, podría servir para explicar las diferencias individuales para conseguir la meta del nivel de experto en música. El gusto intrínseco y la vocación están muy cerca de la motivación intrínseca⁹, pero ambos conceptos presentan matices diferentes.

La palabra “vocación” (del latín: *votare* o *vocari*; llamar o ser llamados) es de origen religioso¹⁰ y se refiere desde la “vocación” de los devotos al cristianismo hasta la “vocación” de un aspirante al estado sacerdotal o al religioso. Y es que, más que a nadie, a la Iglesia le ha importado mucho la selección de candidatos, en este caso el ingreso en el estado religioso. Es importante conocer este origen religioso porque esta palabra no difiere mucho su significado si hablamos de una orientación profesional. En este sentido puede decirse de la inclinación o deseo de emprender una carrera, profesión o cualquier otra actividad cuando todavía no se han adquirido todas las aptitudes o conocimientos necesarios.

Según (Zaragüeta, 1966, p. 41) el asunto de la vocación puede tener dos puntos de vista: el aspecto de la selección y el de la orientación. El primero responde al aspecto del que necesita una persona para un cargo y el segundo al que aspira a un posible cargo. Zaragüeta sostiene que en el curso de la vida todo hombre es llamado y se siente llamado a algo. Esto lo relaciona con condiciones externas e internas, y dentro de estas últimas: condiciones efectivas o realistas y afectivas o valorativas.

Lipman (1992), para explorar preguntas sobre condicionantes musicales, toma el modelo de Weber (1968) propuesto en una ponencia en la Universidad de Munich titulada “*Politics as a Vocation*”. Este trabajo está basado en unas notas para su discurso que fueron publicadas en versión completa en julio de 1919 y traducidas al inglés después de la Segunda Guerra Mundial. Este ensayo es hoy reconocido como uno de los trabajos clásicos de ciencias políticas y sociología Wikipedia (2017e). Aquel que tiene una vocación como político soporta una responsabilidad personal por sus acciones, por encima de todo debe estar siempre dispuesto y deseoso de luchar por la causa que él siente como propia. Por estar siempre dispuesto, debe tener necesariamente una fuerte pasión y sentido de la proporción; y por encima de todo, el poseedor de vocación política debe estar dispuesto a luchar frente al rechazo. Así es como Weber veía la vocación política. Por supuesto, hay diferencias entre música y la política de principios del siglo XX. La política gira en torno a estructuras sociales y económicas, y la música lo hace sobre el arte. No obstante, como dice Lipman (1992), la idea de vocación política de Max Weber tiene muchas coincidencias con la idea de música de hoy día, nosotros pensamos que por lo

⁹Hablaremos de motivación intrínseca en el capítulo de cualidades psicológicas (ver sección 2.2.3).

¹⁰De hecho, la primera definición de vocación que encontramos en el NTLLE (de 1739) dice: “VOCACION. s. f. La inspiracion, con que Dios llama à algun estado de perfección, especialmente al de Religion. Es del Lantino.” (acentos copiados tal cual está en el original, letra “s” adaptada de la antigua grafía).

menos puede darnos algunas pistas. La conclusión de Lipman sobre esta comparación es que la vocación aplicada a la música es un reconocimiento de amor por la música.

En el campo de la orientación se estudian las preferencias vocacionales. Varios autores coinciden en definir las como la formulación explícita que hace una persona de su grado de atracción por una o varias actividades o profesiones que reflejan características de la personalidad y una fuente de motivación (Cepero, 2009, p. 11). Para los orientadores las preferencias vocacionales son un elemento clave de diagnóstico y pronóstico en la elección y el desenvolvimiento profesional. Relacionan la elección vocacional con el autoconcepto, la motivación, el éxito en el estudio, satisfacción, estabilidad, etc. A este sector profesional les interesa estudiar las preferencias frente a los intereses, en el caso de música clásica o el flamenco no suele haber muchos intereses por parte de las instituciones o el Estado, por lo menos en España. Y aunque se tiene consciencia de que es una figura necesaria (Ponce de León y Lago, 2017), las iniciativas y estudios se presentan sobre los institutos de secundaria y centros privados.

Vemos otros estudios relacionan vocación con la ética, como por ejemplo dentro del terreno de la enfermería, el trabajo de White (2002). Y uno de los problemas que se encuentran en este campo es que la aplicación histórica de la enfermería que está asociada al cuidado materno, altruismo e ideales de femineidad. White argumenta que este no es un concepto suficiente para dejar de ver la enfermería como un trabajo vocacional. También nos da una definición de vocación citando a White, pero esta no nos ayuda porque es demasiado amplia y poco concreta. Nos llama la atención una frase que relaciona la vocación y la enseñanza:

*The general norms of a vocation (e.g. teaching) lay down the requirements for being a **good teacher** and prescribe the general kinds of action that a good teacher ought to preform.* (White, 2002, p. 283)

Aunque hemos encontrado varios trabajos sobre la vocación hemos notado que pertenecen a disciplinas diversas. La vocación musical no tiene una rama de investigación propia, aún ni siquiera la vocación general. Por este motivo, y haciendo un resumen de todo lo consultado, nosotros hemos querido esbozar una definición de vocación musical:

La **vocación musical** responde al grado de atracción por la música, refleja características de la personalidad y una fuente de motivación. El descubrimiento o exposición a esta inducen en la persona una serie de cambios:

- **Placer intenso.** La persona halla en la música un placer intenso que es estético y emocional.
- **Finalidad vital.** La persona encuentra que la música puede ser el centro de su actividad vital y entonces o bien se dedica a ella profesionalmente o bien desempeña un papel central en su vida.
- **Curiosidad musical.** La persona siente deseos de conocer más acerca de la música y ello la empuja a estudiar y tocar constantemente.
- **Actividad emocional.** La persona usa la música para modular sus emociones y también la música le permite ampliar y enriquecer su universo emocional.
- **Provoca iniciativas.** La persona está dispuesta y deseosa de conseguir sus metas. Por eso demuestra pasión.

- **Resiliencia.** Está dispuesto a luchar frente al rechazo.

Por todo lo escrito aquí pensamos que la vocación musical es determinante para ser buen músico.

2.2. Cualidades psicológicas

El trabajo de músico conlleva diferentes problemas: horarios irregulares de trabajo, largos períodos fuera de casa por las giras, dificultades para dormir después de la intensa concentración durante los conciertos, tensión entre los miembros del grupo, miedo por la continua competición (sentimiento de duda en uno mismo, incluso depresión), pequeña o inexistente influencia en las decisiones concernientes al trabajo (p. ej. músicos de orquesta), obligada sumisión frente a directores incompetentes, sentimiento de impotencia con relación a *managers*, alta demanda de perfección técnica, ansiedad escénica y podemos seguir (Gabrielsson, 1999a, p. 566-9). Estos problemas se mencionan frecuentemente en estudios de diferentes categorías como músicos populares, cantantes de ópera o comparaciones entre músicos y bailarines, donde destaca que el estrés ocupacional es más severo para bailarines (Gabrielsson, 2003, p. 253).

A pesar de todos los problemas, la mayoría de los músicos permanecen en su profesión y la volverían a elegir otra vez (Gabrielsson, 2003, p. 253). Hacer música tiene muchísimos aspectos positivos: tocar y compartir con otras mentes, actuar frente a un público receptivo, conocer músicos famosos y, sobre todo, por las recompensas intrínsecas producidas por la actividad musical. Algunos de los trabajos más destacados de aspectos como la interacción social podemos verlos en (Gabrielsson, 1999a, p. 567-8)

Todos estos problemas o características del trabajo del músico requieren de ciertas cualidades psicológicas para minimizarlos o superarlos.

2.2.1. Personalidad

La personalidad es un concepto complejo y de múltiples causas. Aquí no vamos a centrarnos en las teorías de las preferencias musicales para definir la personalidad, pero hemos de reconocer que nos ayudan a entender que esta tiene un impacto evidente en la música (Rentfrow y Gosling, 2003; Baker y Bor, 2008). Esto nos da esperanzas y nos hace entender que la idea de sacar ciertas características para cada uno de los géneros que estudiamos es posible. Rentfrow y Gosling idearon un test, el *Short Test Of Music Preferences (STOMP)*, con el que estudiaron las preferencias de un total de 1.704 sujetos con una escala de clasificación *Likert* construida en base a 14 tipos diferentes de música. Desafortunadamente, el flamenco no se encontraba entre esos estilos, pero sí el jazz o la música folk. Según se deduce de sus resultados, si una persona es amante de estilos como blues, jazz, música clásica o *folk music* probablemente será una persona lista, imaginativa, tolerante y liberal, y abierta a nuevas experiencias.

Algo parecido se desarrolla en el libro de MacDonald y cols. (2002) con el concepto de identidad. El capítulo de Borthwick y Davidson (2002) muestra, en resumen, que la identidad musical de los niños está formada primariamente por la intervención y los valores familiares. O el de Lamont (2002), que estudia cómo los profesores y el ambiente escolar pueden influir en la identidad musical de los niños. Por otro lado, relacionado la identidad de género y la música, podemos ver el trabajo de Dibben (2002). Pero este tipo de estudios sobre identidad musical y personalidad, si bien interesantes en sí mismos, no constituirán nuestro foco de atención.

Un libro que sí nos concierne y nos parece fundamental para entender el concepto de la personalidad en música es: *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians* (Kemp, 1996). En su exposición sobre este área tan compleja, Kemp alude a siete teorías diferentes de personalidad, especialmente a la teoría de rasgos de Cattell, las tipologías de Eysenck, Jung y Myers-Briggs, y también la llamada *big five theory*, en español conocida como “modelo de los cinco grandes”, propuesta por Costa y McCrae (Gabrielsson, 2003). Su debate sobre las personalidades de los músicos se centra en cuatro dimensiones: introversión, independencia, sensibilidad y ansiedad; y en las características de diferentes grupos de músicos tales como los de orquesta, de tecla, cantantes, directores, músicos populares, compositores y profesores. El estudio de Kemp (1996) se concentra en músicos dentro del género de música clásica, pero también tenemos ejemplos en otros estilos como el trabajo de Gillespie y Myers (2000) sobre la personalidad de músicos del rock. Gillespie y Myers aplican el modelo de los cinco grandes (neuroticismo, extraversión, apertura a experiencias, complacencia y conciencia)¹¹. Los resultados de su estudio muestran un resultado curioso; mientras el colectivo popular podría pensar que los músicos del rock deberían ser muy extrovertidos, la investigación muestra que, sin llegar a los ejemplos introversión de los músicos clásicos, los “rockeros” tampoco parecen ser especialmente extrovertidos.

En parte de la bibliografía vemos que algunos aspectos concretos como el de la extroversión y la introversión han sido tratados a fondo. Algunos estudios muestran que la tendencia a la extroversión favorece el desarrollo potencial del rendimiento en relación a las variables psicológicas que afectan a este (motivación, ansiedad, autoconfianza, activación, concentración y rendimiento) (Alarcón y Escoda, 2015, p. 21).

Vemos con todo esto que cada colectivo musical tiene marcadas características. Talbot-Honeck (1994) nos habla de la **esencia de la excelencia** como característica común dentro de los músicos clásicos y en concreto de la élite. Orlick y Talbot-Honeck (1998) tienen publicado en forma de tesis y de artículo los resultados de las entrevistas a solistas internacionales de renombre en el campo de la música clásica. De las treinta entrevistas que hicieron solo 16 fueron las que usaron para su estudio. A pesar de este reducido número de entrevistados sacan unas conclusiones muy interesantes. Con “la esencia” se refieren a ciertas cualidades psicológicas entre las que se incluyen: un profundo compromiso a la música y/o hacia la excelencia, un fuerte sentido de identidad, una perspectiva positiva basada en el crecimiento y el aprendizaje, y un permanente amor y diversión por la música y hacer música. La creatividad, la espontaneidad y la flexibilidad fueron considerados por los músicos como prerequisites para la excelencia. En este trabajo sí que se muestran los segmentos de la personalidad que queremos utilizar para nuestra definición.

Orlick y Talbot-Honeck (1998, p. 63) dicen que el **compromiso** era claramente un factor que determinaba si los participantes en las entrevistas lograban su máximo potencial con su instrumento. Fue claro que el compromiso hacia las tareas musicales era el punto focal de sus vidas. McPherson (2000) en un estudio con 133 de niños de 7 a 9 años lo señalan como elemento clave para lograr nuevas competencias durante las primeras etapas de aprendizaje de un instrumento musical.

Las metas y objetivos de los participantes en el estudio de Orlick y Talbot-Honeck (1998) se pudieron dividir en tres subcategorías: crecimiento propio o personal, metas concernientes a la música en sí misma y a un fuerte deseo de expresar sentimientos con su música. Algunos de los músicos hablaron de cómo cambiaban sus metas a lo largo de los años. Las metas nunca se

¹¹Para más información sobre el modelo de los cinco grandes ver el artículo de Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Five_personality_traits.

expresaron con un fin material o competitivo. Una perspectiva positiva basada en **búsqueda continua de crecimiento** y aprendizaje es común entre los músicos de élite entrevistados. En las entrevistas se aprecia como ellos ven tocar como un continuo desarrollo de la experiencia, que es importante mantener una visión de conjunto (*keep the big picture in mind*), ser pensadores positivos y sentir el control de uno mismo y de la vida de uno mismo, mientras aceptan las cosas que no pueden cambiar.

El **sentido de identidad** es sin duda uno de los aspectos más importantes para destacar y para sobrevivir en la élite musical (Orlick y Talbot-Honeck, 1998, p. 65). Así como la confianza en uno mismo, la autoestima, aunque esta última sea fluctuante. La modestia la tratan también como uno de los conceptos destacados por algunos entrevistados, pero solo se dice de ella que no es excluyente por el sentido de identidad.

Por último, Orlick y Talbot-Honeck (1998, p. 69) preguntaron a los participantes si su **disfrute** con la música había cambiado a lo largo del tiempo. Todos menos uno dijeron que disfrutaban de la música al menos igual o más que en los primeros años. Este punto nos parece muy interesante pero Orlick y Talbot-Honeck no lo desarrollan todo lo que nos gustaría. Hay varios estudios sobre la diversión, el goce o el placer con la música relacionado la influencia del humor, las características personales, el entrenamiento musical, incluso género o edad (Wheeler, 1985). Pero la gran mayoría estudian al oyente y no al ejecutante.

2.2.2. Inteligencia musical

La relación entre habilidad cognitiva y las preferencias musicales es consistente con la idea de que las personas prefieren música que les provea de niveles óptimos de estimulación (Rentfrow y Gosling, 2003, p. 1251). Mientras que individuos cognitivamente complejos tienden a preferir estímulos estéticos complejos, los que son cognitivamente más simples prefieren estímulos estéticos más simples (Frances, 1976; Kammann, 1966; Rentfrow y Gosling, 2003). Ya hemos aclarado que nuestra investigación no va sobre preferencias musicales, pero este tipo de trabajos nos pueden ayudar, una vez más, en este caso para ver la relación entre inteligencia y música.

Hablar del cociente intelectual (CI) es hablar de una puntuación obtenida en alguno de los test estándar para medir la inteligencia. El CI es un estimador de la inteligencia general. Se han encontrado relaciones entre el entrenamiento musical en la infancia y un nivel más alto de la media de CI (Schellenberg, 2004, 2006). Hay una creencia popular que afirma que escuchar música clásica aumenta la inteligencia. Esto quizás podría ser por el impacto que tuvo el “efecto Mozart”¹². Sin embargo, ciertos estudios han demostrado que esto es más bien un efecto a corto plazo (no más de 10–15 min.) y no está relacionado con el incremento de IC (Stough y cols., 1994; Tumlinson, 1998).

El concepto de inteligencia musical es bien conocido como referencia a una de la inteligencias del modelo propuesto por Gardner, en 1983, en la Teoría de las Inteligencias Múltiples. Aunque lo hemos visto antes en Seashore (1936, p. 7). Para Gardner es la capacidad de expresarse mediante formas musicales y la apreciación de su expresividad. Su modelo propugna que no existe una única inteligencia, sino una multiplicidad de ellas. De hecho, la musical, según Gardner (2011), interactúa con la lingüística, el sentido espacial y la inteligencia corporal cinética.

¹²El efecto Mozart puede referirse a una serie de estudios que indicaban que escuchar Mozart induce a una serie de mejoras en el razonamiento espacial-temporal a corto plazo, a la hipótesis popular de que escuchar música de Mozart te hace más inteligente o a la marca comercial de grabaciones y materiales relacionados con este tema. Más información en: https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_effect#Popularization.

El entendimiento actual en cuanto la consecución de logros musicales podría predecir que individuos que son músicos excepcionales al nivel de Mozart, Bach o Beethoven poseen un elevado nivel de inteligencia general. De acuerdo a Terman (1947) este grupo que podríamos denominar de “genios” estaría en un CI de 125 y 155. En este sentido Seashore (1939) dijo:

It is possible for a person, strong in other capacities, but with relatively low intellectual power, to assume fairly important roles in music within restricted fields of activity; but the great musician is always a person of great intellect. ((Seashore, 1939) visto en (Ruthsatz y cols., 2008, p. 331))

Los estudios musicales de personas con retraso mental confirman la relación entre inteligencia y habilidad musical. DiGiammarino (1990) muestra cómo las personas que tienen retraso profundo tienen menos aptitudes musicales que aquellos con retraso moderado. También muestra que los que tienen retraso leve son los que poseen las aptitudes musicales más elevadas dentro de estos tres grupos.

Como conclusión nosotros suponemos que la inteligencia o la inteligencia musical son propicias para llegar a ser un buen músico, hay que tener un mínimo, pero no es cuestión determinante.

2.2.3. Motivación

El placer de comunicar y expresarse a través de la música, el entusiasmo tras haber superado una dificultad, la admiración después de asistir a un concierto de un gran músico o la ilusión con la que se afronta un nuevo proyecto son ejemplos de estados de ánimo positivos que nos ayudan a perseverar y continuar con ilusión en la música. Estos estados de ánimo están relacionados con la motivación. La motivación es una construcción teórica usada para explicar ciertos comportamientos. Esta da una razón para cumplir una acción, deseo o necesidad. El término deriva del latín *motivus o motus*, que significa “causa del movimiento”. Según Maehr y Meyer (1997): “*Motivation is a word that is part of the popular culture as few other psychological concepts are*” (Wikipedia, 2017c).

Los estudios sobre motivación tienen larga historia. Esta ha sido estudiada desde muchas y diferentes perspectivas que podríamos resumir en tres grupos principales: (1) aquellas que enfatizan la motivación que viene de dentro, (2) aquellas donde el individuo percibe la motivación por factores del entorno y (3) aquellos donde la motivación es mediada por la cognición en una interacción compleja entre individuo y entorno (Hallam, 2002). Varias teorías psicológicas y psicoanalíticas (Freud y Strachey, 1962) o teorías de la personalidad tratan del problema de definir el concepto motivación (Kemp, 1996).

Sin querer profundizar demasiado en el amplio campo de la motivación, para nuestro trabajo nos interesa centrarnos en los conceptos de motivación intrínseca (interna o inherente) y extrínseca (externa).

La **motivación intrínseca** ha sido estudiada desde principios de los años 70 (Wikipedia, 2017c). Quizá ningún fenómeno refleje mejor el potencial positivo de la naturaleza del ser humano que la motivación intrínseca, la tendencia inherente de buscar nuevas oportunidades y desafíos, analizar la capacidad de uno mismo, mejorar y aprender (Ryan y Deci, 2000b, p.70). Esta motivación implica fascinación por la materia, un sentido de su relevancia en la vida y en el mundo, una sensación de realización propia al superarla y una llamada del tema en cuestión (DeLong y Winter, 2002, p. 163). Este fenómeno se confirmó primeramente dentro de

estudios experimentales de comportamiento animal. En estos estudios fue evidente que los organismos participaban con comportamientos lúdicos y curiosos en ausencia de recompensa (Ryan y Deci, 2000a).

En el campo de educación musical vemos cómo los esfuerzos en construir este tipo de motivación son tendencias a fomentar el aprendizaje en el alumno. Esto quiere decir centrarse más en la materia y en las destrezas que en recompensas o castigos. Los esfuerzos para fomentar esta motivación pueden ser lentos y muy variados, incluso individuales; además ayuda mucho que el instructor esté interesado en la materia y en los alumnos.

La **motivación extrínseca** se refiere a la ejecución de una actividad para alcanzar una meta deseada. Es lo contrario a la motivación intrínseca, viene de las influencias de fuera del individuo (Ryan y Deci, 2000b, p.70). Esto incluye expectativas familiares, expectativas de otros modelos de persona, sacar buenas notas en los exámenes o pasar de curso.

Los motivadores extrínsecos producen cambios de comportamiento más rápidos y normalmente conllevan poco esfuerzo y preparación. Para aplicar este tipo de motivación en alumnos no es necesario tener un conocimiento grande de los alumnos individualmente. Por otro lado, los motivadores extrínsecos pueden distraer a los alumnos del aprendizaje de la materia. Estas recompensas o castigos no suelen durar en el tiempo y una vez que las recompensas o castigos se quitan, los individuos pierden la motivación rápidamente (DeLong y Winter, 2002, p. 163).

Además, las investigaciones muestran que las recompensas extrínsecas pueden tener un impacto negativo en la motivación intrínseca. En uno de los experimentos de Deci (1971) observó como dos grupos de alumnos de universidad jugaban con un puzzle llamado *Soma*. Uno de los grupos tenía una recompensa económica por cada puzzle que resolvía y al otro no. Los investigadores observaron como el grupo que había sido recompensado por acabar puzzles paró de resolverlos tan pronto como acabó el experimento (y el dinero). Sin embargo, el grupo que no había sido recompensado continuó resolviendo puzzles incluso después de que el experimento acabara. Ellos encontraban a los puzzles intrínsecamente interesantes. Deci (1971) concluyó que el grupo que había recibido dinero también podría estar interesado intrínsecamente, pero la motivación extrínseca monetaria había reducido el interés interno (visto en (Bain, 2011, p. 32-33)).

Los efectos de la motivación en los estilos de aprendizaje los comentaremos en el siguiente apartado. Si el lector quiere más información sobre los modelos de motivación intrínseca, estrategias para motivar estudiantes, para motivarse uno mismo o sobre el flujo (*flow*), en particular aplicados a la música, recomendamos el capítulo cuatro del libro de García (2015).

En conclusión, vistos y comprendidos diferentes tipos de motivación y entendidos los peligros de la motivación extrínseca, pensamos que el buen músico debe tener una fuerte motivación intrínseca.

2.2.4. Aprendizaje, práctica y planificación

El aprendizaje musical es un proceso sumamente complejo. Exige el desarrollo de habilidades específicas y se apoya en la asimilación de contenidos. Este tema tiene su propio campo de estudio: la educación musical, que trata la enseñanza y el aprendizaje de la música. Toca todos los dominios posibles: el psicomotor, cognitivo y en forma particular también el afectivo (la disposición del alumno a aprender, recibir y compartir lo que ha aprendido), además de la apreciación musical y la sensibilidad.

Durante el siglo XX surgieron una serie de metodologías para enseñar música que tuvieron

gran impacto: Dalcroze, Kodály, Orff, Suzuki, etc... Aunque en España pueda parecer extraño, la atención en el aprendizaje musical obligatorio desde preescolar hasta después de la educación secundaria es común en la mayoría de países; ya que consideran la música un componente humano, cultural y de comportamiento fundamentales. El otro gran foco de investigación es hacia las enseñanzas musicales no obligatorias como son en los conservatorios y las escuelas de música.

Dentro del aprendizaje musical hay muchas líneas de estudio. Hallam (1997c) revisa los factores que pueden afectar al aprendizaje y sus resultados musicales. Y sugiere un modelo que incluye un extenso número de factores influyentes: características del aprendiz (p. ej. estilos de aprendizaje, motivación, autoestima, personalidad...), entorno del aprendizaje (p. ej. características de los profesores e interventores, entorno familiar, apoyo en la familia), el proceso de la práctica (p. ej. estrategias orientadas a la práctica, estrategias orientadas a la persona) y diferentes resultados del aprendizaje (Gabrielsson, 2003, p. 242).

Este tema forma parte de nuestras preguntas de investigación iniciales, pero nuestro acercamiento será distinto que si trabajásemos exclusivamente desde el campo de la educación musical. Para abordarlo vamos a ver qué tipos de aprendiz existen, los factores que pueden afectar al aprendizaje y desarrollaremos algunos de los más importantes.

Tipos de aprendizaje

El estudio de Bain (2012, p. 35) nos muestra evidencias de que los estudiantes de universidad toman, incluso sin ser conscientes, uno de los tres acercamientos básicos para sus estudios que determinan en gran medida el aprovechamiento del conocimiento que reciben para luego usarlo fuera de la universidad. Estos tres estilos, estrategias o intenciones nos las muestra a partir del estudio de Fransson (1977) y un examen de los siguientes 30 años de investigación en psicología:

- **Aprendientes superficiales** (*surface learners*). Enfocan un resultado inmediato (como en pasar el examen) y no en usar en algún otro momento de su vida lo que han leído. Tratan simplemente de recordar lo máximo posible de lo que han leído, miran los hechos y las palabras que puedan memorizar e intentan anticipar las preguntas que el examinador podría hacerles.
- **Aprendientes profundos** (*deep learners*). Quieren entender el significado que está detrás del texto y pensar en implicaciones y aplicaciones, buscan argumentos, y distinguen entre premisas y conclusiones. Estos estudiantes tratan de comprender que diferencia a una idea, línea de razonamiento y como está relacionado con algo que ellos ya han aprendido. Tratan una oportunidad de aprendizaje con el entusiasmo infantil ante unas zapatillas nuevas con las habilidades añadidas de análisis, síntesis, evaluación y teorización.
- **Aprendientes estratégicos** (*strategic learners*). Su primera intención es simplemente aprobar y sacar buenas notas, y se enfocan casi exclusivamente en lo que quiere el profesor para despuntar en el examen. En muchas circunstancias ellos parecen aprendientes profundos, pero su principal preocupación es diferente. Si aprenden algo y esto cambia su forma de pensar, actuar o sentir, es principalmente por accidente, porque nunca se lo plantean. Ellos buscan el reconocimiento que viene de graduarse con buenas notas.

Bain (2012, p. 36) nos advierte de los peligros de las intenciones superficiales o estratégicas. Dentro de los que eligen las estrategias superficiales está el peligro en convertirse en experto en

rutinas (*routine expert*) aprendiendo todos los procedimientos de su trabajo y siendo raramente inventivo, ingenioso o creativo. Lo mismo puede pasarle al estudiante de intenciones estratégicas, pero sus problemas no acaban ahí. A menudo ellos pueden pasar de aburrirse a tener dudas existenciales, ansiedad e incluso depresión.

Como conclusión a los tipos de aprendizaje no hay que entender que los aprendientes superficiales nunca vayan a algo más profundo, o que los profundos nunca lean algo por encima, ni siquiera que los que tengan una intención estratégica no aprendan nada de verdad. La investigación de los últimos treinta años muestra que simplemente hay un estilo de aprendizaje predominante en cada individuo.

Metas, planificación y estrategias

Los estudios de planificación de actuaciones musicales (*planning of performance*) son los que se preocupan de cómo se forman las representaciones mentales de la música y diseños de planes y estrategias para un estudio eficiente. No empezaron a surgir estos hasta después de la aparición de la psicología cognitiva a mediados del siglo XX.

Una representación mental de una pieza musical puede referirse a muchos aspectos de la música, variando en diferentes situaciones e intérpretes. Muchos de los estudios empíricos se han centrado en la representación mental de los intérpretes basada en la estructura musical, especialmente basada en diferentes niveles dentro de una estructura jerárquica. Gradualmente otros aspectos han obtenido un incremento de atención, como la concepción del intérprete de los sentimientos y emociones, significados, narrativa y movimiento (imaginadas y reales) asociado con la música (Gabrielsson, 2003, 236).

Palmer y Van de Sande (1995) demostraron cómo el rango de planificación depende en cierta medida de la longitud de la serie de notas elegida y su estructura. Si por ejemplo leemos a primera vista una invención de Bach compuesta en canon, cuanto más espacio haya entre la primera y la segunda frase, menos fallos habrá en la lectura de la segunda frase. Este trabajo nos señala la importancia de la planificación a una pequeñísima escala de tiempo.

Otro aspecto en el que podemos fijarnos es en qué ponen su atención los intérpretes para la planificación de una actuación. Y. Sullivan y Cantwell (1999) usan análisis de camino (*path analyses*) para ver cómo diferentes factores afectan a la planificación¹³; esto lo prueban en estudiantes de música de universidad frente a una partitura tradicional o a una no tradicional (anotaciones gráficas). Después de escuchar la obra escrita en la partitura, los participantes verbalizaron cómo abordarían su aprendizaje para conseguir un nivel que mereciera interpretarla en directo. Los diferentes elementos del modelo para medir dónde ponían su atención incluían: (1) un acercamiento profundo al aprendizaje contra uno superficial; (2) tiempos de lectura y tiempos de reacción indicando la profundidad del compromiso cognitivo; y (3) fases de planificación bajos medios o altos.

Y. Sullivan y Cantwell (1999) también se fijaron en el uso de diferentes estrategias de trabajo: (1) estrategias de bajo nivel, p. ej. aprender de “memorieta” (*rote learning*), ensayo-error o lectura a primera vista; (2) las estrategias de nivel medio, que incluyen la aceleración de la velocidad, separar y unir elementos; y (3) las estrategias de alto nivel incluyen interpretación personal, uso de patrones, práctica mental, priorizar tareas o llevar un seguimiento. Con respecto a la partitura tradicional, el modelo resultante mostraba una fuerte relación entre estrategias de alto nivel y planificación; este tipo de estrategias también estaban positivamente relacionadas

¹³Lo dividen en siete niveles, donde el más alto es la atención en el significado de la música.

con un acercamiento profundo al aprendizaje y al tiempo invertido en leer la partitura. El resultado de la partitura no tradicional fue parcialmente similar (Gabrielsson, 2003, p. 237).

Práctica

La investigación en cuanto a las técnicas de estudio de músicos no empezó hasta los años 80 (Gruson, 1988; Miklaszewski, 1989) y ahora, gracias a las posibilidades que ofrece el audio y el vídeo, se está investigando mucho más. Algunos estudios se basan en las respuestas verbales de intérpretes obtenidas en entrevistas desde cuestionarios; véanse Hallam (1998); McPherson (1997); Talbot-Honeck (1994). Sin embargo, la mayoría utilizan una combinación de grabaciones (video o audio) y algún informe oral (pensamientos en voz alta o entrevistas posteriores). Por ejemplo, Nielsen (2001) pedía a intérpretes que pensarán en voz alta preguntas como: ¿qué estoy pensando ahora?, ¿dónde estoy poniendo el foco de mi atención? También entrevistaba a los intérpretes después de visualizar el vídeo. La observación de los comentarios de los sujetos durante la práctica puede ofrecer una información importante para entender la práctica, pero puede haber mucha información que no aparezca en los informes orales.

Dentro de la abundancia de estudios sobre la música clásica los sujetos son comúnmente pianistas, organistas, músicos de cuerda, músicos de orquesta con diferentes instrumentos o cantantes (ver Gabrielsson (2003, p. 238) para más referencias). En el caso del flamenco hay muy poco, pero un buen ejemplo es la tesis de Casas (2013) que estudia concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en clásico, flamenco y jazz. Casas analiza las culturas de aprendizaje basándose en el marco teórico de las concepciones como teorías implícitas. Los resultados los muestra a través del contraste entre discurso y práctica y establece diferencias entre las tres culturas musicales. Sugiere una investigación futura hacia la cultura del flamenco y sus características de oralidad como aportación a los formatos académicos.

Todos los investigadores encuentran **marcadas diferencias individuales** en el comportamiento hacia la práctica del instrumento. Después de las entrevistas con 22 músicos de orquesta Hallam (1995) distingue entre: (1) holistas analíticos (*analytic holists*), (2) intuitivos secuenciales (*intuitive serialists*¹⁴) y (3) aprendientes versátiles. Las dos primeras categorías son casos aislados, la tercera, que usa estrategias de las otras dos, es la más común.

En algún momento durante la práctica, justo en el principio o después, los ejecutantes suelen segmentar la pieza en partes correspondientes a los diferentes niveles de la estructura musical y los practican por separado. No obstante, algunas de las partes pueden ser seleccionadas por su dificultad técnica; estas partes suelen ser uno o pocos compases. La longitud de los segmentos practicados suele ser cada vez más larga hasta finalmente integrarlo en la actuación completa. Lógicamente, los errores técnicos suceden en las primeras fases de la práctica y van disminuyendo con el tiempo. Estas afirmaciones son recurrentes en prácticamente todos los estudios (Gabrielsson, 2003, p. 238).

Cómo practicar depende del nivel de las habilidades del músico. Hallam (1997a,b) comparó profesionales y alumnos (estos segundos de entre 6 a 18 años) frente a: (1) la regularidad y la extensión de su práctica, (2) estructura y rutina de la práctica, (3) aprendizaje de músicas con las que no están familiarizados, (4) identificación de secciones difíciles, (5) desarrollo de la interpretación, (6) memorización de la música y (7) preparación para la actuación. Los profesionales demostraron extensas habilidades metacognitivas: autoconciencia de sus propias debilidades y

¹⁴ Hallam (1995) quiere decir que trabajan la música secuencialmente, por eso hemos traducido *serialists* por “secuenciales”, además de por las connotaciones de la palabra “serialista” en música clásica.

fortalezas, conocimiento de la naturaleza y requerimientos de diferentes tareas y de estrategias para completar sus propósitos a través de planificación y seguimiento y evaluación de la práctica y la interpretación. Sin embargo, ninguno de los estudiantes noveles mostró o presentó que alguna de las actividades que hacía pudieran estar relacionadas con la interpretación, la intención de su práctica era “*to play the music correctly*” (Hallam, 1997a, p. 99), especialmente con respecto al ritmo y la afinación. Las grabaciones de su práctica en la preparación de una pieza corta mostraban varias estrategias: (1) tocar la pieza entera varias veces, (2) parar para repetir secciones largas y (3) tocar una línea cada vez. Los errores se solían dejar sin corregir y también se repetía una nota o una sección pequeña. La memorización de la música en ambos casos ocurría a través de procesos automáticos como la visualización, confianza en la memoria auditiva o cinestésica (los dedos saben dónde deben ir). Otra estrategia común e importante es el entendimiento o asimilación de estructuras, como podemos ver descrito en Chaffin y Logan (2006). Los resultados de Hallam (1997a,b) indicaban que los profesionales aprendían a aprender, esto es, a desarrollar estrategias para la práctica y para la actuación.

2.2.5. Ansiedad escénica

Aunque la ansiedad ante una actuación pública sea tan antigua, o más, que la propia actuación en sí, las investigaciones psicológicas sobre este tema empezaron unas pocas décadas atrás. Los términos más frecuentes para referirse a ella son: “ansiedad escénica” (*music performance anxiety* o *performance anxiety*) o “miedo escénico” (*stage fright*), pero también se han propuesto otras formas en lengua inglesa como: “*music performer’s stress syndrome*” (Brotsky, 1996).

Según Osborne y Kenny (2005) la ansiedad escénica es una condición en la que la repuesta del músico ante el estrés va más allá del estado de excitación normal, teniendo como consecuencia resultados desfavorables. Dyce y O’Connor (1994) dicen que algunas veces una cantidad moderada de ansiedad puede ser percibida como facilitadora del acto escénico. Sheriff y Yoong (2015) elaboran la escala más actual y completa de medición para ansiedad escénica en músicos (*Music Performance Anxiety Scale*); con 58 elementos potenciales medidos en un formato tipo Likert de siete puntos y una pregunta abierta.

Esta es una cuestión de clara importancia para cualquier músico y educador. Wilson y Roland (2002) sostienen que el mejor tratamiento para reducir este tipo de ansiedad es la terapia para el comportamiento cognitivo; sin embargo, los medicamentos, la hipnosis y la técnica Alexander también son beneficiosos en determinados niveles.

Sobre la frecuencia, síntomas, factores contribuyentes y estrategias referentes a la ansiedad escénica hay muchas publicaciones y recensiones que estudian la cuestión con mucho detalle; véanse, por ejemplo, los artículos de Gabrielsson (1999a, 2003); Brotsky (1996); Wilson (2002); Wilson y Roland (2002). El lector interesado podrá consultar cualquiera de ellas, aquí solo haremos un resumen y mencionaremos las más relevantes.

Las principales características de la ansiedad escénica son (Fehm y Schmidt, 2006, p.98):

- (1) Irracionalidad, perfeccionismo o condiciones catastróficas
- (2) Síntomas fisiológicos como temblor, hiperventilación o palpitaciones
- (3) Características de comportamiento como evitar las actuaciones públicas

Como situación social que es, la ansiedad escénica está clasificada como una variante de fobia social en el “Manual de Diagnóstico y Estadística de los Trastornos Mentales” por la Asociación Americana de Psiquiatría (Association y cols., 1994). La estimación de la frecuencia varía mucho entre los estudios. Esto es debido a diferencias en: (1) definiciones y medidas, (2) los ejemplos elegidos (p. ej. profesionales o estudiantes), (3) componentes elegidos (p. ej. síntomas cognitivos vs. reacciones psicológicas) y (4) el ratio de respuestas. El estudio con mayor muestreo se hizo dentro de la conferencia internacional de músicos sinfónicos y de ópera (ICSOM) con un número de 2.212 profesionales y con una repuesta del 55 % (Fishbein y cols., 1988). Este estudio estuvo enfocado a problemas médicos. Un 16 % de los participantes consideraron la ansiedad escénica como una dificultad dentro de su trabajo. Con este resultado puede considerarse el problema psicológico más frecuente entre músicos. Estudios que emplean medidas más sofisticadas de medición convergen proporciones más altas de profesionales que indican niveles perturbadores de ansiedad escénica.

Saber superar las condiciones desfavorables es crucial para cualquier carrera y muchos músicos frecuentemente indican el uso de fármacos como estrategia de afrontamiento. Lederman (1999) sugiere el uso de betabloqueantes para prevenir reacciones físicas debilitadoras como el sudor o temblores, pero solo bajo prescripción médica. Sataloff y cols. (1999) propone las situaciones en que sería apropiado consumir estos medicamentos, pero enfatiza que aquellos músicos que requieren alcohol u otra medicación de forma rutinaria no deben recibir atención médica sino psicológica. En el estudio del ICSOM (Fishbein y cols., 1988) el uso de estos fármacos fue la estrategia más común (40 %) para aquellos con ansiedad escénica severa.

Entre las estrategias para afrontar este problema que no son de tipo farmacológicas existe un amplio rango de técnicas como la Alexander, la hipnosis, mindfulness, masajes, yoga, auto-instrucción positiva o técnicas de relajación. Sin embargo, en los estudios no encontramos predilección o garantías de una frente a otra.

Alguno de los libros escritos en español que recomendamos leer para aumentar conocimientos y contestar dudas sobre este tema son los trabajos de Guillermo Dalia, p. ej. el libro “Cómo Superar la Ansiedad Escénica en Músicos” (Dalia, 2004), o el libro de Rafael García: “Cómo Preparar con Éxito un Concierto o Audición” (García, 2015).

La impresión general de Gabrielsson (2003, p. 255), después de leer muchos informes sobre ansiedad escénica, es que a menudo estos tienen defectos y limitaciones, algunas veces admitidas y otras sin comentarios. Gabrielsson comenta, citando el trabajo de Brodsky (1996, p. 96), que la diversidad de concepciones relacionadas con el estrés y la ansiedad, el muestreo inadecuado, el torpe criterio de investigación en ciertas ocasiones y la evaluación poco fiable en otras de procedimientos puede conducir a los médicos e investigadores a ir por el mal camino.

En el entorno de músicos prácticos, el nuestro propio, se sigue manteniendo a escondidas este tema. Existe un absurdo pudor a reconocerlo en público (Temes, 2015). Nosotros consideramos incluir la ansiedad escénica en nuestro estudio porque es un fenómeno ligado a nuestro trabajo. No pretendemos hacer un estudio estadístico al estilo del ICSOM (Fishbein y cols., 1988), sino consensuar el concepto dentro de nuestra categorización de buen músico. Partiendo de nuestra pregunta de investigación: ¿cómo gestionan la ansiedad escénica?

2.3. Habilidades

El concepto de habilidad implica ser capaz de hacer algo. Una persona con habilidad musical es capaz de interpretar, crear o analizar música. Desafortunadamente, se confunde talento,

musicalidad, capacidad y aptitud con habilidad; y las opiniones difieren según la proximidad semántica que se permite entre esos conceptos. Nosotros hemos configurado nuestras propias definiciones a partir de las que nos dan Radocy y cols. (1990, p. 384), que son referencias sólidas en este campo.

- **Habilidad** es un término muy amplio que difícilmente nos permite ofrecer una definición precisa. Se refiere a la maña o destreza para hacer algo sin considerar cómo la persona adquirió el conocimiento necesario, la técnica y la experiencia. Dos personas pueden poseer amplias diferencias en la cantidad de habilidad musical así como en las formas de manifestarla. Interpretar, componer, analizar e improvisar música son formas de demostrar la habilidad musical. Radocy y Boyle sostienen que la aptitud y la capacidad musical están dentro de la habilidad y que las competencias adquiridas, al margen, pueden ser evidencia de ella.
- **Aptitud** es más reducido que habilidad, pero más amplio que capacidad. Remite este concepto a la parte de la habilidad que resulta de una combinación entre los dones genéticos y experiencias con el entorno musical no formal. Sin duda, una de las partes más difíciles de medir.
- **Capacidad** es un término más angosto aún. Alude a la parte de la habilidad que una persona posee como resultado de los dones genéticos y la maduración. Con la extensión de que la capacidad musical aumenta sin considerar las influencias del medio. La detección o discriminación auditiva pueden ser asuntos de la capacidad; sin embargo, uno necesita aprender términos para expresar esas discriminaciones.
- **Competencias adquiridas** (*Achievement*)¹⁵, se refiere a una virtud musical específica, a menudo resultado de una instrucción concreta. Las competencias adquiridas están en el pasado y determinan parcialmente lo que una persona puede hacer en el presente. Leer notación, interpretar una pieza específica, conocer el nombre los directores de orquesta más reconocidos, o reconocer los temas de las sinfonías de Beethoven y situarlos dentro de una estructura formal ejemplifican competencias concretas. Evaluar la aptitud o la capacidad mediante tareas que requieren competencias musicales es inapropiado, pero estas no obstante pueden indicar nivel de habilidad musical.

Hay otros términos relacionados con la habilidad musical como el **talento**, un término impreciso usado a menudo para designar algunas indicaciones obvias de habilidad; y **musicalidad**, otro término impreciso referido a “ser musical”. Un intérprete novel puede simular musicalidad haciendo *acelerandos*, *ritardandos* o variando los niveles de dinámicas. Musicalidad también puede referirse simplemente al interés musical.

Muchos investigadores se han preocupado de la medida y predicción de la habilidad musical. Un alto nivel de competencias musicales adquiridas claramente indican esta habilidad, al menos aquella para lo considerado en el correspondiente medio. Pero la mayoría de estudios se centran más en medir la habilidad a priori de una carrera de éxito. Tomando consciencia de la variabilidad de esta cuestión, Lehmann, Sloboda, y Woody apuntan:

¹⁵El término *achievement* se suele traducir directamente del inglés como “logro”. Sin embargo, creemos que esta traducción no expresa todo el significado del vocablo inglés. Hemos optado por usar “competencias adquiridas”, entendiendo la palabra “competencia” como se define el punto 2 de la segunda acepción en el diccionario de la R.A.E.: pericia, aptitud o idoneidad para hacer algo o intervenir en un asunto determinado; del latín *competentia*; cf. competente. Y la palabra “adquirida” porque ya se ha alcanzado lo que deseaba conseguir.

Science can inform, explain, and suggest, but every individual is unpredictable, has a free will, and is subject to chance. (Lehmann y cols., 2007, p. 14)

Los test de habilidad musical son ampliamente conocidos y aceptados en la psicología de la música. Su finalidad es la evaluación de alguna característica de un individuo. Entre ellos cabe destacar, en orden cronológico, los de Seashore, Wing, Gaston, Drake, Gordon y Bentley, por su relevancia histórica y por su repetido uso; véase el artículo de Guerra y Quintana (2006, p. 141) para más información sobre esos tests.

La habilidad musical es definida en cada uno de ellos de forma operativa¹⁶, más que constitutiva (integral), con un significado particular de medida (Radocy y cols., 1990, p. 413). Algunas de estas medidas se centran en discriminaciones básicas y otras requieren tareas más musicales. Se pueden identificar dos concepciones generales: primero, las que entienden la habilidad como una capacidad innata o adquirida en contextos informales (nuestra definición de aptitud); y segundo, las que consideran el fruto del aprendizaje musical en contextos reglados (la capacidad) (Galera, 2014, p. 189).

Seashore, uno de los pioneros en este ámbito, sostenía que la musicalidad consistía en habilidades diferentes y no necesariamente interrelacionadas (Guerra y Quintana, 2006). Un buen oído para el timbre no ha de estar obligatoriamente acompañado de un buen oído para la duración, por ejemplo. Por ello consideraba posible trazar un perfil de la musicalidad de un individuo en el cual se reflejasen sus puntos fuertes junto a los débiles (Seashore, 1915, p. 3).

En el sentido de la percepción humana, Seashore (1915) divide la apreciación y expresión de la música en cuatro aptitudes: (1) sensorial: habilidad de escuchar, (2) motora: habilidad de expresar música, (3) asociativa: habilidad para imaginar y entender la música y (4) afectiva: la habilidad de sentir y expresar sentimientos con la música. Nosotros vamos a centrarnos en las habilidades sensoriales, motoras y afectivas en este apartado, y veremos la asociativa en el capítulo de pensamiento musical.

Quizá sería apropiado hablar sobre la producción, transmisión y recepción de los sonidos musicales (del aire al oído y del oído al cerebro), pero vamos a hacer un receso sobre este asunto. No obstante, el texto clásico Radocy y cols. (1990, pp. 93-99) o el capítulo sobre el medio musical de Seashore (1936, p.13) contiene amplia información al respecto.

2.3.1. Habilidades sensoriales

Podemos definir el título de esta sección como la habilidad de escuchar y discernir los sonidos. La psicoacústica es una rama de la psicofísica que estudia las respuestas sensoriales de los estímulos físicos. Estudiar las sensaciones auditivas es el campo de estudio de la psicoacústica. Durante más de 30 años, la psicología musical ha tenido un interés más holístico que atomístico de los procesos perceptivos. Es decir, hay más estudios en cuanto a reconocimiento melódico, sensibilidad a las formas musicales u organización rítmica que, por ejemplo, en averiguar el tiempo necesario para que una vibración se convierta en una sensación tonal, la asignación individual de la altura de tonos, etc (Radocy y cols., 1990, p. 93). Sin el fenómeno psicoacústico que convierte un fenómeno físico en una sensación consciente, la música, tal cual la conocemos hoy, no podría existir. Los autores de esta rama de investigación creen que un estudio detallado

¹⁶Una definición operacional especifica cómo un rasgo o cualidad se puede reconocer en el contexto de la investigación, mientras que una definición constitutiva es una definición conceptual, cercana a la que encontraríamos en un diccionario.

de las percepciones tonales individuales y los procesos asociados son muy valiosos para entender el comportamiento musical.

En otras palabras, los atributos psicológicos del sonido, tono, intensidad, tiempo y timbre, dependen de las características físicas del sonido, frecuencia, amplitud, duración y forma. Por lo que respecta a esto, nosotros podemos discernir todos los sonidos concebibles en la naturaleza y en el arte, bien vocal, musical o no musical. La mente musical debe de ser capaz de aprender esos cuatro atributos del sonido. Pero en este aprendizaje hay un filtro interno que es más significativo musicalmente y está compuesto de cuatro complejas capacidades sensoriales llamadas: sentido de las cualidades del tono, sentido de consonancia, sentido del volumen y el sentido del ritmo. Seashore (1936, p. 2) nos dice que esas capacidades deben evaluarse individualmente y no en términos de los elementos que las componen. Como ejemplo pone que el sentido del ritmo depende del tiempo y la intensidad como el agua del hidrógeno y oxígeno; el agua y el ritmo son entidades por sí mismas.

En Seashore (1915, p. 3) encontramos uno de los primeros intentos de hacer una lista para la medición del talento musical. En el apartado sensorial encontramos los puntos que muestra la figura 2.3, en este caso pensados para un cantante. Aunque interesante, es incompleto, como él mismo evidencia en posteriores trabajos (Seashore, 1936).

The Measurement of Musical Talent

LIST OF MEASUREMENTS ON A SINGER

- I. Sensory (ability to hear music).
 - A. Pitch.
 1. Discrimination ("musical ear;" tonal hearing).
 2. Survey of register.
 3. Tonal range: (a) upper limit, (b) lower limit.
 4. Timbre (tone color).
 5. Consonance and dissonance (harmony).
 - B. Intensity (loudness).
 1. Sensibility (hearing-ability).
 2. Discrimination (capacity for intellectual use).
 - C. Time.
 1. Sense of time.
 2. Sense of rhythm.

Figura 2.3: Lista para la medición del talento musical en un cantante (Seashore, 1915, p. 3).

Como base de los experimentos en medir las capacidades sensoriales están las aptitudes básicas. El sentido del tono, del tiempo, volumen o timbre son elementales, la cuales funcionan de forma innata desde la infancia. Por eso, estos aspectos son considerados de mayor importancia para hacer un diagnóstico del talento antes de cualquier tipo de entrenamiento en alguno de los principios de la educación musical. Por otro lado, están las capacidades, que pueden aumentar o disminuir según las numerosas vicisitudes de la vida.

Seashore (1936, p. 4) decía que hay cuatro largos troncos en el árbol familiar de la musicalidad, y cada uno se desarrolla y ramifica independientemente con poca relación entre ellos. Los cuatro troncos son el tonal, el dinámico, el temporal y el cualitativo. Cada uno de esos troncos representa un modelo musical. El tonal (1) es peculiarmente sensible a los tonos y timbre y vive la música a través de todas sus formas tonales: melodía, armonía y todas las variaciones

de tonos y formas tonales; el dinámico (2) tiene una agudeza fina en escuchar y sentir la intensidad y vive la música con preferencia en las tensiones y distensiones, o el aspecto dinámico de la música, en todas las formas y modificaciones de volumen; el temporal (3) es peculiarmente sensible a los patrones rítmicos y otros parámetros asociados a la duración; por último, los cualitativos (4) son peculiarmente sensibles al timbre y la capacidad de su control, sintiéndolo preferentemente a la constitución armónica del tono.

Un buen músico tiende a conseguir que esos cuatro troncos de capacidades tengan la misma cantidad de ramificaciones y de que estén equilibradas. Pero los casos en que se logra son poco habituales (Seashore, 1936, p. 4). Grandes aptitudes en alguna de las ramificaciones no marcan distinción en el logro de capacidades. De hecho, una extrema sensibilidad en uno o más de ellos pueden incluso ser un inconveniente para un desarrollo musical equilibrado. Mozart suele ponerse como ejemplo de músico completo incluso de perfección; sin embargo, es conocida su predilección hacia el tono o la melodía¹⁷.

El éxito en adquirir competencias musicales depende, en buena parte, de la capacidad natural. Una persona con mal sentido del tono difícilmente se convertirá en un buen violinista, aunque no tendría problema para ser pianista si posee las otras tres habilidades bien desarrolladas. Una persona con insuficientes habilidades dinámicas difícilmente destacaría como pianista, pero podría destacar con otro instrumento o la voz.

Seashore (1936, p. 4) nos cuenta el ejemplo de una persona considerada “sin talento musical” erróneamente. Se hizo una investigación dentro de una familia de músicos. Midieron las capacidades musicales de todos los miembros de la familia y los resultados concluyeron que esa persona, considerada sin talento por la familia, tenía unas capacidades más elevadas que otros considerados como los protagonistas musicales dentro de la familia. Después de más investigación, el sujeto confesó que la música que escuchaba en su casa no le era en absoluto interesante. A pesar de sus aptitudes, para su familia seguiría siendo el que no tiene talento.

Una de nuestras preguntas de investigación previas puede considerarse contestada con la bibliografía existente. Los músicos pueden tener ciertas habilidades sensoriales menos desarrolladas o con menos nivel si lo compensan con otras. Para saber qué habilidades sensoriales son más importantes para ser un buen músico tendríamos que realizar el estudio instrumento por instrumento, y semejante investigación no es posible abarcarla en este trabajo.

2.3.2. Habilidades motrices

La ejecución musical, como otros actos que requieren altas habilidades, está limitada por ciertas capacidades motoras innatas y heredadas. Una persona puede ser lenta y segura, rápida y errática en ciertas actividades, o puede encontrar los extremos en las cuatro características citadas, igual que una persona puede ser alta o pelirroja. Cantar requiere la posesión de una estructura favorable de los órganos vocales y un control motor de ellos. Tocar un instrumento requiere ciertas aptitudes para la precisión y el control. Todas estas aptitudes pueden ser medidas previas al entrenamiento musical. Pero no hay nada que nos diga que las aptitudes base de una persona determinen su carácter musical.

No está de más ofrecer en el inicio de este apartado unos apuntes sobre la palabra *performance*, porque no existe traducción literal al castellano, y una definición del concepto de

¹⁷Citamos una frases en inglés porque es así como la encontramos: *Melody is the essence of music. I compare a good melodist to a fine racer, and counterpointists to hack post-horses; therefore be advised, let well alone and remember the old Italian proverb: ‘Chi sa più, meno sa’? Who knows most, knows least.* (Kelly y Hook, 1826, p. 225).

interpretación:

- **Performance.** Si miramos su raíz (*perform*) vemos que el significado es muy amplio. Suele explicarse como “hacer algo como un trabajo, una tarea o una obligación”, pero también tiene la función de entretener al público tocando una pieza musical, actuando en una obra teatral, etc. *Performance* es: (1) *the act of performing a play, concert or some other form of entertainment* o (2) *the way a person performs in a play concert, etc.* (Oxford, 2017). En español no tenemos una palabra para traducir este término directamente, así que para el caso de la música, que es lo que concierne a nuestro trabajo, optaremos por traducirla por actuar, ejecutar o interpretar dependiendo de cada caso.
- **Interpretación.** La interpretación musical es un conjunto de comportamientos psicomotrices en los que la mente guía al cuerpo en la ejecución de las habilidades motrices Radocy y cols. (1990, p. 274). La palabra interpretación también se usa para describir una reproducción musical expresiva frente la palabra ejecución que se usa para denominar una inexpressiva.

La práctica psicomotriz musical ha sido asunto de muchos tratados de músicos y teóricos en el pasado. Alguno de los textos clásicos con observaciones y consejos sobre la correcta interpretación son por ejemplo el método para violín de Leopold Mozart (1756), el de clave de Bach (1787), el famoso método del guitarrista Dionisio Aguado (1825) o el primer método de guitarra flamenca de Marín (1902). Trabajos más actuales nos proveen de información histórica relevante como Gabrielsson (2003), Lehmann y Ericsson (1998), Hambrick y cols. (2014).

Es en 1900 cuando los estudios empíricos en interpretación musical empiezan a llegar en artículos de revistas de una nueva ciencia llamada Psicología. Al principio del todo, los estudios se centraban en las medidas físicas de los esfuerzos musicales. Durante los años 20-30 hubo un pico de investigaciones relacionadas con el piano, el violín y el canto lideradas por Carl Emil Seashore. Un resumen de ello se encuentra publicado en el texto sobre psicología de la música de Seashore (1936). Su jubilación y la segunda guerra mundial conllevaron al cierre de estas actividades hasta que se retoman en los años 60. En esos años el profesor Ingmar Bengtsson lideró investigaciones e hizo construir nuevo equipamiento para el análisis de la interpretación de la música monofónica ((Tove y cols., 1966) citado en (Gabrielsson, 2003, p. 222)). Después, a partir del año 1975 hay un incremento de publicaciones de las que podemos encontrar una exhaustiva revisión en Gabrielsson y Juslin (1996); Gabrielsson (1999a, 2003) o Palmer (1997).

Podemos ver en el artículo de Gabrielsson (2003) una sinopsis de más de 500 publicaciones. Y una tabla que representa el número aproximado de publicaciones clasificado según su tema principal (véase la figura 2.4). Podemos ver que las publicaciones sobre medición han copado las investigaciones sobre la práctica musical. La distribución de artículos dentro de esta categoría también nos la muestra Gabrielsson (2003, p. 225).

En la figura 2.5 vemos que muchos trabajos pertenecen al tema de entonación y vibrato. Esto refleja la gran cantidad de trabajos sobre vibrato de los años 30 como comentamos antes. *Timing* o desviación expresiva rítmica, en particular, ha sido el siguiente tema más frecuente. El término *timing* es usado para referirnos a cómo se desvía de la norma establecida la duración individual de las notas, es decir, a cómo varía una interpretación de la ejecución inexpressiva que pudiera hacer un ordenador o un secuenciador midi. Hay numerosos ejemplos en Gabrielsson (1999a) mostrando diferentes tipos de *timing* (por ejemplo: notas individuales, *beats*, compases o frases) en distintos tipos de música.

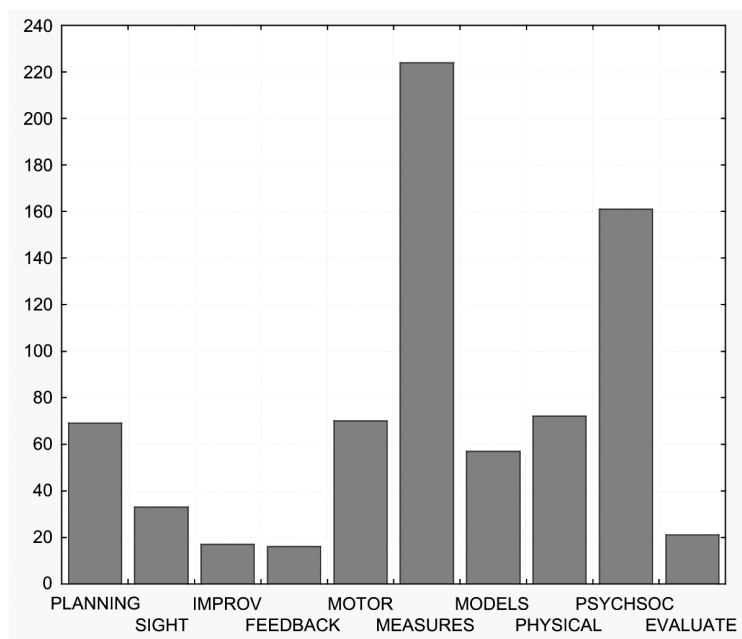


Figura 2.4: Número de trabajos en diferentes áreas de *music performance research*. *SIGHT*=sight reading; *IMPROV*=improvisation; *MOTOR*=motor processes; *MEASURES*=measurement of performance; *PHYSICAL*=physical factors; *PSYCHSOC*=psychological and social factors; *EVALUATE*=evaluation of performance (Gabrielsson, 2003, p. 224).

Timing and Dynamics han sido estudiadas extensivamente por Repp (1992a,b, 1994, 1995, 1998), y también podemos ver muchos de los trabajos bien resumidos en Gabrielsson (2003, p. 226). De ellos podemos sacar una conclusión muy interesante: las estrategias para los *ritardandos* y *accelerandos* en los finales o gestos melódicos son mayormente diferentes en todos los profesionales. Entre los estudiantes se encuentran más interpretaciones parecidas. Y por último: la mayor parte de las interpretaciones muestran una combinación compensada entre las diferentes estrategias más las variaciones idiosincrásicas. Otros estudios incluyen el estudio del uso del pedal (Repp, 1996). Esos trabajos pueden proveernos de mucha información útil sobre los problemas de medida, definición de conceptos y conclusiones sobre interpretación. Algunos autores que han trabajado también la medida de los *tempos* y dinámicas son por ejemplo Todd (1992); Windsor y Clarke (1997) o Palmer (1996). Estudian el uso del rubato, ornamentos, aceleraciones y deceleraciones, algunos trabajos sobre improvisación (Collier y Collier, 2002), el uso del *legato*, *staccato* y repetición de notas (Bresin y Umberto Battel, 2000). De nuevo, Gabrielsson (2003, p. 226-230) proporciona un resumen amplio y bien explicado.

Con todo esto vemos que hay una amplísima tradición de investigación dentro de las habilidades motrices. Pero en ningún momento vemos la prevalencia de unas sobre otras.

2.3.3. Habilidades afectivas

A menudo, hablamos de buenos músicos como aquellos que nos emocionan. La música es un acto inevitablemente emocional (Tizón, 2015, p. 1). Por eso nos interesa saber cómo gestionan las emociones los buenos músicos, cómo ponen emoción en su música, cómo van de la técnica a la emoción, cómo la transmiten. Adoptamos el concepto de “habilidades afectivas” como epígrafe de esta sección por el trabajo de Seashore (1915, p. 2) que define esta expresión como:

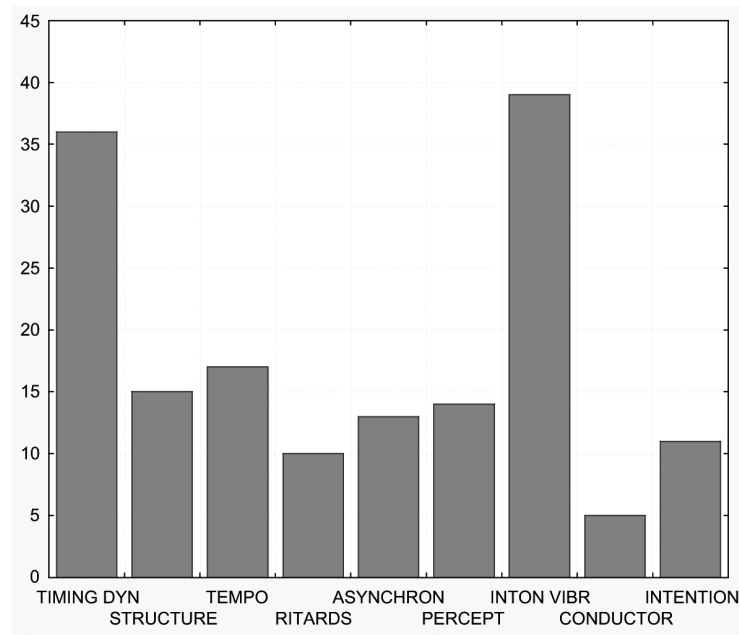


Figura 2.5: Número de trabajos en diferentes categorías dentro de “medición de la práctica musical”. *TIMING DYN*=*timing and dynamics*; *ASYNCHRON*=*asynchronization*; *PERCEPT*=*perceptual effects*; *INTON VIBR*=*intonation and vibrato*; *INTENTION*=*intention and performance*. (Gabrielsson, 2003, p. 225).

“the ability to feel music and express feeling in music”.

El hecho de que la música pueda ser usada como un vía para la expresión emocional es ampliamente reconocido y confirmado (Juslin y Sloboda, 2011b). Los estudios de música y emoción buscan el entendimiento psicológico entre el afecto humano y la música. Es una rama de la psicología con numerosas áreas de estudio incluyendo: (1) las reacciones emocionales de los individuos a la música, (2) qué características del oyente pueden determinar qué emociones se sienten y (3) qué componentes de una composición o una interpretación musical pueden suscitar ciertas reacciones emocionales.

Antes de continuar, vemos acertado concretar el significado de conceptos que usaremos relacionados con las habilidades afectivas como proponen Juslin y Sloboda (2011a, p. 38). Tizón (2015, p. 23) plantea una amplia aclaración conceptual de palabras y expresiones relacionados con la emoción con la que estamos totalmente de acuerdo y a la que remitimos si el lector tuviera alguna duda. Aquí explicaremos solamente los que conciernen a las explicaciones que vamos a dar:

- **Afecto** será usada como término general que cubre todos los estados emocionales (positivos/negativos) evaluables tales como la emoción, estado de ánimo o la preferencia. El término designa el fenómeno en general. En otros idiomas como el inglés, francés o alemán está más ligado a la excitación emocional que en el caso del castellano, donde son más comunes otras acepciones.
- **Emoción** es un término usado para referirse a una reacción afectiva corta pero intensa que normalmente implica un número de subcomponentes (sentimientos subjetivos, activación psicológica, expresión, tendencia a la acción y regulación) que están más o menos

sincronizados. Estas emociones están propiciadas por motivos concretos y duran desde unos minutos hasta unas pocas horas.

- **Emociones musicales:** es la manera simplificada de referirse a las emociones que fueron inducidas de alguna manera por la música, sin implicación de cuál ha sido su naturaleza.
- **Estado de ánimo** (*mood*) es el término utilizado para explicar esos afectos que son de intensidad más baja que las emociones; no tienen un motivo definido y duran mucho más tiempo que las emociones (horas o incluso días). Además, no conllevan una sincronización con otros subcomponentes, tales como la expresión o la fisiología.
- **Sentimiento** (*feeling*) se refiere a la experiencia subjetiva de las emociones o de los estados de ánimo.
- **Preferencia** (*preference*) se refiere a las evaluaciones afectivas a largo plazo y con baja intensidad de objetos concretos (situaciones, motivos o personas). Un ejemplo típico es la preferencia por un estilo musical.

La emoción y su relación con la música ha sido estudiada desde la antigua Grecia. Hay muchas ramificaciones en los estudios sobre emoción y música. Podemos encontrar enfoques multidisciplinarios desde la filosofía, musicología, psicología, neurobiología, antropología, educación, ciencias sociales, etc. Además tenemos una abundante cantidad de investigaciones que se ocupan de medir las emociones, otras los factores que afectan a la emoción (personalidad, edad temprana, preferencias, política, sociedad, etc.); también, abundan las que estudian la aplicación de teorías concretas en educación, como terapias, en la música de cine, *marketing*, etc. Podemos encontrar ejemplos de todos ellos en el libro “*Music and Emotion*” de Juslin y Sloboda (2011a). Nosotros nos centraremos únicamente en la emoción como intención del intérprete y el compositor.

Para lo que concierne a nuestro trabajo no hace falta hacer una extensa introducción de la historia de esta rama de investigación. Por eso, invitamos al lector interesado a unas fuentes donde se pueden encontrar un excelente resumen de su estudio por épocas como la tesis de Tizón (2015, p. 1-7) o los capítulos 2, 3, 4, y 5 del libro *Music and Emotion* de Juslin y Sloboda (2011a).

La intención en el intérprete

Queremos recordar aquí que nos parece muy curioso el hecho de que la emoción haya sido apartada de la mayoría de las investigaciones concernientes a la interpretación musical. Mientras que esta vinculación estaba presente en trabajos de hace 100 años (Seashore, 1936, 1915). Según Seashore la expresión artística de sentimientos consiste en una desviación estética de lo regular: “*artistic expression of feeling in music consists in aesthetic deviation from the regular—from pure tone, true pitch, even dynamics, metronomic time, rigid rhythms, etc.*” (Seashore, 1936, p. 10)

Podemos ver que ha habido una gran cantidad de estudios que, bajo esta perspectiva, se han dedicado a medir la cantidad de variación desde lo regular, es decir, tratan de medir cómo afecta el tempo u otras variables de la interpretación según la intención del intérprete para expresar ciertas emociones. Un gran número de artículos ha aparecido recientemente en esta dirección (Bresin y Umberto Battel, 2000; Gabrielsson, 1993, 1999b; Gabrielsson y Juslin, 1996; Lamont, 2012; Bhatara y cols., 2011), muchos de ellos están revisados en Gabrielsson (2003, p. 231-235). La idea general de todos estos trabajos parte de que el arte musical puede medirse en

la desviación artística desde lo fijado y regular: desde el tono perfecto, la intensidad uniforme, el ritmo fijo, etc... Los músicos prácticos tratamos de imitar esa desviación y los teóricos tratan de medirla. Dentro de los palos a compás del flamenco existe una tendencia al ritmo fijo sin desviación. Lo podemos ver en múltiples entrevistas a maestros del género (San Nicasio, 2014), pero aun así existen tantas flexiones como en la música clásica. Como hemos dicho antes, hay una abrumadora cantidad de trabajos de la música clásica occidental, por eso enfatizaremos cualquier posible discordancia con el estilo flamenco.

Se ha trabajado en cómo medir las desviaciones de las interpretaciones y cómo los oyentes las captan (Repp, 1992b). El origen para estudiar y entender este fenómeno puede encontrarse en diferentes lugares: en las expectativas aprendidas de los oyentes, en varios factores psicoacústicos/perceptivos, en limitaciones motrices y en demandas de la estructura musical en sí misma (Gabrielsson, 2003, p. 231). Estos asuntos se han discutido en diversos artículos (Penel y Drake, 1998; Repp, 1995, 1998; Gabrielsson, 2003)

Un factor que puede afectar al tiempo además de las otras variables es la intención por parte del intérprete de expresar ciertas emociones. Después de todo, la expresión en música está asociado con la expresión emocional (Gabrielsson y Juslin, 2003). Un amplio número de trabajos sobre la emoción en la interpretación han aparecido recientemente. Análisis de interpretaciones grabadas revelan que la emoción afecta de forma específica prácticamente a cada variable de la interpretación: tempo, dinámica, entonación, articulación, vibrato, timbre, etc.

Otros métodos de investigación para la comprensión de la expresión en la interpretación musical son por ejemplo el modelo GERM (Juslin y cols., 2002). Este constituye un intento de integrar cuatro posibles fuentes de microestructura de la interpretación musical dentro de un modelo común: (1) reglas generativas (referidas a la estructura musical); (2) expresión emocional; (3) variaciones aleatorias (el reflejo de la variación del tiempo interno con la diferencia del retardo motriz); y (4) principios del movimiento (asumir que ciertas características de la interpretación están formadas de acuerdo a principios biológicos). El modelo está diseñado como un modelo computacional que permite la simulación de diferentes aspectos de la expresión en la interpretación musical. Hay otros modelos computacionales como el dirigido por Widmer (2001, 2002) en Viena, la tesis sobre la humanización de la interpretación virtual con ejemplos de la música de Chopin de Grundman (2014) o la Teoría de los Sistemas Oscilatorios de Langner y Seminar (2000); pero todos ellos llegan mucho más allá de a donde nosotros podemos llegar con el objetivo de esta tesis.

Gabrielsson y Juslin (2003) hicieron una investigación con nueve músicos profesionales (violín, guitarra eléctrica, flauta y voz), a quienes se instruyeron para tocar melodías breves expresando características emocionales específicas. Las interpretaciones fueron validadas por tener altas valoraciones de expresión emocional por oyentes y luego analizadas con respecto a sus características físicas como el tempo, dinámica, sincronización rítmica y espectro sonoro. Los resultados principales fueron: (1) la intención expresiva del intérprete tuvo un marcado efecto en todas las variables analizadas; (2) los intérpretes mostraban tantas similitudes como diferencias en las diferentes codificaciones de las emociones; (3) los oyentes descodificaron generalmente con éxito la emoción que el intérprete intentaba transmitir; y (4) algunas emociones parecían más fácil de comunicar que otras. Gabrielsson y Juslin (2003) concluyen que, por los resultados, ven improbable encontrar reglas para la expresión intencionada de emociones independientes del instrumento, estilo musical, intérprete u oyente.

Con todo esto simplemente queremos decir que está demostrado científicamente que el intérprete puede emocionar, otra cosa es que lo haga intencionadamente o no. Esta afirmación

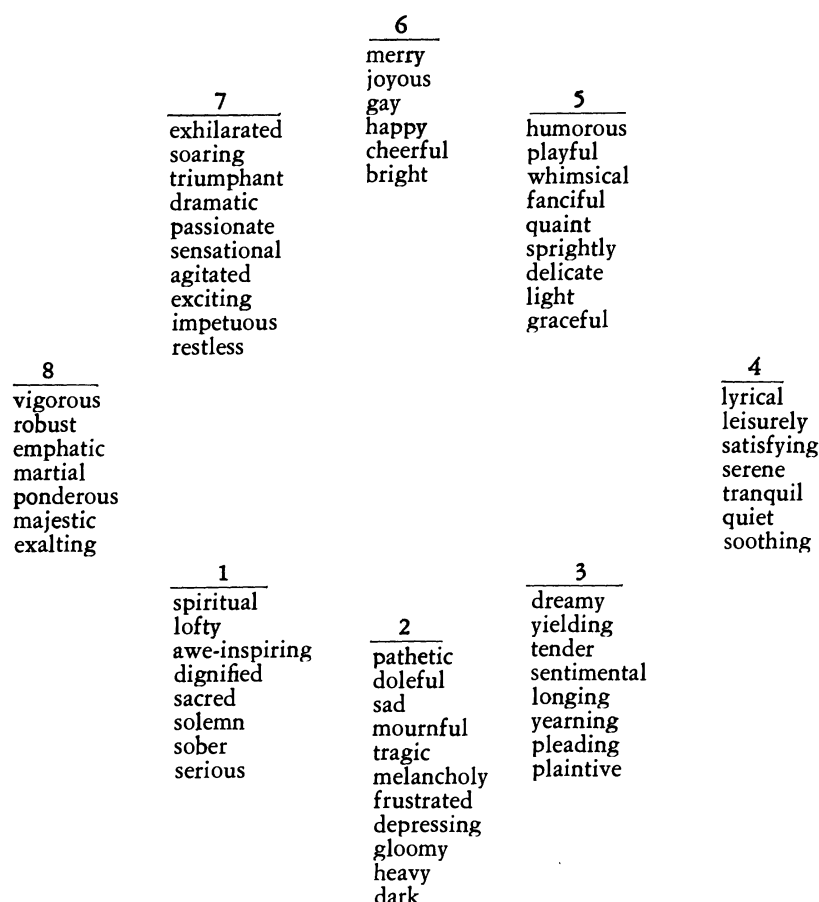


Figura 2.6: Términos afectivos según Hevner (1936, p. 249).

puede sonar extraña a algunos, pero hay opiniones enfrentadas, de músicos profesionales, que dicen que ellos no emocionan que lo que emociona es la música que tocan. Y tienen parte de razón por lo que veremos en la siguiente sección.

La intención en el compositor

Como vimos en la introducción, en el apartado de las diferentes funciones de la música, hay muchas de estas que están ligadas a la expresión o comunicación de atmósferas emocionales. Cuando un aficionado de música clásica o de flamenco asiste a un concierto o escucha un disco en su equipo de sonido lo que espera es que lo conmuevan. Los oyentes a menudo piensan que esas reacciones emocionales son intencionadas y que el compositor está detrás de ello. Como escribió una vez Beethoven: “*Si viene del corazón, puede llegar al corazón*” (Scherman y Biancolli, 1972, p. 951) (visto en (Simonton, 2010)). Lo que hace que esas expectativas se conviertan en algo sorprendente es el hecho de que la música constituye una forma relativamente abstracta de la expresión estética. Por el contrario, la notación musical es mucho más precisa y consensuada en su significado; al menos superficialmente, puede tener más en común con la resolución de un problema matemático que con un poema o una pintura. Tenemos la famosa visión de Stravinsky que sostenía que la emoción no estaba por ninguna parte en su música, que eran simplemente notas.

I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, or psychological mood, a

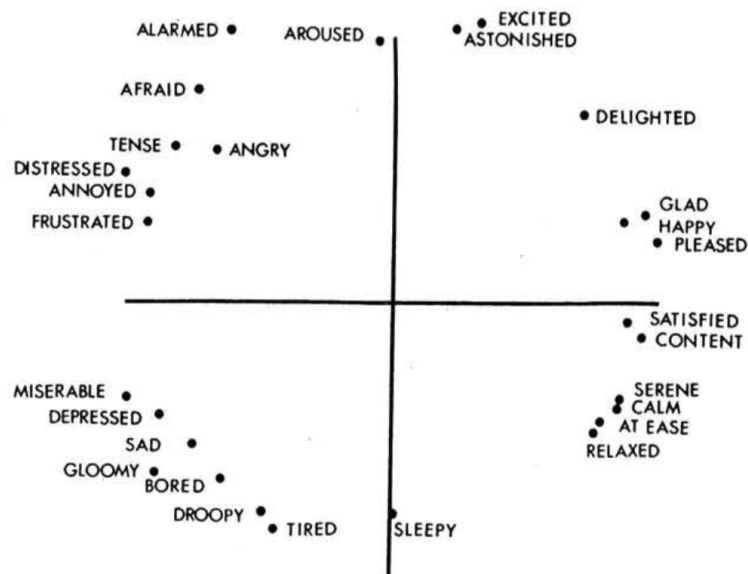


Figura 2.7: Propuesta multidimensional de Russel (1980, p. 1.168).

phenomenon of nature, etc... Expression has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence. Igor Stravinsky (Stravinsky, 1935, p. 53) consultado en (Mitchell, 2008).

Estas observaciones han hecho que algunos científicos como se hayan puesto a investigar bajo la pregunta ¿cómo evocan reacciones emocionales las abstracciones estéticas de la música clásica?. Hay muchas rutas posibles para abordar esta cuestión. Una opinión es abordarla con un detallado análisis musicológico como hizo Meyer (1967) en su clásico *“Emotion and meaning in music”*. Otra opción es supervisar experimentos con las respuestas emocionales de sujetos. Un ejemplo es el trabajo de Krumhansl (1997) que estudia las reacciones psicofísicas de estudiantes de universidad con respecto a fragmentos de música del repertorio clásico. Por otro lado, queremos destacar el estudio histórico-musical que hace Simonton (2010) de compositores y composiciones del repertorio clásico. Hace una comparación de la información biográfica de los compositores y la información del análisis de sus obras.

Si vamos un poco más allá, vemos que autores como Konečni (2008) afirma que las emociones diarias no son las mismas que las provenientes de las experiencias estéticas. Además, propone que la respuesta estética es una experiencia personal que engloba el parámetro emocional, cognitivo y social. Juslin y Sloboda (2011a) afirman que, aunque una emoción puede ocurrir como una respuesta estética, no es característica obligatoria para que la respuesta emocional del oyente sea clasificada como estética. De acuerdo con esto, los musicólogos están de acuerdo en dividir las emociones en estéticas y utilitarias (Zentner y cols., 2008, p.515) (visto en Tizón (2015, p. 22)).

La descripción de la emoción y su formulación a través de palabras lleva una carga subjetiva importante, esto ha generado problemas en las investigaciones de formulación y aún hoy día se sigue pensando e investigando en ello. Hevner (1936) es una de las primeras autoras que destacan por tratar con cierto criterio las emociones musicales. Es la responsable de una de las primeras divisiones espaciales de las emociones (consúltase la figura 2.6). Esta división agrupa emociones similares en grupos próximos entre sí.

El modelo de Hevner nos muestra cómo la distribución de las emociones está organizada en

dos planos: (1) el de activación emocional (*arousal*) y (2) el de atracción intrínseca (*valence*). Esta idea será la base del sistema moderno de medición emocional. Podemos ver una de las propuestas más utilizadas en la figura 2.7; se trata del modelo de Russel Russel (1980).

Para ampliar conocimiento sobre este tema podemos seguir leyendo los trabajos que estudian la influencia de los parámetros musicales y la emoción: el tempo, modos, armonía, interválica, ritmo, timbre, dinámica, textura, forma, silencio y el estilo. Todos ellos podemos encontrarlos ampliamente explicados y referenciados en la tesis de (Tizón, 2015, p. 48-68). Nosotros damos por demostrado el conocimiento en cuanto a habilidades afectivas.

Hemos visto que tanto el intérprete como el compositor pueden emocionar. Además, y aunque no haya un acuerdo universal, esas emociones se pueden medir de diversas maneras.

2.4. Pensamiento musical

El pensamiento musical es el proceso de crear significado musical. El conocimiento adquirido con el tiempo, la experiencia, las habilidades logradas y las cualidades psicológicas se ponen a trabajar junto la imaginación para crear el resultado musical. Ese “trabajo” es el pensamiento musical; sin él, no existiría ningún resultado. Las habilidades de un buen músico pueden ser más o menos elevadas y las condiciones más o menos propicias; ahora veremos cómo es, o cómo los científicos describen, el pensamiento musical.

Hemos llegado hasta aquí sin hablar de la memoria o la imaginación. Bien podríamos haberlas visto como una habilidad, pero hemos preferido recogerlas en este punto, junto con el pensamiento musical. Las capacidades de memoria e imaginación colorean y condicionan la vida musical y a menudo marcan límites para lograr nuevas competencias. La memoria es una condición que bien ayuda al músico, pero que no es esencial para la mente musical. En música se usan muchos tipos de memoria y esta habilidad es fácil de entrenar hasta el punto en que nos sea útil.

La imaginación musical consiste en imaginar la música en nuestra cabeza o en imaginar que estamos tocando un instrumento. Distintos estudios neurocientíficos indican que son las mismas áreas cerebrales las implicadas tanto para percibir o realizar el sonido como para imaginarlo (Soria-Urios y cols., 2011, p. 48). La imaginación musical es completa cuando uno puede construir estructuras musicales complejas, escucharlas y sentir los efectos de cada elemento individual antes de escribir una nota o hacer sonar la idea con la voz o el instrumento (Seashore, 1936, p. 6). Esta es una capacidad elevada dentro de la mente musical. La imaginación es una condición para el aprendizaje, para la retención, el recuerdo, reconocimiento y la anticipación de los hechos musicales. Coger la imagen de una mente musical sería coger su esencia, pero eso es imposible. Lo que vamos a hacer es intentar describirla.

Sabemos que los músicos profesionales escuchan de modo diferente a las demás personas. Pero no tenemos mucha más información que el conocimiento de las partes del cerebro que más se activan (Mikutta y cols., 2014) o que la excitación emocional o interés es mayor estético (Tizón, 2015; Madsen y cols., 1993). En el ensayo de Copland y Schuman (1957) comenta que escuchamos de acuerdo a nuestras capacidades independientes y que para analizar la escucha tendríamos que separar en planos. Este tema ya ha sido comentado por afinidad en la sección 2.3.1.

Hemos visto que en la bibliografía aparece el concepto que queremos explicar como “pensamiento creativo musical”, sin titubeos. No son pocos los que piensan que el buen músico no tiene por qué ser creativo; incluso algunos agradecen que no lo sea. Pero la creatividad dentro del

pensamiento musical tiene que ser bien entendida. Por eso en las siguientes líneas hablaremos de creatividad, del proceso creativo y seguidamente del pensamiento creativo musical.

2.4.1. Creatividad

Para muchos músicos hay pocos temas dentro de su profesión que sean tan importantes como la creatividad. En esta tesis hemos decidido tratarla de forma transversal, es decir, entendemos que no solo está en el pensamiento musical, sino que está o puede estar presente en las habilidades, en las cualidades psicológicas y en cualquier momento de la vida del buen músico. No obstante, es en este punto donde daremos una definición y explicaremos su proceso.

Definición de creatividad

Durante las últimas décadas se han dado muchas definiciones de creatividad. Sin embargo, desde Sócrates hasta Csikszentmihalyi ninguna concepción individual ha sido mayoritariamente aceptada. Parece incluso que nunca habrá una definición general (Boden, 1996; Running, 2008; Torrance, 1988, p. 75, p. 4, p. 43). Se suele entender como un puzzle, una paradoja o hasta un misterio. Inventores, científicos y artistas pueden explicarnos exactamente cómo aparecen sus ideas. Algunos explican que tiene que ver con la intuición, pero ninguno sabe contarnos cómo trabaja.

Para estudiar científicamente la creatividad debemos dar una definición aproximada. Si tomamos directamente la definición del diccionario “crear: producir algo de la nada”, la definición parece estar más allá del entendimiento científico, incluso parece algo imposible. Por eso, algunas personas lo han explicado en términos de divinidad, otros como romántica inspiración o simplemente con la palabra intuición.

Muchos investigadores dentro del campo de la creatividad la definen como el proceso de producir algo que sea original y valioso (Sternberg y Sternberg, 2016; Simonton, 2001; Csikszentmihályi, 2012; Barbot y Lubart, 2012, p. 479, p. 2, p. 117, p. 232). De este modo la creatividad permite a una persona ajustarse a nuevas circunstancias y resolver problemas inesperados. Nos parece muy ilustrativa la definición que Torrance (1988) se atreve a ofrecernos, aunque la denomine como “definición de supervivencia”:

When a person has no learned or practiced solution to a problem, some degree of creativity is required. (Torrance, 1988, p. 57)

La creatividad ha sido explorada cuantitativa, cualitativa, histórica y filosóficamente. Además puede estar en cualquier área; puede estar en una charla pública, una fórmula científica, un buen plato de comida incluso en cómo colocas los cubiertos en su cajón; puede ser cualquier cosa nueva e innovadora Bain (2012, p. 11).

Fleith y cols. (2000) nos concretan que las muchas definiciones de creatividad se pueden colocar en cuatro grandes categorías: (1) como producto creativo, en la idea de invención innovadora; (2) como proceso creativo, que describe el origen desarrollo y florecimiento de una idea original; (3) como características individuales, especialmente centrándose en habilidades cognitivas y rasgos de carácter; y (4) el entorno en que puede promover o inhibir el desarrollo de la creatividad; véase (Fleith y cols., 2000, p. 61). Además, nos explican que la creatividad es un proceso complejo que depende de varios factores y que incorpora varias acciones. Estos cuatro factores de los que depende la creatividad son: el transcendental, el natural, el universal y el

personal. Las conclusiones que extraen que Fleith y cols. se basan en una serie de entrevistas que investigan esos factores; dichas conclusiones se pueden resumir como sigue: (1) el factor transcendental incorpora esas influencias en las que la creatividad está en un terreno “inexplicable”, más allá de la lógica, relacionado con lo misterioso, lo místico y la magia; (2) el factor natural está relacionado con los aspectos instintivos; (3) la creatividad, como factor universal, fue identificada por algunos músicos como “el potencial de toda persona”, sin embargo, se marcó que ese potencial ha de ser entrenado para que las ideas y el producto creativo pudiera ser generado; por último, (4) el factor personal fue caracterizado como “algo que pertenece a la persona, y que nadie puede coger”, identificado también como la marca personal o la identidad (Fleith y cols., 2000, p. 68).

Webster (2002) nos indica que su amplia recensión de los resultados en la investigación en creatividad en general y en la musical en particular revela cinco elementos comunes: (1) el contexto de resolución de problemas, (2) pensamiento convergente y divergente, (3) fases en el proceso de pensamiento, (4) algún aspecto de lo original y (5) utilidad del producto resultante. Sin considerar el factor disciplina, existe un acuerdo entre la mayoría de expertos que dice que el pensamiento creativo está conducido por un problema y la necesidad de su solución. En artes, el problema es más una “fuerza interna” en el creador que inspira o conduce el espíritu creativo. En música, la respuesta a esta fuerza interna es una composición, una interpretación o un análisis de la escucha, y estos son los resultados del pensamiento creativo.

Como vemos, la creatividad es un tema tan amplio que bien merecería ser el tema central de nuestra tesis. Sin embargo, como hemos dicho en la introducción de esta sección, la trataremos de forma transversal. Los conceptos comentados —magia, instinto, natural, originalidad, etc.— se adhieren a otras variables del buen músico.

El proceso creativo

Muchos estudios indican que el proceso creativo se despliega en diferentes fases. Una de las primeras y más conocidas descripciones del proceso creativo es la de Wallas (1926) cuya influencia en modelos recientes es clara. Según él, el proceso creativo consiste en cuatro etapas: (1) preparación, el problema se investiga en muchas direcciones y se recoge una gran cantidad de información; (2) incubación, el creador piensa en el problema más subconsciente que conscientemente mientras realiza otras actividades; (3) iluminación, cuando la solución se vuelve clara y (4) verificación, la solución se evalúa, elabora y mejora.

Talbot-Honeck (1994), en su tesis sobre la excelencia musical, nos habla muy brevemente sobre la creatividad y también nos muestra la existencia de estas fases:

Creativity was believed to be the process that musicians described when they talked about visualization, imagination and (or musical interpretation). Musicians took up a new piece, learned it (or memorized it) and then, they lived with it: they drove around with it on the train, tram or car; carried it around in every situation on their lives, they even took it to bed with them. What came out and was expressed in a concert was a personal expression of the feelings and emotions that the music had aroused in them, refined and perfected by the hard work of preparing the piece technically on the instrument. (Talbot-Honeck, 1994, p. 109)

Fleith y cols. (2000, p. 66) identifican en su estudio cuatro fases. Son similares a los de Wallas (1926), pero tienen algunas adaptaciones o cambios menores debido al ámbito en el que sucede la

creatividad. Las fases que identificaron en su estudio son: propulsión, preparación, elaboración del producto y validación del producto. En la primera fase (1) *propellants* o propelentes, hablan de estímulos, de dinámicas de motivación, de los sentimientos conflictivos y cómo puede afectar esto a que el individuo encuentre las condiciones apropiadas para crear; (2) en la segunda, hablan de preparación (*preparation*), dicen que la necesidad de crear algo no es suficiente para que una idea creativa o un producto emerjan, hay que conseguir el conocimiento sobre el campo y la técnica requerida pero tenerlo tampoco lo es todo, en esta fase también hablan sobre aprendizaje, organización y trabajo continuo, de originalidad, intuición, espontaneidad e imaginación. La tercera fase (3) es la de elaboración del producto, los artistas tienen que pulir las ideas que producen y refinar el producto que generan hasta estar convencidos de que su trabajo es bueno. Por último, está la validación (4) (*product validation*), los músicos empiezan a probar su producto en el momento que lo comunican con el público y sienten reconocimiento cuando otros (público u otros músicos) muestran interés, elogian sus logros o reciben premios o compensaciones económicas.

En conclusión, parece que el proceso creativo describe justo lo que queremos saber sobre los buenos músicos en cuestión al pensamiento: cómo piensan lo que escuchan y cómo piensan lo que producen.

2.4.2. Pensamiento creativo musical

Podemos entender el sintagma “pensamiento musical” de muchas formas. Nosotros lo interpretaremos como un proceso mental dinámico y estructurado que alterna entre fases de pensamiento divergente y convergente y que tiene como resultado un producto musical final (Webster, 1990, 2002; Barbot y Lubart, 2012, p. 24, p. 11, p. 232).

El pensamiento divergente es altamente abstracto y es el que se dedica a generar ideas creativas explorando entre varias soluciones posibles. Por el contrario, el convergente es muy concreto y está centrado en las relaciones de más bajo nivel entre los detalles; puede definirse como el destinado a dar una única respuesta correcta a cuestiones estándar que no requieren una creatividad significativa (Wikipedia, 2016a,b; Webster, 1990, p. 23).

Con pensamiento, queda claro entonces que queremos referirnos al proceso de producir reflexiones y al conjunto de ideas propias de una persona. Queremos aclarar esto porque en las primeras búsquedas bibliográficas hemos visto muy diferentes usos para el concepto de pensamiento musical (*musical thinking*), por ejemplo:

- (a) **Personalidad filosófica:** En algunos estudios filosóficos se usa pensamiento musical para describir la personalidad de figuras importantes usando la música como elemento común a sus argumentos. Por ejemplo, Jarvis (2005) lo utiliza para hablar de la fenomenología¹⁸ de la prosodia de Hegel. Y lo define como un pensamiento que está hecho a partir de la propia música y que no puede ser explícito (Jarvis, 2005, p.59). Por otro lado, Martínez (2008) estudia el pensamiento musical de María Zambrano y lo explica como:

Su desenvolverse a partir de categorías que pudiéramos llamar musicales: la identidad musical, en suma, de las reglas que informan su gramática. (Martínez, 2008, p. 13)

¹⁸Fenomenología: En la doctrina filosófica de Friedrich Hegel, filósofo alemán de comienzos del siglo XIX, dialéctica interna del espíritu que desde el conocimiento sensible a través de las distintas formas de consciencia llega hasta el saber absoluto.

También, Mateos (2014) nos muestra una revisión de la personalidad del matemático, filósofo y teórico musical Antonio Eximeno. Aunque este autor entiende la expresión también como explicamos en el siguiente punto.

- (b) **Ideología histórica y estética:** La expresión pensamiento musical se entiende como el conjunto de ideas relacionadas entre sí acerca del sistema musical general, su evolución histórica y su sustento ideológico expresado a través de sus distintas estéticas y técnicas. Véanse Marco (2002), Martínez (2008, pp. 19, 124) o Mateos (2014).
- (c) **Como entendimiento de las dimensiones musicales.** En estudios notación musical usan la expresión pensamiento musical como el entendimiento de las dimensiones musicales incluyendo la instrumentación, el tono, la duración y las dinámicas (Barrett, 1997, p. 11). En otras palabras, saben que hay pensamiento musical cuando los sujetos perciben estímulos sonoros y sus anotaciones incluyen representaciones de estas dimensiones musicales comentadas.
- (d) **Organización en técnica compositiva:** Wolff (2001) explica como el teórico musical alemán de finales del siglo XVIII y principios del XIX J. N. Forkel entiende la idea de pensamiento musical, al comentar cómo Bach empezó a tener un razonamiento compositivo diferente después de transcribir conciertos de Vivaldi al piano. Forkel enfatiza los conceptos de orden, coherencia y proporción en las ideas musicales de Bach.
- (e) **Estrategia de mercadotecnia (*marketing*).** Hoy día se usa de todo para vender. Puestos a ser rigurosos con las acepciones de pensamiento musical comentaremos también este aspecto. Hemos visto que usan pensamiento musical para referirse a una metodología para pedagogía del aprendizaje y comportamiento en niños (<http://www.lynnekenney.com/music>). También hemos visto un su uso en una web sobre noticias de actualidad relacionadas con la música (<http://www.musicthinking.com>).

No ha sido hasta que nos adentramos en el campo de educación, más concretamente en la rama de creatividad en la educación, que hemos encontrado el uso del sintagma “pensamiento musical” que nosotros buscábamos. Llegar a estos trabajos no fue automático, simplemente por el hecho de que los investigadores de esta rama de investigación explotan el concepto bajo el título *creative thinking in music*. Aunque hay algunos, como por ejemplo T. Sullivan y cols. (2002, p. 79), que sí que usan pensamiento musical sin la palabra ‘creatividad’. Webster (2002) es partidario de que *creative thinking* sea realmente un término que tenga su base en lo que la mayoría entiende como ser “creativo”. Explica que *creativity* no es un término útil porque tiene un significado excesivo y que *creative thinking* es mejor para referirse a cómo trabaja la mente en temas de educación. Vemos que llegan una conclusión sobre cómo llamarlo desde un punto de vista contrario al nuestro. Ellos parten de la creatividad y nosotros del pensamiento. Sin embargo, nos damos cuenta de que estamos hablando de lo mismo. Así pues, para hablar de pensamiento musical, a partir de ahora también nos referiremos a él con el sintagma “pensamiento creativo musical”.

El pensamiento creativo ocurre a varios niveles, desde canciones espontáneas en niños de muy temprana edad hasta el producto de las grandes mentes musicales. La definición que pusimos en las primeras líneas de esta sección está actualizada y contrastada con la bibliografía más actual sobre el tema. Webster nos lo deja claro por su trabajo (actualizado en 2010) sobre la bibliografía comentada sobre investigaciones de educación musical y pensamiento creativo en música (Webster, 2003), que es una recensión de más de 500 libros y artículos.

Webster nos ofrece un modelo de pensamiento musical que se ha ido actualizando desde su primera publicación en 1987. Hemos visto este modelo también en otro trabajo suyo de 1990 (Webster, 1990), pero la última actualización es de 2002 (Webster, 2002). La figura 2.8 presenta este modelo.

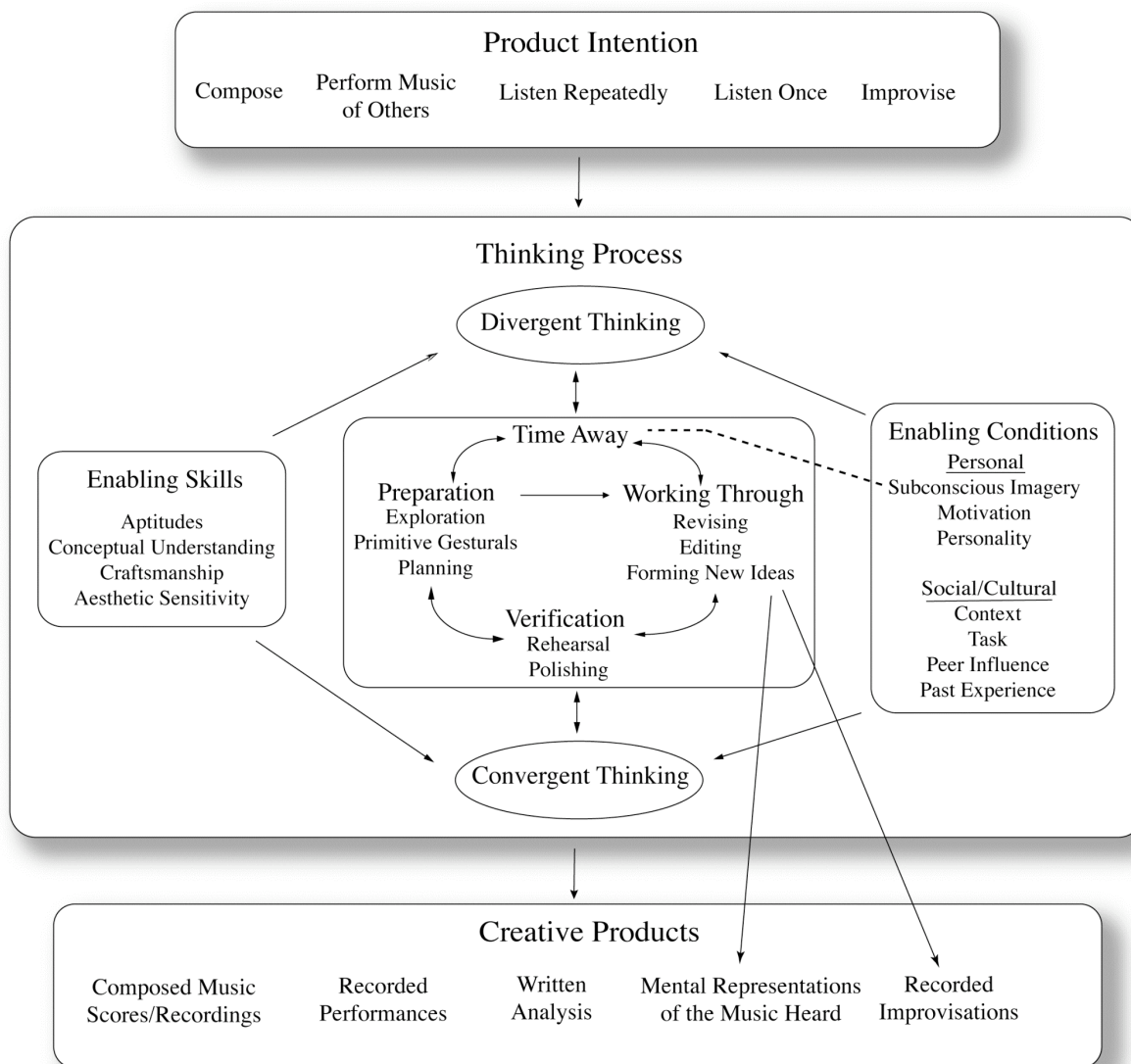


Figura 2.8: Modelo del proceso de pensamiento creativo en música (Webster, 2002, p. 12).

Sin tener en cuenta la disciplina, la mayoría de los expertos están de acuerdo en que el pensamiento creativo está motivado por un problema que requiere una solución. En música, el problema es más una inquietud que es materializada en una composición o una interpretación/improvisación. En el movimiento desde la intención hasta el resultado, el pensamiento musical está constantemente interrelacionando entre dos formas de pensamiento. Esto ya lo comentamos arriba, pero aquí profundizaremos en los conceptos.

El **pensamiento divergente** envuelve el pensamiento imaginativo. Así el músico explora las muchas posibilidades de la expresión musical, siempre catalogando, seleccionando, desestimando o aceptando cambios constantemente. Las semillas del pensamiento musical pueden ser

una frase melódica o rítmica, una armonía, un timbre o incluso patrones más largos y complejos, todo lo imaginable con las herramientas de que se disponga. Todos estos gestos primitivos (PGs *primitive gesturals*) son parte del proceso de exploración que a menudo caracteriza los periodos en que el pensamiento musical está en proceso (Webster, 2002, p. 13). En contra de todo esto está el **pensamiento convergente** que es más lineal y analítico. Aquí es donde se toman las decisiones estéticas (Webster, 2002, p. 13). El pensamiento es más discriminatorio y según el caso puede ser consciente o subconsciente. Este tipo de pensamiento suele suceder al final del proceso creativo, pero no siempre. El juego entre estos dos pensamientos están el centro del pensamiento musical. Las condiciones y las habilidades trabajan para propiciar e impulsar estos pensamientos.

Finalmente, los resultados del pensamiento musical son representados como un producto. Esto separa el pensamiento musical real con los sueños o la fantasía. Los productos musicales pueden tomar forma de composiciones escritas, interpretaciones de música compuesta o improvisada o música analizada de forma escrita o mental mientras se escucha (Clarke, 2005).

Hay algún aspecto interesante más en la figura 2.8 que varía con modelos anteriores, esto es que el autor refleje diferencia entre los *product intention* que son en el momento o los que necesitan un pensamiento reflexivo (véase *listen repeatedly* y *listen once*). Webster sostiene que el proceso creativo tiene beneficios cuanto más tiempo pase. También el módulo central que ha variado desde sus esquemas anteriores. Webster (1990) usaba la idea clásica del proceso creativo que hemos comentado en el capítulo de creatividad (preparación, incubación, iluminación y verificación). Pero en esta última versión lo edita porque piensa que la iluminación no es tanto una fase como un evento cualitativo que ocurre muchas veces en el proceso creativo (Webster, 2002, P. 14).

Alrededor de estas distinciones conceptuales hay muchos problemas técnicos y metodológicos relacionados con el desarrollo de evaluaciones de la creatividad musical y, por lo tanto, del pensamiento musical (Barbot y Lubart, 2012, p.232). Una forma común de llevar a cabo estas investigaciones consiste en proponer una definición de creatividad y un método para su evaluación (Pachet, 2006). Consecuentemente hay muchos instrumentos, procedimientos y métodos que se han desarrollado para evaluar el proceso musical creativo, productos o personas. Para conocer algunas de las principales formas de medición dirigimos al lector a Barbot y Lubart (2012, p.232) y sus referencias. Nosotros no pensamos evaluar la creatividad de nuestros sujetos y por lo tanto eso se queda fuera de nuestro objetivos. Una vez entendido cómo funciona el pensamiento musical, ofreceremos una hipótesis sobre los buenos músicos en el capítulo 3.

2.5. Resultados musicales

Por resultados musicales nos referimos al producto del trabajo de los músicos¹⁹. Este es el fin de todo el proceso musical. Mientras que las cualidades psicológicas, el entorno, el pensamiento y las habilidades pueden ser interesantes para los músicos, el resultado es lo más importante para cualquier persona que trabaje o simplemente disfrute con la música.

Esta última sección podría parecer breve, pero eso es porque muchos conceptos que tienen que ver con los resultados se han comentados anteriormente y otros, como el qué piensan los músicos sobre sus oyentes, no aparecen en la bibliografía. Veremos pues, el concepto de

¹⁹Podríamos entenderlo de otras maneras, entre ellas: como las evidencias físicas, psíquicas o psicológicas del entrenamiento musical (Soria-Urios y cols., 2011); o también como producto resultado de un algoritmo para una composición/improvisación musical (Horner y Goldberg, 1991).

transcendencia histórica, por satisfacer nuestra curiosidad sobre las intenciones que tienen los buenos músicos con sus resultados; y también hablaremos de la autoevaluación.

2.5.1. Transcendencia histórica

Nos preguntamos si el buen músico prefiere quedarse en la tradición o superar sus límites y es entonces cuando aparece el concepto de transcendencia. Este puede desviarse fácilmente a una rama filosófica, incluso a terrenos de la religión o conceptos espiritualistas. En filosofía el término no dista mucho del significado común. Y en religión se refiere al aspecto de la naturaleza y poder de dios, que es completamente independiente del material del universo, más allá de las leyes físicas. En el cristianismo, por ejemplo, es la parte que implica la omnipresencia. El diccionario de la RAE la define como “*resultado, consecuencia de índole grave o muy importante*” y también como “*aquello que está más allá de los límites naturales*” (DRAE, 2017b). Por último, en lenguaje coloquial “transcendencia” significa “ir más allá”. Con esto queremos mostrar que el término “transcendencia” es una palabra con mucha fuerza y en muchos sentidos.

Los músicos que transcendieron con su música son los que dejaron una huella visible con su trabajo. Si nos preguntamos por las formas de transcender podemos ver semejanzas y conclusiones parecidas a las que Lehmann y cols. (2007, p. 16-17) sacan sobre los músicos de élite, que ya comentamos en la sección 1.4.3. Los resultados de los buenos músicos crean un impacto en sus dominios bien:

- (1) **Perfeccionando el arte.** Por ejemplo, Mozart o Haydn perfeccionaron el estilo de música clásica.
- (2) **Configurando y estableciendo nuevos estándares.** Como hizo el pianista Franz Liszt alcanzando un virtuosismo hasta entonces desconocido; o Stravinsky aumentando los límites del postromanticismo. También, Ramón Montoya y Antonio Chacón con la guitarra y el canto respectivamente.
- (3) **Inventando un nuevo campo.** Por ejemplo, Django Reinhardt con el *Jazz Manouche*, Dizzy Gillespie en el Bebop, o Arnold Schoenberg con la música dodecafónica serial.

Los buenos músicos de la historia, los que conocemos, tuvieron cierta transcendencia, es decir, fueron más allá de ciertos límites o superaron las restricciones de determinado ámbito. Pero hay grandes músicos olvidados. Si hablamos en el ámbito de la música clásica podemos ver que estos últimos se programan de vez en cuando por el esfuerzo de algunas personas. A veces es un descubrimiento y otras entiendes que estaban en el olvido merecidamente; como nos muestra Vicent López (1996) con el trabajo de Fernando Ferandiere. La transcendencia histórica no tiene solo vinculaciones positivas, también se puede ver como asociación con el narcisismo o egocentrismo.

Es importante conocer la idea de transcendencia en el contexto de las vanguardias musicales del siglo XX y en concreto en la escuela de Darmstadt. Las “doctrinas” de esta escuela reúnen un altísimo número de críticas y comentarios que no creemos necesarios reproducir aquí, pero es significativo conocer la importancia y repercusión que tuvieron. En la música clásica actual casi podemos separar dos corrientes: los continuadores de la tradición de la música clásica occidental (que no los puristas) y los seguidores de los cambios propiciados en la escuela de Darmstadt. Prevemos encontrar los roces entre estas dos corrientes en nuestra investigación, pero no nos parece importante separarlas para definir al buen músico clásico. El partir de cero, trabajar lo

nunca antes trabajado, ser el primero que hace algo o hacer una aportación a la historia han sido una búsqueda a toda costa en los seguidores de esta corriente. Esta idea permanece, aún hoy día, muy presente en los ámbitos académicos²⁰ así como la notable la conexión hacia la búsqueda de transcendencia.

En el contexto de la música flamenca no se habla de este concepto igual que en música clásica. Se habla más de individualidades y los posibles roces podrían estar entre puristas y “modernos”.

En la sección 3.1 nos preguntábamos si podríamos sacar una definición de buen músico estudiando los resultados musicales de los grandes músicos de la historia. Entendemos que pude haber buenos músicos que no hayan tenido nada de transcendencia, incluso que haya buenos músicos olvidados. Por lo tanto, no podemos sacar una definición solo con los que han trascendido. Podríamos concluir que los músicos que trascienden son inevitablemente buenos músicos, aunque no es un requisito. Sin embargo, tenemos curiosidad sobre si los buenos músicos la buscan.

2.5.2. Autoevaluación del resultado musical

El trabajo de los buenos músicos muestra calidad, consistencia y afán de evolución. No consideramos buen músico a alguien que tiene un buen día, sino a alguien cuyo trabajo es constante y repetidamente bueno. Por eso nos preguntamos: ¿cómo consiguen la consistencia?

Los músicos hablamos mucho de los fallos y poco de los buenos resultados. Pero uno de los factores de importancia para lograr una alta competencia en música es la clara percepción de uno mismo, la autoeficacia (Gabrielsson, 2003, p. 242).

Ya hemos hablado de trabajos y procesos de la evaluación musical en la sección de habilidades. Ahora queremos reflexionar sobre las evaluaciones *post* producción y las decisiones que se toman. Nos queremos referir al momento cuando la actuación ha acabado o cuando un compositor tiene la obra ya escrita. Parece que las decisiones que toma un músico en este momento (que podríamos decir que es posterior al cometido final: actuación o estreno de una obra), no han interesado mucho a los musicólogos o estudiosos de la música. Después del trabajo ya no hay ningún objetivo económico, es decir, la reflexión, evaluación y toma de decisiones simplemente viene por el deseo mejorar.

Con dinero de por medio sí que se han desarrollado estudios sobre el juicio intuitivo y las decisiones de las personas (Gilovich y cols., 2002). Por ejemplo la teoría prospectiva o teoría de las expectativas (*prospect theory*) es una teoría económica del comportamiento que describe de forma probabilística cómo la gente elige alternativas que envuelven riesgo donde se conocen las probabilidades del resultado (Tversky y Kahneman, 1985; de Kohan, 2015). Fue desarrollada a finales de los años 60 y principios de los 70 por Amos Tversky y Daniel Kahneman como un acercamiento psicológico descriptivo más preciso de la toma de decisiones que la “hipótesis de la utilidad esperada²¹”.

²⁰El trabajo de Laucirica y cols. (2012) habla sobre el gusto por la música contemporánea en estudiantes de grado superior de conservatorios de música. Nos parece un ejemplo interesante que muestra el apoyo que necesitan algunos lenguajes contemporáneos en música clásica.

²¹La hipótesis de la utilidad esperada es una hipótesis sobre las preferencias de un individuo respecto a decisiones con resultados inciertos. Se ha usado para explicar algunas decisiones que contradicen el criterio de valor esperado, que solo tiene en cuenta la cuantía económica asociada a cada decisión y la probabilidad de que se cumpla.

Este trabajo de Tversky y Kahneman (1985) se realiza dentro del Programa de “heurísticas y sesgos” que iniciaron ellos mismos en el año 1970 y que en 2002 le valió a Kahneman para ganar compartido el premio Nobel de Economía. Estos autores han demostrado que en las intuiciones de las personas sobre la probabilidad de los hechos se producen muchos sesgos y ellos lo demuestran en contextos económicos.

No sería mala idea partir de estos avances para concretar los sesgos en la toma de decisiones *post* producción musicales, pero hasta ahora y hasta donde sabemos nadie lo ha hecho. Estos trabajos nos dan la idea de que además de los bien conocidos beneficios de las estrategias conscientes para la autoevaluación (Klein, 2007), como puede ser: ver un vídeo de tu interpretación después del concierto, pedir opinión a profesionales, autoanalizarse, etc., hay también una serie de intuiciones personales. Estas segundas podrían tener unos sesgos pero trabajar esto se escapa de las fronteras de nuestra tesis.

Concluimos que hay estrategias conscientes e inconscientes para la autoevaluación del resultado musical. Ahora nos preguntamos ¿cuáles usan los buenos músicos?

Capítulo 3

Preguntas de investigación e hipótesis

Exponemos a continuación las preguntas de investigación que resultan de enfrentar nuestras preguntas de investigación previas (sección 1.5) al examen conceptual de la bibliográfica (capítulo 2).

3.1. Preguntas de investigación

Esta es la lista completa de las preguntas de investigación definitivas. Hemos considerado enumerar primeramente la lista completa para facilitar su comprensión global. Y a continuación exponer la justificación detallada de nuestras preguntas junto con las hipótesis.

Al igual que la exposición de las variables del buen músico en el capítulo 2, las preguntas de investigación se organizarán en cinco apartados: (1) condiciones propicias, (2) cualidades psicológicas, (3) habilidades, (4) pensamiento musical y (5) resultado musical. Estas preguntas se dispondrán en formato numérico (1.1, 2.1, 2.2, etc.) y se mantendrá igual a lo largo de toda la investigación. No podrán confundirse estas preguntas con las de los cuestionarios porque estas últimas se indicarán de forma alfanumérica (1a, 1b, 2a, etc.).

- Condiciones propicias

- 1.1 ¿Cuáles son las condiciones propicias determinantes para el buen músico?

- Cualidades psicológicas

- 2.1 ¿Cómo es su motivación?

- 2.2 ¿Cómo gestionan sus debilidades y fortalezas, son aprendices profundos?

- 2.3 ¿Dedican mucho tiempo a escuchar y leer sobre música?

- 2.4 ¿Qué características psicológicas tienen en común los buenos músicos?

- 2.5 ¿Su disfrute con la música aumenta con el tiempo?

- 2.6 ¿Tienen estrategias para reducir la ansiedad escénica?

- Habilidades

- 3.1 ¿Se puede ser buen músico con habilidades sensoriales o motrices poco desarrolladas?

- 3.2 ¿Puede haber buenos músicos con bajas habilidades afectivas?, ¿trabajan la emoción consciente o subconscientemente?

- Pensamiento musical

- 4.1 ¿Cómo escuchan y en qué se fijan cuando escuchan música?

- 4.2 ¿El buen músico debe ser imprescindiblemente creativo?

- Resultado musical

- 5.1 ¿El buen músico tiene pretensión de transcendencia?

- 5.2 ¿Piensan en el público?, ¿tienen objetivos para propiciar el éxito social?

- 5.3 ¿Cómo evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente?

3.2. Justificación e hipótesis

En esta sección encontrará el lector los porqués de la elección de nuestras preguntas de investigación y seguido ofreceremos una hipótesis para cada una de ellas.

Condiciones propicias

1. 1 *¿Cuáles son las condiciones propicias determinantes para el buen músico?*

Nos preguntamos sobre las influencias, el entorno y las condiciones determinantes para dedicarse a la música. Es lógico pensar que cuantos más propiciantes mejor: empezar cuanto antes, crecer en un entorno musical, no tener problemas económicos, etc... Cuantas mas facilidades, más allanado será el camino de una carrera musical. Pero ¿es necesario o determinante cumplir alguna condición propiciante para llegar a ser un buen músico?

Después de leer ampliamente sobre los condicionantes musicales veíamos que:

- (a) La práctica deliberada explica una considerable proporción para esclarecer las diferencias individuales en la ejecución musical, pero deja mucha más cantidad sin explicar.
- (b) La heredabilidad y la genética (podríamos hablar de lo innato) explica una proporción de las diferencias individuales en la ejecución musical.
- (c) El entorno ayuda, matiza e influye, pero no es determinante para ser buen músico.
- (d) La edad a la que se comienza no es una condición propicia determinante
- (e) El oído absoluto no es condición necesaria para ser buen músico; de hecho, puede ser un inconveniente en ciertas tareas.

Por todo esto nuestra hipótesis, que comparte buena parte con el sentido común, es: (1) los propiciantes más importantes para un buen músico son la capacidad de estudio y los genes; y (2) ninguno de los propiciantes vistos son determinantes.

El lector aquí podrá notar que no hablamos de la vocación habiendo concluido que esta es determinante en el capítulo 2. Esto es porque el concepto apareció después de hacer la primera ronda de entrevistas. No lo pudimos tener en cuenta para hacer nuestra hipótesis porque, sinceramente, no se nos ocurrió antes y porque no lo vimos en la bibliografía. Explicaremos más sobre esta cuestión en la sección 5.3.2, donde se trata la continuación de esta pregunta de investigación.

Cualidades psicológicas

2. 1 *¿Cómo es su motivación?*

Un músico puede tener el camino relativamente allanado por tener una alta inteligencia, unas habilidades naturales muy propicias o una familia adinerada, pero para recibir el calificativo de buen músico, para destacar, no vale solo con dejarse llevar, pensamos que tiene que tener ciertas características psicológicas que lo ayuden o lo muevan.

La motivación es fundamental para conseguir una meta. Y está clara su importancia en los tipos de música que estudiamos, dado que se necesitan años para llegar a un nivel mínimo profesional. En las preguntas de investigación previas nos preguntábamos qué hacen cuando no están motivados y qué les hace continuar en el mundo de la música. En el capítulo 2 explicamos los dos tipos de motivación (intrínseca y extrínseca) y vimos cómo los estudios acogían diferentes perspectivas. Queremos pensar que los buenos músicos no ven un obstáculo tan grande que no merezca la pena afrontar para conseguir lo que quieren. Por eso, nuestra hipótesis es que el buen músico tiene que tener una fuerte motivación intrínseca.

2. 2 *¿Cómo gestionan sus debilidades y fortalezas, son aprendientes profundos?*

Cómo aprenden los buenos músicos es una de las preguntas que más curiosidad causa al público general y a los aficionados. Sabemos que cualquier persona tiene marcadas diferencias individuales en cuanto al aprendizaje y que los profesionales tienen altas habilidades metacognitivas (autoconciencia de sus propias debilidades y fortalezas, conocimiento de los requerimientos de diferentes tareas y estrategias para completar sus propósitos a través de planificación, seguimiento y evaluación de la práctica y la interpretación) (Hallam, 1997a,b). Además, en la sección 2.2.4, vimos los tres tipos de aprendizaje que nos desarrolla Bain (2012, p. 35).

Por todo esto, nuestra hipótesis es que los buenos músicos son aprendientes profundos. No pensamos que puedan correr el peligro de aburrirse con su trabajo; por lo tanto, su intención de aprendizaje no puede ser de otro tipo. Esto implica que para gestionar sus fortalezas y sus debilidades utilizan estrategias de alto nivel. Procesan el material que estudian activa y profundamente, en lugar de repetir algo un millón de veces.

En las preguntas de investigación previas incluíamos la de *¿cuánto tiempo dedican a mejorar?* Esto personalmente nos llamaba la atención, pero nos dimos cuenta que el tiempo que se dedique está directamente ligado a las habilidades, es decir, nos dice más sobre el porcentaje de habilidad innata que tenga el sujeto que sobre su aprendizaje. Por esto, hemos decidido dejar la pregunta a un lado.

2. 3 *¿Dedican mucho tiempo a escuchar y leer sobre música?*

Nos es difícil imaginar un buen músico que no dedique mucho tiempo a escuchar música, ya que pensamos que tienen una curiosidad insaciable. En la sección 1.5 nos preguntábamos si son imprescindiblemente curiosos y cuánto tiempo dedican a mejorar.

Como aprendiente profundo, pensamos que el buen músico buscará cualquier oportunidad de aprendizaje; así que suponemos que además de escuchar mucho, buscará información de lo que escucha a través de la lectura. Y demostrará inquietudes hacia las lecturas sobre música y también escuchará música como medio de ampliación de conocimiento.

Nuestra hipótesis es que el buen músico tiene una curiosidad insaciable; por eso, escucha grandes cantidades de música y lee sobre ella. Esto lo usa para ampliar su conocimiento.

2. 4 *¿Qué características psicológicas tienen en común los buenos músicos?*

En la sección de las cualidades psicológicas (ver 2.2) veíamos como el trabajo de músico conlleva diferentes problemas y por eso pensamos que encontraremos ciertas cualidades psicológicas comunes en los buenos músicos que les ayuden a lidiar con las características de este trabajo.

De la bibliografía sacamos algunas comunes a los músicos de élite: (1) un profundo compromiso hacia la música y/o hacia la excelencia; (2) un fuerte sentido de identidad; en otras palabras una personalidad definida, confianza en uno mismo, autoestima; (3) una perspectiva positiva basada en el crecimiento y el aprendizaje, y (4) un permanente amor y diversión por la música y por hacer música (Talbot-Honeck, 1994). También se habla de creatividad, espontaneidad y flexibilidad. Aunque nosotros no estamos únicamente en la élite consideramos, a priori, que el resultado será similar.

Estudios de la personalidad como los de Kemp (1996), se centran en las dimensiones de: introversión, sensibilidad, ansiedad e independencia. Aunque hemos visto que la extroversión favorece el desarrollo potencial del rendimiento en relación a las variables psicológicas que afectan a este (motivación, ansiedad, autoconfianza, activación, concentración y rendimiento); véase Alarcón y Escoda (2015, p. 21); consideraremos esta como una condición propicia más que como una característica psicológica del buen músico. La sensibilidad la veremos en la pregunta de investigación 3.2, y la ansiedad en la 2.6. La independencia y su otro extremo, la adaptabilidad, la veremos en esta pregunta.

Hemos visto muchas agrupaciones de conceptos psicológicos en diferentes trabajos. Con el fin de hacer posible un consenso o acuerdo entre nuestros sujetos nosotros haremos nuestra propia agrupación organizada en tres características psicológicas amplias, estas son:

- (1) **Alta capacidad de adaptación:** flexibilidad, creatividad, perspectiva positiva, espontaneidad, etc.
- (2) **Resiliencia:** persistencia, constancia, perseverancia, obcecación, compromiso, etc.
- (3) **Sentido de identidad:** Autoconocimiento, autoaceptación, etc.

Por lo tanto nuestra hipótesis es que las características psicológicas que tienen en común los buenos músicos son tres: resiliencia, alta capacidad de adaptación y un fuerte sentido de identidad.

2. 5 *¿Su disfrute con la música aumenta con el tiempo?*

Como recordábamos en la pregunta anterior, la diversión con la música es una de las cualidades psicológicas comunes en los músicos de élite (Talbot-Honeck, 1994). También hemos dicho ya que la mayoría de estudios sobre la diversión, el goce o el placer con la música estudian al oyente, y no al ejecutante o creador. Por esto, además de ser una curiosidad pregunta de investigación previa, nos interesa saber cómo es el disfrute de los buenos músicos. Lamentablemente, no es muy difícil unir la idea de sufrimiento y la práctica musical. Un ejemplo es la caricatura de la educación musical estadounidense para la música jazz que hace la película *Whiplash* de Chazelle (2014).

Nuestra hipótesis refuta el trabajo de Seashore (1936) y Talbot-Honeck (1994) y prevemos que los buenos músicos se divierten más cuanto más saben.

2. 6 *¿Tienen estrategias para reducir la ansiedad escénica?*

En la pregunta de investigación 2.2 considerábamos al buen músico como aprendiente profundo y cavilamos que por ese motivo tendrían pocos problemas de memoria y alta autoestima; en consecuencia, pensamos que tendrán poca ansiedad escénica.

Aún así el escenario sube las pulsaciones a cualquier persona. De ahí que en las preguntas previas estuviese la de cómo gestionan la ansiedad escénica. Como hemos visto en la bibliografía, el miedo o ansiedad escénica es el problema psicológico más frecuente entre músicos. Nosotros queremos sacar conclusiones sobre cómo tratan la ansiedad los buenos músicos y si usan algún fármaco o alguna de las técnicas ya descritas en el apartado de ansiedad escénica (ver sección 2.2.5).

No obstante, nuestra hipótesis es que el buen músico tiene baja ansiedad escénica. Es capaz de transmitir con plenitud y de obtener un rendimiento en el escenario que se ajuste o supere a lo que pueda hacer en su estudio. Creemos que algunos usarán algunas de las técnicas de relajación y otros no harán nada.

Habilidades

3. 1 *¿Se puede ser buen músico con algunas habilidades sensoriales o motrices poco desarrolladas?*

Normalmente aceptamos que las habilidades sensoriales o motrices de los buenos músicos son muy elevadas. Da igual si las adquieren mediante el aprendizaje en un contexto formal o son capacidades innatas. Estas habilidades nos sorprenden hasta el punto que abundan en la historia de la música las proezas auditivas de los grandes músicos. Como la de Mozart con el Miserere de Allegri¹. Sin embargo, nosotros nos hacemos ciertas preguntas: ¿podemos considerar a una persona buen músico solo por tener unas habilidades sensoriales sorprendentes?, ¿hay buenos músicos con bajas habilidades sensoriales? Una pregunta concreta sería: ¿hace falta tener buen oído para ser un buen músico?

Por una parte, no podemos considerar a una persona buen músico solo por tener unas habilidades sensoriales sorprendentes, puesto que hay personas que las tienen y no son músicos.

Los matices que podemos recibir a través del oído son muchos aunque socialmente veamos mucho más valiosos unos que otros, un ejemplo es la priorización del tono absoluto en el academicismo de los conservatorios (incluidos los de flamenco). Un oído desarrollado es aquel que puede ir más allá de lo estrictamente necesario, es un oído reforzado, entrenado. Para un violinista es imprescindible que su oído escuche bien la afinación; para un pianista lo importante es discernir las dinámicas y para un percusionista escuchar y entender el ritmo. Un oído desarrollado es aquel que discierne muchos más matices de los inevitables para un trabajo concreto dentro de la música. Tener un oído cultivado es una meta para cualquier músico que se precie, pero ¿es realmente necesario para el oficio?

Como dijimos en la sección 2.3 los músicos pueden tener ciertas habilidades sensoriales poco desarrolladas siempre y cuando esto lo compensan con otras que estén muy desarrolladas. Esto

¹La historia en torno a la figura de Mozart cuenta que el Vaticano había prohibido copiar la partitura del miserere que había compuesto G. Allegri para que solo pudiese ser interpretado en la Capilla Sixtina. Mozart en su paso por Roma, escuchó la obra (un coral a nueve voces), y solo con escucharla pudo escribirla completamente a su salida. El genio salzburgués en vez de ser castigado por su atrevimiento fue recompensado con la distinción de una espuela de oro.

mismo podríamos afirmar de las habilidades motoras. Nosotros nos preguntamos si esto también sucede con los buenos músicos.

Para saber cuáles son las habilidades más importantes para ser un buen músico tendríamos que ir instrumento por instrumento y además esa respuesta, como ya comentamos antes, no es nuestro objetivo.

Esta pregunta de investigación quiere dilucidar el concepto de la importancia de las habilidades. Quizá lo que nos haya movido a incluir esta pregunta sea que lamentablemente sigue habiendo profesores que dicen esa frase de: —Lo siento, pero no vales para la música porque tienes muy mal oído. Las habilidades para la música son muchas y muy diversas y hemos visto en la bibliografía que lo importante es saber compensarlas, por eso nuestra hipótesis para esta pregunta es que no hace falta tener un oído desarrollado para ser músico, es decir, un buen músico puede tener bajas habilidades sensoriales o motrices si estas las compensa con otras muy desarrolladas.

3. 2 *¿Puede haber buenos músicos con bajas habilidades afectivas?, ¿trabajan la emoción consciente o subconscientemente?*

Los buenos músicos nos hacen sentir, nos emocionan. Parece que esto es un pensamiento popularmente aceptado. Es cierto que dentro del significado de buen músico no cabe aquel cuyas composiciones pasen inadvertidas o cuya interpretación no nos haya puesto alguna vez el vello de punta. Quizá por esto se dice lo de no hay recuerdo sin emoción. En la sección 1.5 nos preguntábamos simplemente cómo hacen los buenos músicos para emocionarnos, pero después de lo aprendido en el capítulo 2 hemos decidido ampliar la pregunta. Dentro de niveles académicos hay algunos que piensan que hay muchas formas de poner el vello de punta y que no todo es transmitir emociones; por eso añadimos: ¿puede haber buenos músicos con bajas habilidades afectivas?

En la sección de habilidades afectivas del capítulo 2 (ver 2.3.3) veíamos como está demostrada científicamente la capacidad de emocionar tanto del intérprete como del compositor. Y que se han desarrollado metodologías para medir estas emociones. Nosotros queremos preguntar directamente a los compositores e intérpretes si piensan que se puede ser buen músico con bajas capacidades afectivas (para con la música, por supuesto).

Además, queremos saber si los ellos las trabajan. Hemos oído decir a Jordi Savall, por ejemplo, que ha llegado a un nivel técnico que le permite trabajar directamente con la emoción. Por el contrario, nos encontramos el comentario general de que la emoción la ofrece la magia del escenario, el carisma del músico, el duende, etc.

Nuestra hipótesis con este tipo de habilidades es contraria a lo que dijimos con las sensoriales o las motrices. Nosotros pensamos, a priori, que no puede haber un buen músico con bajas habilidades afectivas; en verdad, creemos que es la principal fuente de recursos para suplir y rellenar las faltas en las habilidades sensoriales o motrices.

Pensamiento musical

4. 1 *¿Cómo escuchan y en qué se fijan cuando escuchan música?*

En la sección 1.5 nos preguntábamos: ¿en qué se fijan cuando escuchan?, ¿escuchan con intención de profundidad o de manera superficial? Al leer la bibliografía al respecto de las habilidades sensoriales encontramos el trabajo de Seashore (1936, p. 4) y su idea de los cuatro

troncos en el árbol familiar de la musicalidad. Seashore decía que cada uno de estos troncos (tonal, dinámico, temporal y cualitativo) se desarrolla y ramifica independientemente sin ningún tipo de relación con los otros. Suponemos que un individuo que tenga más desarrollado el tonal se fijará más en las melodías o intervalos y que uno que tenga más desarrollada la dinámica en intensidad, tensiones y distensiones.

También hemos visto que hay poco sobre cómo escuchan los músicos. No hemos encontrado trabajos musicólogos al respecto, pero hay bastantes más publicaciones hechas desde el campo de la Neurociencia. A nosotros nos interesa dar un punto de vista musical a esta pregunta y nos gustaría sacar una conclusión parecida a la de Bain (2012) sobre cómo se comportan los buenos estudiantes con respecto a la lectura; haciendo la analogía “estudiantes-lectura” y “músicos-escucha”. Por eso nuestra hipótesis es que los buenos músicos analizan y evalúan la calidad y naturaleza de la música que les gusta y lo que le rodea. Como aprendientes activos hacen conexiones entre ideas, reconocen los tipos de acuerdos y desacuerdos entre la música que escuchan y la que hacen. Los buenos músicos utilizan todas las actividades cognitivas al mismo tiempo. Ellos recuerdan, entienden, aplican, analizan sintetizan y evalúan mientras escuchan.

4. 2 *¿El buen músico debe ser imprescindiblemente creativo?*

Nos preguntábamos cómo piensan para producir sus resultados los buenos músicos y por eso investigamos el pensamiento musical. Vimos que la bibliografía considera este pensamiento evidentemente creativo y lo describe como una alternancia entre dos tipos de pensamiento. Por otro lado sabemos la existencia de discrepancias con respecto a que el músico, sobretudo el intérprete, tenga que ser imprescindiblemente creativo.

Nosotros nos acogemos a la idea que nos demuestra la bibliografía y nos preguntamos si su pensamiento es evidentemente creativo musical. Por eso, nuestra hipótesis es que el buen músico es creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente y convergente en proporción equilibrada.

Resultado musical

5. 1 *¿El buen músico tiene pretensión de transcendencia?*

Desarrollábamos el concepto de transcendencia en la sección 2.5.1 y veíamos que esta tiene que ver con ir más allá, con superar los límites. Podríamos concluir que los músicos que transcenden son inevitablemente buenos músicos, aunque no es un requisito. Quedó patente la duda sobre si los buenos músicos la buscan.

En la sección 3.1 nos preguntábamos si el buen músico prefiere quedarse en la tradición o superar sus límites. Esto es lo mismo que preguntarnos si el buen músico no tiene por qué romper ningún límite o aportar algo nuevo, o si por el contrario sí que tiene que tener pretensión de transcendencia.

Hay buenos músicos haciendo tradición y experimentación y los segundos tienen a priori más libertad, pero ambos pueden buscar los límites. Nuestra hipótesis es que el buen músico tiene pretensión de transcendencia, esto es, la intención de aportar algo nuevo o personal.

5. 2 *¿Piensan en el público?, ¿tienen objetivos para propiciar el éxito social?*

Ya dejamos claro en la sección 1.4.1 que el éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico. No obstante, quisimos preguntarles directamente a ellos si lo consideran importante. Suponemos que la respuesta será negativa.

Por otro lado, nos es difícil imaginarnos la idea de buen músico como una persona que no piense en sus oyentes. La escuela de Darmstadt es conocida también por sentirse cómoda ante el rechazo del público. No es una de sus doctrinas, pero esto es de sobra conocido, como decíamos con la transcendencia, en el ámbito académico. Por este motivo nos preguntamos si piensan en el público y en qué grado. Aquí esperamos encontrarnos diferencias significativas entre clásicos y flamencos. No encontramos información en la bibliografía sobre qué o cómo piensan los músicos de su público, así que nuestra hipótesis viene del sentido común: los buenos músicos piensan en su público, pero este no dirige sus decisiones.

5. 3 *¿Cómo evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente?*

Nos preguntábamos en la sección 3.1 cómo consiguen la consistencia los buenos músicos y en el capítulo 2 vimos que esta está unida a la autoeficacia y la autoevaluación. Concluimos que hay estrategias conscientes y subconscientes para la autoevaluación del resultado musical.

Nuestra hipótesis para esta pregunta es que los buenos músicos evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente mediante un equilibrio entre estrategias conscientes e inconscientes.

Capítulo 4

Metodología

Terrenos conflictivos, como son los que conducen las preguntas de investigación de este trabajo, necesitan de una metodología y una estructura cristalinas. Por eso, nosotros hemos invertido grandes esfuerzos en que esta investigación sea conducida bajo un criterio coherente, estableciendo unas bases de rigor y facilitando absoluta transparencia del proceso completo. Está claro que en una tesis no cabe la cuestión de fe por muy arraigada que esté en el mundo de la música.

Hemos usado una metodología mixta. Bien sabemos que para muchos investigadores, aun hoy día, una metodología válida tiene que ser necesariamente cuantitativa¹; sin embargo, puede ser que la parte cuantitativa de un fenómeno no sea la más relevante y no todos los fenómenos se pueden explicar a través de lo cuantitativo. Una investigación correcta es la que usa los medios necesarios —bien sean cuantitativos o cualitativos— para explicar y entender el fenómeno bajo estudio. Esa lucha decimonónica en contra de las metodologías cualitativas, que continúa en la mente de muchos investigadores, ya está resuelta hace bastantes años. Las metodologías que hemos elegido están extensamente aceptadas e incluso, ya directamente, se dan por descontado. Somos conscientes que los resultados de la investigación cualitativa pueden ser pobres, poco definidos, faltos de rigor y poco prácticos; pero igual que los resultados de la investigación cuantitativa (ver el libro “Bad Science” de Goldacre (2010))². Es la calidad de la información, su procesamiento, el rigor del análisis, la originalidad de los planteamientos lo que hace una investigación valiosa o no; el lector mismo podrá juzgar la validez de la nuestra en las próximas páginas.

En este capítulo trataremos la naturaleza de nuestra investigación y nos fijaremos en el problema del consenso entre expertos. Después explicaremos por qué Delphi es la metodología más acertada para la pregunta que tratamos y expondremos la estructura que vamos a dar al desarrollo de nuestro trabajo. Acabaremos el capítulo con una explicación de las metodologías de procesamiento de cuestionarios para las entrevistas que hemos propuesto.

¹Hay mucho escrito sobre esto y comúnmente se cita la frase del matemático-físico irlandés Lord Kelvin (Sir William Thompson) “*If you cannot measure it, you cannot (control) improve it.*”.

²Recomendamos también su blog <http://www.badscience.net/> o su Ted Talk https://www.ted.com/talks/ben_goldacre_battling_bad_science.

4.1. Naturaleza de nuestra investigación

Para hablar de la naturaleza de nuestra investigación vamos a explicar las categorías de razonamiento que existen, las formas de interpretar los resultados de las investigaciones y las diferentes bases en que una investigación puede construirse. Veremos cómo las metodologías mixtas se abren camino y por qué las elegimos.

Hay tres categorías en las que podemos clasificar cómo, a lo largo de la historia, las personas han entendido la naturaleza de los fenómenos recogidos por sus sentidos: mediante la experiencia, el razonamiento y la investigación. Lejos de ser independientes, estas tres categorías son complementarias y se solapan entre sí. La **experiencia** nos ayuda a solventar los problemas del día a día; sin embargo, esta muestra sus limitaciones a la hora de buscar una verdad definitiva. Las limitaciones de la experiencia personal, en términos de “sentido común”, se pueden exponer rápidamente si comparamos con las características de la resolución de problemas mediante un enfoque científico. Los científicos construyen sus teorías cuidadosa y sistemáticamente, y utilizan el concepto de “control”. Los no expertos pueden aprovechar la ocurrencia de dos eventos próximos para aventurar una relación entre ellos, pero los científicos actúan con una actitud más seria y profesional con respecto a las relaciones entre dos eventos, probando y observando el resultado a partir una experimentación rigurosa.

Las personas intentan comprender el mundo usando tres tipos de **razonamiento**: deductivo, inductivo y una combinación de estos dos (Cohen y cols., 2013, p. 4). El razonamiento deductivo está basado en los silogismos con los que Aristóteles contribuyó a la lógica formal, la ejemplificación más simple de silogismo: *Ese alemán es un buen músico, tú eres alemán; entonces tú eres un buen músico*. Como podemos apreciar, este tipo de razonamiento tiene sus limitaciones, con un abuso de este la ciencia sería estéril. La historia del razonamiento sufrió un dramático cambio cuando Francis Bacon empezó a hacer hincapié en las bases científicas. Él propuso el razonamiento inductivo que aporta que el estudio de un número de casos individuales tiende a ser una hipótesis y eventualmente una generalización. Aunque ambos razonamientos tienen sus debilidades, su contribución al desarrollo de la ciencia fue enorme.

El mayor recurso para la búsqueda de una verdad es la **investigación**. Kerlinger y Lee (1970) lo definen como un estudio sistemático, controlado, empírico y crítico de proposiciones hipotéticas sobre supuestas relaciones entre fenómenos naturales (visto en (Cohen y cols., 2013, p. 4)). La investigación tiene tres características que la diferencian del acercamiento que antes hemos llamado experiencia. La primera es que la investigación es sistemática y controlada, segundo que es empírica (los científicos usan la experiencia para la validación) y tercero que tiene mecanismos de autocorrección.

Las diferentes formas de ver y entender la realidad construyen diferentes formas de interpretarla. La elección del problema, la formulación de las preguntas, los problemas metodológicos, los tipos de datos y su tratamiento, todo está influenciado por el punto de vista que se sostenga. En la Figura 4.1 Cohen y cols. (2013, p. 4) comparan temas cruciales de la sociedad general con las implicaciones de dos perspectivas diferentes: objetivista y subjetivista.

Resumiendo, hay diferentes bases en las que una investigación empírica puede construirse. Cohen y cols. (2013) las clasifican así: (1) metodologías científicas y positivistas, aquellas que tienen la evidencia objetiva por bandera; (2) naturalistas e interpretativas, cercanas a la subjetividad y lo cualitativo; (3) métodos mixtos, una combinación de las anteriores; y también, (4) aquellos que tienen una visión postpositivista, postestructuralista y postmodernista Cohen y cols. (2013, p. 3). Nosotros nos decantaremos por los métodos mixtos de investigación.

<i>Conceptions of social reality</i>		
<i>Dimensions of comparison</i>	<i>Objectivist</i>	<i>Subjectivist</i>
Philosophical basis	Realism: the world exists and is knowable as it really is. Organizations are real entities with a life of their own.	Idealism: the world exists but different people construe it in very different ways. Organizations are invented social reality
The role of social science	Discovering the universal laws of society and human conduct within it.	Discovering how different people interpret the world in which they live.
Basic units of social reality	The collectivity: society or organizations.	Individuals acting singly or together.
Methods of understanding	Identifying conditions or relationships which permit the collectivity to exist. Conceiving what these conditions and relationships are.	Interpretation of the subjective meanings which individuals place upon their action. Discovering the subjective rules for such action.
Theory	A rational edifice built by scientists to explain human behaviour.	Sets of meanings which people use to make sense of their world and behaviour within it.
Research	Experimental or quasi-experimental validation of theory.	The search for meaningful relationships and the discovery of their consequences for action.
Methodology	Abstraction of reality, especially through mathematical models and quantitative analysis.	The representation of reality for purposes of comparison. Analysis of language and meaning.
Society	Ordered. Governed by a uniform set of values and made possible only by those values.	Conflicted. Governed by the values of people with access to power.
Organizations	Goal oriented. Independent of people. Instruments of order in society serving both society and the individual.	Dependent upon people and their goals. Instruments of power which some people control and can use to attain ends which seem good to them.
Organizational pathologies	Organizations get out of kilter with social values and individual needs.	Given diverse human ends, there is always conflict among people acting to pursue them.
Prescription for change	Change the structure of the organization to meet social values and individual needs.	Find out what values are embodied in organizational action and whose they are. Change the people or change their values if you can.

Figura 4.1: Alternativas para interpretar la realidad social (Cohen y cols., 2013, p. 8), adaptado de Greenfield (1975).

El paradigma de las guerras (*paradigm wars*) (Gage, 1989) abre camino a las metodologías mixtas. Aquí se reconoce que lo cualitativo y lo cuantitativo representan solo una, y quizás no muy útil, forma de clasificar métodos (Cohen y cols., 2013, p. 21). Los métodos mixtos trabajan más allá de una afiliación a lo cualitativo o lo cuantitativo, y en un “paradigma pragmático³” (Compeau y cols., 2003), aprovechando e integrando ambas metodologías, acercamientos numéricos y narrativos como necesarios y relevantes para dar con las necesidades del investigador y contestar cumplidamente las preguntas de investigación. Este enfoque es más amplio que, por ejemplo, el positivista o el humanista.

Teniendo en cuenta esta amplitud de visiones con la que podemos atajar nuestra investigación, hemos elegido configurar una metodología mixta en cuanto al consenso. No hemos

³Este es un paradigma deconstructivo que defiende el uso de métodos mixtos para la investigación: *focuses instead on “what works” as the truth regarding the research questions under investigation* (Compeau y cols., 2003, p. 713). En este sentido este paradigma rechaza la posición entre dos puntos de vista opuestos.

encontrado ningún ejemplo de método de consenso en trabajos de musicología, así que proponemos una metodología adaptada de otras disciplinas en las que este tipo de método tiene amplia aceptación y experiencia.

4.1.1. El problema del consenso entre expertos

Durante nuestra búsqueda bibliográfica no hemos podido pasar por alto el problema del consenso entre expertos. Es muy común escuchar o leer opiniones contradictorias entre expertos de los mismos campos de investigación; véase (Gómez, 2016) y sus referencias bibliográficas. Y precisamente para evitar ese problema, además de por lo complejo y controvertido de nuestra pregunta de investigación, hemos pensado que lo más adecuado sería una metodología de consenso. En ella, se busca resolver de manera crítica las cuestiones controvertidas exponiéndolas a expertos de modo que se alcance un consenso sobre dichas cuestiones con el acuerdo de la mayoría de participantes. Los métodos de consenso se usan con mucha frecuencia para resolver problemas, sobre todo en campos como la medicina, salud, administración, educación (Jorm, 2015; McKenna, 1994; Varela-Ruiz y cols., 2012; Van de Ven y Delbecq, 1972). Sus defensores sugieren que, cuando se emplea correctamente, las estrategias de consenso pueden estructurar mejor la información proporcionada a los expertos, lo cual permite que las soluciones que se proponen a los problemas tengan más credibilidad que en otros contextos. El problema del consenso aparece con cierta frecuencia en el campo de la teoría musical y de la musicología. Por otro lado, es común ver evaluaciones hechas por un único experto que son aceptadas como buenas o al menos con muy pocas objeciones. Por mucho conocimiento y experiencia que tenga una persona, esta puede cometer errores; además, como dice Gómez (2016), no es riguroso aceptar la opinión de un solo experto, por muy prestigioso que este sea.

Un ejemplo dentro del flamenco lo vemos en la discusión, espinosa donde las haya, sobre cómo transcribir la música flamenca. En este asunto apenas hay consenso entre los expertos. Las dos posiciones se dividen entre los que defienden que hay que crear una nueva notación que recoja las particularidades musicales del flamenco y los que defienden que la notación occidental puede notar la música flamenca con modificaciones menores. La notación occidental se desarrolló para describir una música cuyas características no coinciden totalmente con las del flamenco. En general, en la discusión se distinguen la transcripción para la guitarra y para la voz. La guitarra puede ser más cercana a la escritura occidental por su afinación fija, pero el canto flamenco tiene una riqueza tonal superior a lo que una partitura convencional puede describir. Donnier propone un sistema que parte del canto gregoriano (Donnier, 2011). Pero otros autores como A. H. Torres y Torres (2002) abogan por la notación occidental para todo el flamenco. El guitarrista e investigador Rafael Hoces, en su tesis doctoral, apoya la idea del uso de notación occidental para la guitarra (Hoces, 2011). Entre los flamencólogos, cuando se presenta el debate, se llega a decir que sería mejor continuar con la notación occidental porque difícilmente se alcanzaría un acuerdo para diseñar una nueva notación.

En la transcripción de la música africana, que en muchos casos no es divisiva (rítmicamente), hay dos puntos de vista: el “impresionista”, que busca evaluar el efecto de la música y muestra más preocupación por la calidad de lo que pasa que el detalle; y el “analítico” que busca las técnicas exactas con las que se producen en la música (Jones, 1958). También existen estos problemas en los campos que investigan la improvisación (Gómez, 2016), la escuela que predica que la improvisación se configura a partir de reglas y la que mantiene que la improvisación se hace a base de patrones melódicos, rítmicos, armónicos o formales.

La solución inmediata a esas discrepancias, como ya hemos sugerido en la introducción de

este capítulo, sería usar métodos que faciliten el consenso. Sin embargo, no en todas las circunstancias el trabajo con un grupo de expertos da buenos resultados. Autores como Jorm (2015, p. 888) defienden que la fuerza de un método de consenso depende en parte de las pruebas, de los hechos o de las evidencias en las que están basadas las respuestas que conducen al consenso. Las evidencias sobre las que los expertos basan su juicio pueden incluir, por ejemplo, revisiones sistemáticas, experimentos individuales, estudios cualitativos y la experiencia personal. Un consenso entre expertos está dentro de niveles débiles de prueba cuando está basado puramente en experiencia personal o profesional más que en un marco de pensamiento más abstracto y riguroso; de ser así se debería llamar consenso con “pruebas basadas en la práctica”.

Entre los métodos principales de decisión por consenso están el Delphi, el grupo nominal (*Nominal Group*), modelos desarrollados por los Institutos Nacionales de la Salud de los Estados Unidos, y los métodos del Dr. Edward Glaser (Fink y cols., 1984). Excepto Delphi y grupo nominal, los nuevos métodos no han sido suficientemente estandarizados. El proceso de grupo nominal está pensado para trabajar en grupos presenciales; por ejemplo, Van de Ven y Delbecq (1972, p.338) nos explican un caso concreto que divide el grupo grande en subgrupos de 8 personas para las sesiones. En nuestra propuesta metodológica queríamos que los investigadores llegaran a sus conclusiones de modo individual, por eso se descartó la posibilidad de grupo nominal. Además, Delphi tiene mayor trayectoria de uso y aceptación.

4.2. Metodología Delphi

La técnica Delphi, principalmente desarrollada por N. Dalkey y Helmer (1963) en el seno del Centro de Investigación estadounidense Rand Corporation, es un reconocido método ampliamente usado para alcanzar consenso entre expertos dentro de áreas concretas. Siguiendo el dicho de: “dos cabezas piensan mejor que una”, la técnica Delphi está diseñada como un proceso de comunicación en grupo que tiene como finalidad la conducción de análisis detallados y discusiones sobre un tema específico con el propósito de una meta, una investigación política o la predicción de incidencias o eventos futuros (Hsu y Sandford, 2007). Las encuestas comunes intentan identificar qué es, mientras que las técnicas Delphi intentan abordar qué podría o debería ser (Miller, 2006).

4.2.1. Su origen

Es interesante saber que esta técnica, actualmente un método científico, se inició en un marco más bien profético. Su nombre, Delphi, es la traducción inglesa de Delfos, la antigua ciudad de Grecia, famosa por los oráculos en el Templo de Apolo, que eran fuente de enseñanza moral. El predecesor de esta técnica es el Método Vaticano, antiguo procedimiento mediante el cual los cardenales buscaban obtener una decisión consensuada, sobre temas esenciales de la religión católica (Varela-Ruiz y cols., 2012). Además, para completar los pintorescos inicios de este método, se puede decir que el primer experimento asimilable a la metodología Delphi del que se tiene noticia tuvo lugar en 1948 y se orientó hacia la mejora de predicciones de los resultados en carreras de caballos (Landeta, 1999).

El nombre de método Delphi, lo propuso el filósofo Abraham Kaplan, quien formaba parte del centro de investigación norteamericano *The Rand Corporation*. El autor logró demostrar, de forma experimental, la superioridad de resultados de un consenso producto del trabajo de grupo sobre el esfuerzo individual de expertos. En ese momento imperaba la metodología

positivista en el quehacer científico y los investigadores de la Rand Corporation buscaban una alternativa para dar respuesta a las demandas de metodologías científicas que se les hacían desde las disciplinas sociales (Varela-Ruiz y cols., 2012, p.91).

En 1951, la técnica se aplicó ya con una forma definida en estudios con fines militares. En los años sesenta e inicios de la década de los setenta, el método se utilizó reiteradamente en estudios relacionados con la toma de decisiones del campo tecnológico, empresarial y en problemas sociales complejos (Varela-Ruiz y cols., 2012, p.91). Poco después, en 1974, se presenta un momento crítico en su avance con la publicación de un artículo de Sackman (1974), quien califica los fundamentos y la manera en que se aplica Delphi como “poco científicos”. El escrito genera respuestas contundentes a favor de quienes quieren ir más allá de la investigación científica convencional y también argumentos en contra del método por parte de la comunidad científica tradicional.

Después del auge inicial y la etapa crítica, Delphi se mantiene en una etapa de continuidad en las siguientes décadas. El trabajo de McKenna (1994) habla de más de 1000 investigaciones publicadas sobre la utilización del método hasta la fecha. Gupta y Clarke (1996) revisaron el periodo de 1975 a 1994 y encontraron 463 artículos publicados, distinguiendo hasta tres áreas de aplicación: las áreas de salud, educación y administración.

Delbecq y cols. (1975, p. 11) indican que la técnica Delphi puede ser usada para conseguir los siguientes objetivos (visto en Hsu y Sandford (2007, p. 1)):

1. Determinar o desarrollar un rango de alternativas posibles a un problema o pregunta de investigación;
2. Explorar o exponer información o supuestos subyacentes y señalar diferentes perspectivas en la cuestión bajo estudio;
3. Buscar información con la que generar un consenso por parte del grupo de expertos;
4. Hallar correlación entre juicios bien fundamentados en un tema que abarquen un amplio rango de disciplinas;
5. Informar al grupo encuestado sobre los aspectos diversos e interrelacionados del tema.

En conclusión, Delphi es uno de los métodos de consenso más conocidos y usados. Junto a él destacan grupo nominal (*Nominal Group*), modelos desarrollados por Institutos Nacionales de la Salud de los Estados Unidos, y los métodos del Dr. Edward Glaser (Fink y cols., 1984). Como hemos explicado en la introducción, el más adecuado para nuestra investigación es, sin duda, Delphi.

4.2.2. Características

Delphi, al contrario que otras técnicas de recolección y análisis de datos, emplea múltiples interacciones diseñadas para desarrollar un consenso de opinión sobre un tema concreto. Por esto, Varela-Ruiz y cols. (2012, p. 91) dicen que es un proceso interactivo. Los expertos deben emitir su juicio en más de una ocasión a través de varias rondas, y así tienen la posibilidad de reflexionar o considerar su opinión a la luz del pensamiento propio y el de otros expertos. Otras características notables son los beneficios del anonimato, la retroalimentación controlada y la variedad de técnicas de análisis estadísticos para interpretar los datos (N. C. Dalkey, 1972;

Varela-Ruiz y cols., 2012; Hsu y Sandford, 2007). Estas características están diseñadas para contrarrestar las deficiencias de los recursos convencionales de agrupar opiniones obtenidas en un grupo de interacción (por ejemplo: influencias de los individuos dominantes, interferencias/ruido o presión de la aceptación en el grupo).

Una de las principales características es el **anonimato**. Es muy útil, por ejemplo, para evitar las influencias negativas de los miembros dominantes del grupo o la inhibición de algún participante. También genera cierto confort. El control de comunicación está en manos del coordinador (o grupo coordinador) y nunca se establece una participación directa entre los expertos involucrados.

La **retroalimentación** o *feedback* controlado permite y estimula a los participantes a reconsiderar y a reevaluar sus juicios iniciales. Es usado para reducir las interferencias o el ruido. Queremos referirnos a los comentarios que desvían el interés del propósito del estudio; que tienen que ver más con otras cuestiones personales, o asuntos del grupo de interacción. Básicamente, la retroalimentación controlada consiste en organizar bien e intencionadamente las oportunidades de generar resultados de reflexión profunda y clara.

Finalmente, la respuesta **estadística** del grupo consigue la inclusión de las respuestas individuales en el resultado final. Esto también reduce la presión potencial del grupo para mayor conformidad. Como dice N. C. Dalkey (1972, p. 21) *“at the end of the exercise there may still be a significant spread in individual opinions”*. La herramienta de la estadística permite un análisis objetivo e imparcial y la compactación de los datos recogidos.

Según De Villiers y cols. (2005) hay tres tipos de técnica Delphi de acuerdo a la manera en que se aplica (véase Varela-Ruiz y cols. (2012, p. 92). El Delphi convencional se compone de un cuestionario enviado a un grupo de expertos, con un segundo cuestionario basado en los resultados del primero, los cuestionarios se refinan y definen para medir la exactitud de las aportaciones de los sujetos. Está también el Delphi de tiempo real que se caracteriza por ser una variante más corta donde el proceso se lleva a cabo durante una reunión a través de mecanismos para resumir las respuestas dadas inmediatamente. Y por último el Delphi político, propuesto en la década de los 70 y cuyo objetivo no es que un grupo tome una decisión, sino que se presenten todas las opciones posibles ante un problema y pruebas que sustenten los argumentos en lugar de tener un grupo que tome una decisión. Nosotros usaremos el Delphi convencional ya que indaga, obtiene resultados, concluye y puede dar un resultado final a nuestras preguntas de investigación.

4.2.3. Consideraciones sobre las principales limitaciones y dificultades

El método Delphi requiere una definición de consenso. Una definición general y aplicable a cada caso no existe. Cada equipo de investigadores tiene que construir su propia definición y ponerla a prueba durante el proceso. La definición primaria, facilitada por el diccionario de la RAE dice sobre consenso: *“Acuerdo producido por consentimiento entre todos los miembros de un grupo o entre varios grupos”* (DRAE, 2017a). Este acuerdo puede tener varios niveles. Lo único que puede variar de la definición primaria a la nuestra es el nivel de acuerdo. Nosotros hemos decidido fijar que entenderemos que hay acuerdo cuando un 90 % de los sujetos coincidan en opinión. La técnica Delphi ha demostrado ampliamente ser un método útil y flexible para alcanzar consenso en un área de incertidumbre o de falta de evidencia empírica (Pill, 1971).

Además de la limitación del grado de acuerdo, la técnica Delphi tiene otras dificultades

como expone Varela-Ruiz y cols.:

- La técnica Delphi consume mucho tiempo y toma un promedio de 45 días, para que el intercambio de documentos sea completado.
- Dificultades encontradas en los estudios Delphi, son la imposición de ideas preconcebidas sobre los expertos y las deficientes técnicas de resumir y presentar las respuestas del grupo coordinador.
- Tanto el grupo coordinador como el grupo de expertos deben asumir un rol reflexivo, que permita apertura a las opiniones en desacuerdo.
- El equilibrio entre preguntas abiertas y cerradas, necesita ser cuidadosamente considerado para motivar los puntos de vista alternos, para enriquecer el proceso (Varela-Ruiz y cols., 2012, p. 94).

Hay dificultades añadidas en nuestra investigación por ser nuestros sujetos profesionales del sector de la música. Ya vemos algunos problemas del trabajo con músicos en investigaciones como la de Sarmiento (2006) que también usa las entrevistas. Sarmiento detecta problemas con las contradicciones e incongruencias en las opiniones de intérpretes consagrados, de las que seguramente no son conscientes. Además, lo común es que el tiempo que reserven para entrevistas la mayoría de músicos profesionales sea muy limitado. Visto todo esto, tenemos en cuenta las principales limitaciones y dificultades, las aceptamos y las tendremos en cuenta durante todo el proceso para minimizarlas al máximo.

4.3. Decisiones para el procedimiento

Implementar un estudio Delphi implica una serie de pasos y elecciones. El primer paso para la aplicación de la metodología Delphi es el establecimiento de la pregunta o las preguntas de investigación. Esto es igual que en cualquier indagación académica. Hay una serie de preguntas que se esperan responder y en este caso las respuestas se conformarán a partir del consenso entre expertos. Nosotros confeccionamos las nuestras después de un barrido bibliográfico que se guió conforme a las variables del músico (véase fig ?? y una serie de preguntas abiertas (ver sección 1.5). Nuestras preguntas de investigación y su justificación están expuestas en el capítulo 3.

A continuación comentaremos las decisiones que hemos tomado para el procedimiento de nuestra investigación. Primero comentaremos las cuestiones sobre selección, criterios y validación que hemos tomado para los sujetos; después, ofreceremos una explicación sobre cómo será nuestra propuesta del proceso Delphi; y por último, hablaremos de cómo pensamos gestionar los cuestionarios que usaremos para implementar el método.

4.3.1. Selección, criterios y validación de sujetos

La selección apropiada de sujetos para estudios que usen metodología Delphi es uno de los pasos más importantes del proceso, porque tiene una relación directa con la calidad del resultado final (Hsu y Sandford, 2007; Judd, 1972). Según la bibliografía, no hay estándares fijos para la selección de sujetos. Sin embargo, en todos los ejemplos que hemos visto se sobreentiende que

los sujetos deben tener amplia experiencia y ser competentes dentro del área de conocimiento específica relacionada con el objetivo de la investigación.

Jorm (2015, p.888) se basa en el trabajo de Surowiecki (2004) para seleccionar expertos en el campo de la salud mental cuando investiga la aplicación del método Delphi, y nos propone las siguientes directrices para elegirlos (traducción del artículo de Gómez (2016)) :

1. **Diversidad de expertos.** Un grupo heterogéneo de expertos previsiblemente producirá resultados de mayor calidad que un grupo fuertemente homogéneo.
2. **Independencia.** Los expertos han de tomar sus decisiones de modo independiente y sin influencia externa.
3. **Descentralización.** Los expertos trabajan de manera autónoma en la producción de sus resultados.
4. **Coordinación.** Para los resultados finales existe un mecanismo de coordinación entre los expertos.

Dentro del campo de la salud, que es una disciplina donde la metodología Delphi es bien conocida, es común encontrar sujetos que combinan en sus vidas la práctica y la investigación, con lo cual es relativamente fácil encontrar personas que puedan ofrecer pruebas sólidas de sus afirmaciones, incluso citando trabajos de investigación que ellos mismos han realizado. También es más fácil y rápido informarles sobre los últimos avances científicos sobre el tema a tratar.

En contrase, en nuestro campo –el campo de la música– los caminos de la práctica y la investigación o el desarrollo teórico están muy separados, en la gran mayoría de los casos. Esto nos ha supuesto limitaciones y nos ha obligado a modificar la fraseología en algunos casos. Un simple ejemplo de esto es intercambiar la expresión ‘motivación intrínseca’ por otra menos precisa, motivación interna. También nos ha supuesto un esfuerzo hacia la gestión del tiempo el tener que explicar conceptos como: pensamientos convergente y divergente, o aclaración de definiciones como: resiliencia o incluso oído absoluto.

Criterios de selección

Tal y como recomienda la bibliografía consultada hemos elegido para nuestro estudio un grupo heterogéneo de sujetos. Nuestro objetivo no ha sido encontrar un grupo de élite, aunque, sí que hemos buscado buenos músicos bien por recomendaciones, por haberles hecho un seguimiento desde hace tiempo o tener evidencias razonables de la calidad de su trabajo. Buscamos las reflexiones de profesionales del oficio que queremos caracterizar: compositor e intérprete provenientes de las tradiciones de música clásica y el flamenco.

La heterogeneidad la podemos entender de muchas formas: en cuanto a procedencia, nacionalidad, formación, experiencia y actividad musical, carrera, situación económica, religión, edad, sexo, estilos, implicación en la profesión, etc... Comprendemos que para ser buen músico ninguna de esas cosas es determinante. Nos hubiera gustado conseguir, por ejemplo, un número igual de hombres que de mujeres, pero hemos nos ha resultado imposible. Hemos escrito aproximadamente a 100 sujetos y hemos obtenido respuesta afirmativa de 34. Dado el reducido tamaño de la muestra y que conseguir un número alto de músicos que cumplan nuestros criterios de selección es extraordinariamente difícil, modestamente pensamos que el grupo muestra un perfil heterogéneo, incluso por subpoblaciones. Puesto que no hemos buscado un equilibrio

en ningún tipo de heterogeneidad concreto, pensamos que no procede una explicación de lo resultante en nuestra muestra. No obstante, el lector puede buscar el currículum de los sujetos que han accedido a identificarse como participantes en la investigación en la sección de lista de sujetos (apéndice A).

Dentro de las áreas de conocimiento específicas relacionadas con el objetivo de la investigación todos los sujetos que hemos elegido cumplen los siguientes criterios de selección:

- (1) **Tienen amplia experiencia.** Los sujetos elegidos tienen evidente maestría o destreza en su oficio, bien sea para tocar conciertos y/o para componer música. Un intérprete que simplemente estudie muchas horas en su casa o un compositor que no estrene habitualmente sus obras no sería válido.

El lugar donde acaba lo escaso y empieza lo amplio lo dejamos a juicio y criterio del validador⁴. Este ha de preguntarse si el número que observa del conjunto de los trabajos es suficiente para opinar sobre el oficio que representa.

- (2) **Son competentes.** Esto quiere decir que tienen idoneidad para desempeñar su oficio y lo ejercen activamente, bien sea en la práctica de su instrumento o en la composición. De aquí habría que tener especial cuidado en juzgar aquellos sujetos que pudieran tener varias profesiones (cosa común en el oficio de la música). Es evidente que se pueden llevar dos profesiones de forma paralela, pero buscamos músicos cuya actividad principal sea componer o tocar; no serían válidos profesores, teóricos, musicólogos o flamencólogos que toquen una vez al año, o estrenen una pieza cada lustro.

- (3) **Trabajan de manera autónoma en la producción de sus resultados.** Es decir, tienen proyectos personales, o en pequeños grupos, en los que pueden desarrollarse como músicos autónomos; es decir, tienen poder de decisión. De aquí deberíamos descartar todos aquellos que tengan únicamente trabajos rutinarios: funcionarios de orquesta, músicos de estudio de grabación, etc... Queremos aclarar que este último criterio le incluimos porque en la especificación de los límites del vocablo músico concretamos estudiaríamos al que busca el arte como expresión (véase la sección 1.4.2).

Tamaño de la muestra

El número de sujetos que participan en la investigación es también muy importante y determina los resultados y la fiabilidad de estos (Cohen y cols., 2013, p. 180). Esta cuestión es delicada y depende en gran medida de la disponibilidad de los expertos y del problema en concreto. Obviamente, un número excesivamente pequeño de expertos no proporciona buenos resultados, pues la opinión de cada uno tendría mucha influencia. En general, se considera que no deben ser menos de 7 y es recomendable que el máximo no sea más de 30 (Varela-Ruiz y cols., 2012, p. 94). Aunque, por ejemplo, Delbecq y cols. (1975) sugieren que debería ser entre 10 y 15 sujetos y Witkin (1995) apunta que el plantel de un estudio Delphi debe ser de 50 personas (incluyendo los que trabajan en este) (visto en (Hsu y Sandford, 2007, p. 5)).

Resumiendo, el número de sujetos para un Delphi es variable. Y es que en ciertos contextos no es posible sumar un alto número, simplemente porque no hay o porque los expertos no siguen la metodología Delphi fielmente (y entonces hay que descartar su aportación). Nosotros hemos contado con un total de 34 sujetos. Si los separamos por subpoblaciones nos darían 18 músicos

⁴Hablaremos de los validadores en una sección dedicada a ello dentro del punto 4.3.1.

clásicos y 16 músicos flamencos. Y dentro de los músicos clásicos tendríamos 10 compositores y 11 intérpretes; esto es posible puesto que algunos son intérpretes además de compositores (como se puede deducir estos son 3). En todas las subpoblaciones el número de sujetos está dentro de los estándares exigidos por la metodología.

Validación de los sujetos de investigación

La validación es esencial para una investigación efectiva. Como podemos ver en (Cohen y cols., 2013, p. 179) hay muchas clases de validación, y estas varían si estamos frente una investigación cualitativa o una cuantitativa. Como venimos explicando nosotros usamos validaciones internas para nuestro trabajo como son: confidencialidad de los datos, autenticidad, contundencia, verificación, etc... En esta sección vamos a comentar la validación externa que hemos usado con respecto a la selección de sujetos para aumentar el rigor en nuestra investigación.

Se escribió a una serie de expertos ajenos a la investigación que presentan claramente una trayectoria sólida en el estudio de la música así como de seriedad y honestidad intelectual. A estos se les pidió aprobar si habíamos elegido a músicos que se encontraban dentro de los criterios de selección arriba comentados. Les enviamos un correo electrónico con la lista de los sujetos así como los detalles de la investigación; a aquellos que pedían más información se les enviaba además un documento más detallado (ver anexo D).

Preguntamos a especialistas del flamenco y de la música clásica por los músicos de su respectivo campo. Escribimos a 20 personas (6 de flamenco y 14 de clásico) de las cuales contestaron 9: cinco expertos en flamenco y cuatro especialistas de música clásica.

Decidimos que si un sujeto no era aprobado por dos o más validadores, entonces lo sacaríamos de la investigación. Esto no pasó en ningún caso. Los informes fueron mayormente favorables, es decir, se aprobaron todos los sujetos. En un caso se nombró a dos como no válidos, pero sus nombres no se repitieron ninguna vez más.

Normalmente, recibimos comentarios positivos y de ánimo, pero algunos validadores mostraron algún inconveniente o anotación. La mayoría de las críticas se dirigían hacia la heterogeneidad del grupo de sujetos. Lo curioso es que unos criticaban, o hacían apuntes, hacia la gran heterogeneidad y otros sostenían lo contrario llegando a decirnos que no se podía validar que fuera un grupo suficientemente heterogéneo, aunque sí que cumplían nuestros criterios. En este último caso, la heterogeneidad estuvo entendida con respecto a los estilos de los compositores clásicos, y se puntualizó que había una mayoría que miraba hacia la tradición de la música clásica y no a la música abstracta o experimental. También se comentó sobre la poca heterogeneidad entre instrumentistas, por ejemplo: no hay ninguno de viento metal. En un caso se nos recomendó una lista con más nombres interesantes para continuar la investigación.

Esas anotaciones se entienden y se aceptan perfectamente. Los consideramos como apuntes interesantes e importantes para futuras investigaciones, pero no dificultan la continuación de nuestro propósito. Nos llama la atención simplemente que el estilo compositivo de música clásica fuese el asunto de la heterogeneidad más comentado, lo cual, y personalmente para nosotros, es mucho menos importante que, por ejemplo, la heterogeneidad entre hombres y mujeres, o la cuestión de la edad. No obstante, ya nos hemos pronunciado al respecto en los criterios de selección. Para la lista de los validadores, véase el apéndice B.

4.3.2. Proceso Delphi

Teóricamente el proceso Delphi se puede repetir tanto como sea necesario hasta que exista consenso. Sin embargo, Hsu y Sandford (2007); Brooks (1979); Ludwig (1997) señalan que tres interacciones a menudo son suficientes para recoger la información suficiente y alcanzar un consenso. Cuando no se tiene una respuesta sobre un determinado tema, como primer paso se realiza una revisión bibliográfica; a continuación, se establece que no existe acuerdo entre investigadores sobre el problema; y, por último, se construye la pregunta de investigación.

Existe una recomendación en cuanto a que se trabaje dentro de un grupo de investigación, con un número variable de dos a cinco personas (Varela-Ruiz y cols., 2012, p. 92). Las funciones del grupo o el investigador son: estudiar y aprobar la lista de expertos, elaborar cuestionarios, favorecer la participación de los expertos, analizar las respuestas de las rondas, preparar los siguientes cuestionarios o preguntas y realizar una retroalimentación oportuna, supervisar la marcha de todo el proceso y, en caso necesario, proponer y tomar medidas correctoras e interpretar resultados.

La figura 4.2 muestra de forma resumida las etapas básicas de la técnica Delphi; véase Hsu y Sandford (2007); Varela-Ruiz y cols. (2012). En la primera se realizan preguntas abiertas sobre principios, causas o problemas. La pregunta se responde por los expertos y se archiva para su coordinación. En la segunda etapa se elaboran nuevos cuestionarios con la una muestra de los resultados para que los entrevistados puedan valorarlos, jerarquizarlos y/o compararlos. Las preguntas que se presentan a los expertos deben ser claras, precisas y con cuidado de no inducir respuestas. Se realiza además, previo a su envío, un piloto con un grupo de terceros para verificar la claridad de las mismas (en todas las rondas). Con estos resultados se solicita a los expertos jerarquizarlos, valorarlos (por ejemplo de 0 a 5, siendo 0 = muy negativa y 5 = muy positiva), compararlos o hacer estimaciones cuantitativas.

En la tercera etapa las respuestas individuales recibidas de los expertos deben ser integradas, ya sea para la retroalimentación de las fases intermedias o para la presentación de resultados finales. En esta etapa solo puede esperarse un leve grado de consenso (Hsu y Sandford, 2007). Por último, en la etapa 4, se distribuye una lista de los elementos restantes, las estadísticas con fin de facilitar una última oportunidad para revisar sus juicios. Y se establece el coeficiente de variación⁵ Varela-Ruiz y cols. (2012, p. 94).

En la comunicación final de resultados se debe incluir: la descripción del estudio (objetivos, método, cuestionarios), las características del panel de expertos, la manera en que evolucionan las respuestas de los expertos en las distintas rondas, las opiniones mayoritarias, el nivel de consenso alcanzado y aquellas posiciones significativas no mayoritarias. También se incluyen los análisis estadísticos y las conclusiones en torno a los comportamientos diferenciados (Varela-Ruiz y cols., 2012, p. 94) (Gómez, 2016).

Nosotros hemos planteado resumir el proceso en dos rondas. Dado el tipo de profesional que tratamos, sabíamos que iba a ser extraordinariamente difícil encontrar un hueco en sus agendas para poder hablar con ellos. Y, en efecto, fue así. Aunque se recomienda que los tiempos entre ronda y ronda no sean muy altos, los nuestros se han visto dilatados obligándonos a atrasar las fechas previstas. El proceso duró algo más de cuatro meses. Nos tuvimos que armar de astucia para conseguir una primera entrevista, y no fue fácil en algunos casos conseguir la segunda (hubo tres entrevistas menos en la segunda ronda). Consideramos que una tercera ronda era difícil de implementar por cuestiones de tiempo y su agenda.

⁵El coeficiente de variación mide cuánta variación (heterogeneidad) hay en los datos. Cuanto más bajo es el coeficiente, más homogéneos son los datos. Si varía mucho significa que hay cambios muy drásticos de opinión.

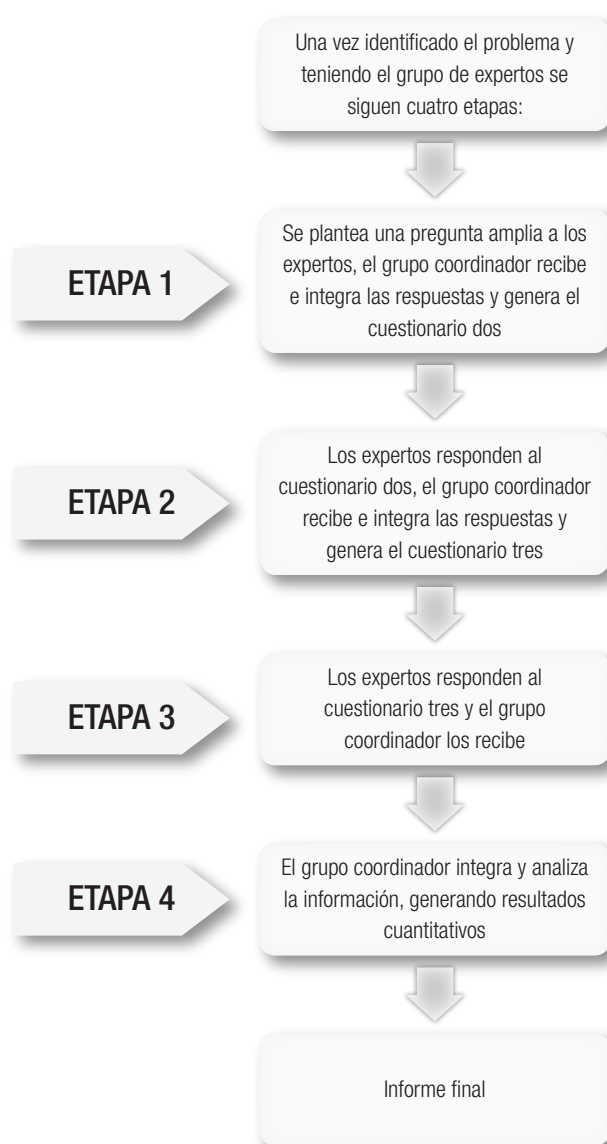


Figura 4.2: Etapas básicas de la técnica Delphi (Varela-Ruiz y cols., 2012, p. 93).

Planteamos la primera ronda tal y como propone la bibliografía y analizamos los datos usando la metodología de la teoría fundamentada para generar datos cuantitativos (ver sección 4.4). Después de analizar los datos continuamos con la siguiente y última incluyendo todos los elementos que se afloraron en la primera comparándolos esta vez con los extraídos de la bibliografía. La explicación detallada de este proceso se mostrará en el capítulo 5.

4.3.3. Gestión de los cuestionarios

Hemos usado la entrevista individual para nuestros cuestionarios. La entrevista ha sido un método útil para la recolección de datos en varios tipos de metodologías cualitativas (Charmaz y Smith, 2003). La entrevista intensiva (*intensive interviewing*) permite una exploración profunda de un tema o experiencia particular. En nuestro caso, por la complejidad de la pregunta de principal, veíamos que era más adecuado que otros métodos.

Hay tres prerequisites para diseñar una entrevista o encuesta: (1) la especificación del propósito exacto, (2) definir a qué población va dirigida y (3) y detallar qué recursos están disponibles (Cohen y cols., 2013, p. 256). Después es importante la planificación temporal de las encuestas. Y por último, analizar las ventajas y desventajas de las posibles formas de llevarla a cabo. Es necesario hacer preguntas que sean de máxima relevancia (estamos usando el precioso tiempo de los expertos). Cuanto mejor esté formulada la pregunta de investigación, más relevantes serán las respuestas en el cuestionario. Existen metodologías específicas para redactar los cuestionarios; véanse las referencias citadas en Jorm (2015, p. 891). Hay muchos tipos de entrevistas diferentes y cada uno tiene sus propias características. Nosotros nos pararemos solo en describir la nuestra pero el lector puede ampliar información sobre tipos de entrevistas en el capítulo 13 del libro de (Cohen y cols., 2013, p. 256).

Primero comentaremos algunas aclaraciones con respecto a cómo comunicamos a los sujetos las características de la entrevista. Para evitar el abandono de expertos, incluimos información sobre los objetivos del estudio, los pasos del método, el número de cuestionarios o preguntas, el tiempo para contestarlos, la duración del proceso y la potencial utilidad de los resultados desde la primera comunicación. Si la entrevista se contestó por escrito, esta información figuraba en la introducción proporcionada al panel de expertos. En algunos casos, los expertos reciben información sobre cómo puntuar las preguntas (si estas así lo exigen, típicamente en una escala de Likert), el formato de las preguntas o la justificación de las respuestas. En nuestro caso decidimos que las respuestas eran abiertas.

En todas las entrevistas de la primera ronda hubo una introducción al cuestionario que tenía la siguiente estructura:

- (a) Saludo inicial.
- (b) Agradecimiento por su participación.
- (c) En qué consiste la entrevista y lo que va a durar.
- (d) Para qué es la entrevista.
- (e) Porqué le hemos elegido.
- (f) Información sobre el anonimato para que se sienta libre de opinar.

Por ejemplo, para las entrevistas por escrito de la ronda 1 se envió la siguiente carta de presentación:

Buenos días, muchas gracias por tu tiempo. Sabiendo cuán ocupado estás, es un honor y un placer el que participes con nosotros. Antes de la entrevista creo que sería necesario que te explicara un poco su propósito. Es para una tesis doctoral, como ya sabes. Mi director, Paco Gómez (web personal) y yo (web personal) queremos estudiar una cuestión muy básica en música: ¿qué es un buen músico?, o dicho con otras palabras, concretar una definición de buen músico, que en nuestro trabajo se ceñiría a las tradiciones de la música clásica y el flamenco. Después, compararíamos ambas definiciones.

Aunque es una pregunta básica, sorprendentemente, no hay ninguna definición en base a un trabajo riguroso, y es algo que nos interesaría mucho saber por diversos

motivos. Para dar con esa definición, hemos hecho una profunda revisión bibliográfica de la que hemos sacado este cuestionario que estamos utilizando para entrevistar a músicos que cumplen nuestros criterios de selección.

Entendemos que no habrá un acuerdo universal entre todos los entrevistados y, por ello, tras analizar la primera ronda de entrevistas, prepararemos un segundo cuestionario que refinará la definición final; esta metodología recibe el nombre de ronda Delphi. Es decir una vez respondas esta entrevista te preguntaremos qué te parecen las conclusiones y si quieres cambiar algo.

De momento tienes que responder qué haces tú, no pensar qué debería hacer un buen músico (ya consideramos que lo eres). Es importante que seas sincero (como no tengo la menor duda de que harás) y que sepas que tus resultados serán anónimos.

En cada pregunta (1a, 1b, 2a...) hay varias sub-preguntas, léelas y responde en base a la idea general que preguntamos. No hace falta que te preocupes mucho por la escritura, lo que nos preocupa es la esencia de lo que digas.

El cuestionario podrás ver que es bastante abstracto, por eso preferimos hacerlo en persona, pero ya lo hemos probado por escrito e igual nos sirve. Cualquier pregunta o duda que tengas estaremos encantados de responderte. Ya tienes mi email.

Continuando los requisitos de la encuesta seguimos comentando sobre los recursos. En el caso de Delphi, los expertos no tienen que reunirse para contestar a los cuestionarios porque tienen que hacer juicios independientes. Por esta cuestión los medios para distribuir son variados, desde una encuesta por vía de un formulario web hasta el clásico correo electrónico. En nuestro caso más del cincuenta por ciento de las entrevistas se realizó por llamada telefónica. El resto fue entrevista personal, por videoconferencia y por escrito. Hemos transcrito todas ellas de forma casi literal y pueden leerse en los anexos correspondientes.

La planificación temporal se programó acorde a lo que dice la bibliografía, pero tuvo que alargarse a causa de las características de los sujetos con los que trabajamos. Según Cohen y cols. (2013, p. 381) hay una norma simple para los cuestionarios: cuanto mayor sea el tamaño del cuestionario, más estructurado, cerrado y numérico tiene que ser este; por el contrario, cuanto más pequeña sea la muestra menos estructurado, más abierto y más basado en palabras puede ser (Cohen y cols., 2013, p. 381). Por pequeña muestra, nosotros tomamos esta flexibilidad.

4.4. Procesamiento de los cuestionarios

Para extraer la información relevante de los cuestionarios usamos Teoría Fundamentada. La Teoría Fundamentada⁶ (*Grounded Theory*) es una metodología sistemática, inductiva y comparativa de las ciencias sociales que conlleva la construcción de teoría a partir del análisis de datos (Charmaz, 2006; Bryant, 2014). La teoría generada proviene solamente de los datos recogidos en el estudio, no de otras fuentes, de ahí su nombre; esto es, la teoría está creada, fundada o fundamentada a partir de los datos del estudio. La entrevista es la herramienta principal de esta metodología sobre todo si buscamos la experiencia de personas (Charmaz y Smith, 2003). La metodología está diseñada para fomentar que el investigador sea persistente en la interacción con los datos, mientras se involucra constantemente con los análisis emergentes.

⁶También visto como “teoría fundada”, “metodología grounded theory”, “Teoría Fundamentada” es el término más utilizado en español para referirse al título original *Grounded Theory*.

Innumerables estudiantes de doctorado han completando sus estudios usando el método de la Teoría Fundamentada ((Bryant y Charmaz, 2007) citado en (Bryant, 2014, p.125)).

4.4.1. Metodología de la Teoría Fundamentada

La Teoría Fundamentada fue bautizada y desarrollada por dos sociólogos: Barney Glaser y Anselm Strauss y en particular creció su aceptación a partir de la publicación de *The Discovery of Grounded Theory* (B. Glaser y Strauss, 1967). A principios de los años 60, en el contexto de la sociedad norteamericana, el tema de la muerte raramente se comentaba entre los profesionales de la salud o los pacientes enfermos; era un tema tabú. El equipo de investigación de Glaser y Strauss observó cómo se enfrentaban los profesionales de la salud y los pacientes terminales a la realidad de la muerte inminente. Analizaron qué ocurría en esos momento con una serie de parámetros hospitalarios. Recogieron datos y produjeron análisis teóricos sobre la muerte en los hospitales. Realizaron muchas entrevistas y extrajeron las ideas recurrentes, que clasificaron por su relevancia, y a partir de las cuales sintetizaron en categorías generales que les ayudaban a entender el objeto de su estudio. Este trabajo produjo resultados de interés, pero el método que usaron se alejaba claramente del los principios positivistas tan frecuentes y sólidamente establecidos en esa época.

Glaser y Strauss entraron en la escena metodológica en un momento muy oportuno. La investigación cualitativa en sociología estaba perdiendo terreno. A mediados de los 60, en los Estados Unidos dominaba una larga tradición de investigación cuantitativa; los sociólogos cuantitativos abundaban en los departamentos de investigación, comités editoriales y agencias financieras (Charmaz, 2006, p. 4). La investigación cualitativa que analizaba e interpretaba las opiniones personales levantaba disputas y debates acerca de su valor científico. La respuesta de de los investigadores cualitativos fue entonces refinar sus instrumentos de análisis. Así como ganaba terreno el positivismo la división entre teoría e investigación crecía. Lo que aportaron Glaser y Strauss es una forma de construir teoría que usa ambas corrientes, y de ahí su mérito.

La Teoría Fundamentada unía dos tradiciones opuestas, que incluso competían entre sí: el positivismo de la universidad de Columbia y el pragmatismo de la escuela de Chicago. Los supuestos epistemológicos, la lógica y el acercamiento sistemático del método de la Teoría Fundamentada reflejaban el riguroso entrenamiento cuantitativo de Glaser en la Universidad de Columbia liderado por Paul Lazarsfeld (Charmaz, 2006, p. 7). Glaser dirigía la codificación de la investigación cualitativa como Lazarsfeld había codificado investigaciones cuantitativas.

Años después de la publicación de B. Glaser y Strauss (1967), ambos autores siguieron desarrollando la metodología en direcciones divergentes (Charmaz, 2006, p. 8). Durante años, Glaser siguió acorde a las primeras elaboraciones del método y de esta manera definió la Teoría Fundamentada como un método de descubrimiento, en que trataba las categorías emergentes de los datos, contando con la participación directa de sujetos. A menudo cerca del empirismo y analizando procesos sociales básicos A. L. Strauss (1987), desarrolló el método a través de la verificación y trabajó con su co-autora Juliet M. Corbin (Corbin y Strauss, 1990; A. Strauss y cols., 1990) en esta dirección (Charmaz, 2006, p. 8). La versión de Strauss y Corbin de la Teoría Fundamentada favorece los nuevos procedimientos técnicos más que enfatizar los métodos comparativos que distinguieron las estrategias del método en sus inicios. B. G. Glaser (1992) afirma que los procedimientos de Strauss y Corbin fuerzan los datos y el análisis a unas categorías preconcebidas, y de esta manera contradicen los postulados de la Teoría Fundamentada. A pesar de las objeciones de Glaser a las versiones de Strauss y Corbin, sus libros han constituido un poderoso informe que ha ayudado a investigadores de todo el mundo y poco a poco se ha

llegado a una situación de consenso con respecto a la metodología (Charmaz, 2006, p. 9).

Irónicamente, en 1990 la Teoría Fundamentada no solo llega a ser conocida por su rigor y utilidad, sino que también por sus supuestos positivistas. Ha ido ganando aceptación por parte de los investigadores cuantitativos, quienes algunas veces adoptan la Teoría Fundamentada en sus proyectos usando métodos mixtos (Charmaz, 2006, p. 9). La teoría sigue su camino de aceptación y ya son muchos investigadores de muy diversos contextos los que la utilizan (Bryant, 2014; Requena y cols., 2006; Charmaz y Smith, 2003; Bryant y Charmaz, 2007). Hoy día la credibilidad y el uso de esta metodología ha sido extensamente comprobada⁷.

Aplicación del método

Para construir Teoría Fundamentada veremos que el análisis de datos tiene varias etapas. En la declaración original de B. Glaser y Strauss (1967) se invita a sus lectores a usar las estrategias de manera flexible en sus propias investigaciones. Nosotros aceptamos esta invitación cogiendo como ejemplo algunos libros o artículos que muestran su criterio propio como Charmaz (2006), Giske y Artinian (2007, p. 73), o Bryant (2014). Podemos ver un ejemplo de la Teoría Fundamentada en forma de diagrama de flujo lineal en la figura 4.3. Charmaz (2006) nos muestra cómo empezamos recogiendo datos y terminamos escribiendo el análisis; además refleja el proceso entero. En la práctica, sin embargo, el proceso del investigador no es lineal. Los investigadores que usan esta metodología paran y escriben las ideas cuando se les ocurren; en realidad, el diagrama de flujo tiene partes que son cíclicas. De este modo uno se puede centrar ciertas ideas del principio y del final en el proyecto, pero luego volver a los datos y a los análisis sin acabar.

La primera etapa es la **codificación abierta** (*open coding*); el investigador lee las transcripciones y determina, de manera general y abierta, las diferentes categorías que encuentra en los datos (ver primera y segunda columnas de la fig. 4.4). La idea es capturar ciertos aspectos clave de los datos, reduciendo su complejidad y proporcionando un número pequeño de términos más abstractos (Bryant, 2014). Con esto se puede ver que este tipo de análisis requiere una constante comparación de las categorías para determinar consistencia en la codificación de los datos. A partir de esto el investigador puede crear notas (*memos*) para entender cómo las categorías empiezan a explicar el objeto de estudio. La codificación abierta termina cuando ya no hay nuevas categorías que provienen de las transcripciones. Este proceso se asocia con un concepto desarrollado que consiste en identificar “un trozo o unidad de datos” (un pasaje del texto de diferente longitud) que pertenece o representa un ejemplo de un fenómeno más general (Spiggle, 1994).

La **codificación axial** es el segundo paso. El investigador usa la codificación abierta y las notas para ver cómo las categorías se relacionan unas con otras, usando una combinación de pensamiento inductivo y deductivo. Strauss (1987) entendía la codificación axial como una construcción, una densa textura de relaciones entre el “*axis*” (eje) de una categoría (Charmaz y Smith, 2003, p.60). El propósito de la codificación axial es ensamblar toda la información que se defragmentó en la codificación abierta (A. Strauss y Corbin, 1998). Los códigos teóricos que se generan durante este proceso son de un mayor nivel conceptual.

Por último, la **codificación selectiva** sirve para describir cómo la teoría explica el núcleo de nuestra investigación. Es una descripción general de la teoría que cubre todos los factores.

⁷Para más información se puede consultar este listado: <http://www.sociologypress.com/book.htm>, o la revista “*Grounded Theory Review*” <http://groundedtheoryreview.com> (Giménez, 2007; Henwood y Pidgeon, 1995; Partington, 2000; K. Locke, 2001).

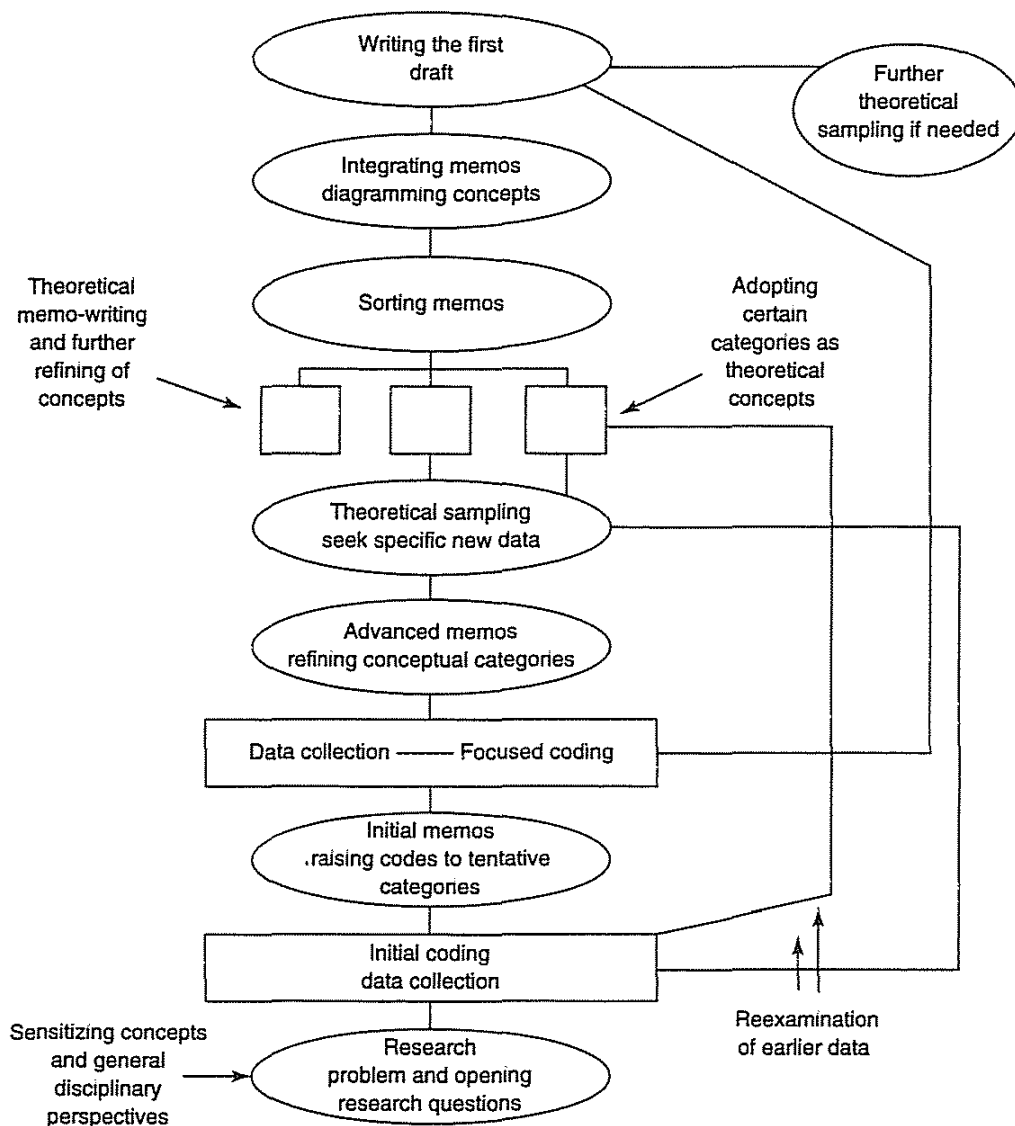


Figura 4.3: El proceso de la Teoría Fundamentada (Charmaz, 2006, p. 11).

Algunos trabajos diferencian las fases con otros nombres como *initial coding* o *focused coding* (Charmaz y Smith, 2003) y otros añaden una cuarta, como, por ejemplo, la codificación teórica (Giménez, 2007). En la figura 4.4 podemos ver como Giske y Artinian (2007) usan la codificación selectiva (*selective coding*) y una última sección que es *Final concepts*. Es importante destacar que no hay una única forma correcta de codificación; la metodología de la Teoría Fundamentada está orientada al desarrollo de un modelo o teoría que está “fundamentada” en los datos, pero no implica un modo concreto de hacerlo (Bryant, 2014, p.129).

Parece importante no pasar por alto lo que dice B. G. Glaser (1998) sobre que el investigador no tiene que tener un interés preconcebido en las respuestas del entrevistado, y no debe hacer preguntas que tenga en su mente (visto en Giske y Artinian (2007, p.69)). Aún más interesante es lo que Giske y Artinian (2007, p.78) recomiendan sobre no tener influencia alguna de la teoría existente antes del experimento y buscarla después. Nosotros, que sí que teníamos una amplia información de la teoría existente antes del proceso de entrevistas, pero hemos puesto firme atención en no plasmar una opinión personal en las preguntas ni en la explicación de estas.

Para dar transparencia al trabajo que hemos hecho con la teoría fundamentada hemos

Data	Open coding	Selective coding	Final concepts
Sometimes you think about the worst, you know, but they have informed me that they have taken so many tests; I have been to gynaecological examination, they have taken lots of blood samples, and my liver is OK, and they find nothing. But even though it lies there smouldering. (Interview 3)	Thinks about the worst Uncertain despite many samples and no findings Smoulders	Ambivalence Uncertainty	Balancing between hope and despair
It is important for me to get to know, to be able to move on, either with treatment, that I am well, or that I have to live with this. If they can tell me; Ok, this is nothing dangerous, you can come to controls, so can I manage to live with the pain. But I have to know the reason why it is so. (Interview 9)	Wants to know to move on Can live with it if he knows why	To receive information	Seeking and giving information
I read a book I brought and I listen to music to possess another world while I am here. I need to overcome a threshold to get rid of what my head is full of. (Interview 11)	Try to think of other things	Create a room of rest	Seeking respite

Figura 4.4: Ejemplo de cómo se codifican los datos (Giske y Artinian, 2007, p. 73).

usado un cuadro en el que salen representadas la codificación abierta, la codificación selectiva y los conceptos finales (ver cuadro 4.1). En los anexos de las codificaciones ofrecemos una codificación por cada una de las preguntas del cuestionario de la primera ronda y de la segunda. Las categorías que resultan en los conceptos finales aparecerán comentadas en el capítulo 5.

Cuadro de codificaciones por preguntas (1a)			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	- es una cosa que tuve clara desde el principio, como si estuviera destinado claramente a ser músico - En mi entorno familiar no eran músicos	Placer de la música	Gusto intrínseco
S2	- La pasión vino a través de la afición - vino de casualidad del colegio, de lo que escuchaba en la radio - por amistades que se dedicaban al flamenco empecé cantando en la escuela de baile flamenco del barrio y de ahí empezó la afición	Afición Amistades La música le rodea	Entorno musical Descubrimiento
S3	- yo creo que dedicarse a la música es casualidad - en mi caso, no hay antecedentes familiares - disfrutar con la música y escuchar esto desde pequeño forma parte de tu vida y llega a ser una pasión - recuerdo escuchar a mi vecino tocar la guitarra	Casualidad Llega por la escucha	Gusto intrínseco

Cuadro 4.1: Ejemplo de nuestra codificación de datos con el sistema de la Teoría Fundamentada para la pregunta 1a del cuestionario de la primera ronda, con los sujetos 1, 2 y 3.

Capítulo 5

Desarrollo y resultados

Después de leer, informarnos y aprender de la extensa bibliografía, y de redactar y justificar unas preguntas de investigación y aun después concretar una metodología específica, por fin nos pusimos a trabajar en el desarrollo de la investigación. En la siguiente sección mostraremos el desarrollo y los resultados de forma cronológica.

Después de redactar las preguntas de investigación y elegir la metodología nos pusimos con el primer boceto para el cuestionario de la primera ronda (véase el anexo C.3.1). Este lo probamos en las entrevistas piloto y se fue definiendo hasta que tuvimos el cuestionario de la primera ronda (véase C.1). Este proceso lo contaremos en el siguiente punto y seguido mostraremos la justificación de las preguntas. Por último, mostraremos el mismo proceso para la segunda ronda.

5.1. Diseño y justificación del cuestionario de la primera ronda

5.1.1. Entrevistas piloto y diseño

En el proceso piloto, o de pruebas, realizamos primeramente dos entrevistas a intérpretes de música clásica para probar cómo funcionaba el primer boceto de cuestionario para la primera ronda (anexo C.3.1). De estas dos entrevistas sacamos conclusiones que condujeron a cambios en el cuestionario. Eliminamos algunas preguntas que no funcionaron, como la 3d o la 5a. Cambiamos posiciones, refinamos la redacción, y fusionamos y ampliamos otras.

Como resultado surgió el segundo boceto de cuestionario (anexo C.3.2). Este lo probamos con tres voluntarios más, dos compositores clásicos y un guitarrista flamenco. La entrevista, según los casos, resultaba demasiado densa o demasiado ligera. Descubrimos entonces que la duración óptima estaba dentro del margen de 20 a 45 minutos. Se señalaron preguntas como complicadas o muy generales (3e o 4d) y otras demasiado simples como la 4b. Volvimos a refinar el cuestionario y reformulamos alguna pregunta, cambiando de orden, incluso moviendo alguna pregunta de sección. Se realizó una exhaustiva revisión de las preguntas de investigación e hipótesis y se creó el cuestionario definitivo (véase el anexo C.1).

Las entrevistas piloto nos sirvieron para optimizar el cuestionario y nuestra interacción con los sujetos. Tres de las cinco entrevistas fueron cara a cara y dos por teleconferencia. Mejoramos la explicación introductoria y comprobamos que el cuestionario funcionaba mejor si

memorizábamos las preguntas. Nos dimos cuenta de que algunas preguntas necesitaban algo más de explicación dependiendo del sujeto, pero no pudimos sacar ninguna conclusión al respecto.

Esta pequeña experiencia antes de empezar las entrevistas de la ronda primera fue de gran utilidad y, desde luego, absolutamente necesaria. Este proceso fue esencial para conformar el cuestionario definitivo de la primera ronda (C.1), que posteriormente se tradujo al inglés (C.1.1) para poder usarlo con sujetos de cualquier parte del mundo.

Del proceso piloto aprendimos que los sujetos, a veces, no acaban de contestar el concepto que se pregunta. Esto sucede por varios motivos: (1) que no han reflexionado mucho; (2) que entienden mal la pregunta y (3) simplemente por la inercia de la entrevista, la velocidad o porque el espacio entre una pregunta y otra marca subconscientemente el tiempo que se dan los propios sujetos para contestar. Por este motivo y por confrontar la consistencia en las respuestas en el cuestionario a veces pasamos por los mismos conceptos varias veces.

5.1.2. Justificación

Hemos hecho un esfuerzo en que las preguntas fuesen de máxima relevancia. Los cuestionarios llevan un alto nivel de reflexión que queremos hacer notar en esta sección.

Nos dimos cuenta rápidamente que no funcionaría el cuestionario si poníamos las preguntas con el mismo orden de las preguntas de investigación: por habilidades, cualidades psicológicas, condiciones propicias, pensamiento musical y resultados. El tiempo que habíamos dedicado nosotros a reflexionar sobre estos asuntos requería una explicación excesivamente larga, así que decidimos atajar el asunto desde otra perspectiva.

Se nos ocurrió cambiar el orden clasificando las preguntas en cuatro categorías tomando como modelo la síntesis que hace Bain (2012) para mostrar los resultados de su investigación sobre alumnos de universidad. Nos quedamos, pues, con cuatro categorías: (1) sobre la continuidad en el mundo de la música, (2) sobre la escucha, (3) sobre el aprendizaje y (4) sobre los resultados de los buenos músicos. En el cuadro 5.1.2 podemos ver la relación entre las preguntas del cuestionario de la ronda 1 (R1) y las preguntas de investigación (P.I.). Notamos aquí que la pregunta 4.2 se deducirá de un conjunto de preguntas no definido a priori.

R1	P. I.	R1	P. I.	R1	P. I.	R1	P. I.
1a	1.1	2a	1.1 y 3.1	3a	2.3	4a	3.2
1b	2.1	2b	2.3	3b	2.2	4b	5.1
1c	2.4	2c	4.1	3c	2.2	4c	2.6
1d	2.4 y 1.1	2d	2.3	3d	2.2	4d	5.2
		2e	2.5			4e	5.3

Cuadro 5.1: Cuadro de la relación entre preguntas del cuestionario de la ronda 1 (R1) y las preguntas de investigación (P. I.).

La inclusión y adaptación de nuestras preguntas en la primera ronda de cuestionarios fue un proceso de mucha reflexión. A continuación exponremos la justificación de nuestras elecciones para las preguntas del cuestionario de la primera ronda.

Justificación de preguntas sobre la continuación en el mundo de la música

- Pregunta R1 1a: *Queremos saber brevemente sobre tus inicios y entorno. ¿Por qué o por quién te dedicas a la música o por qué te hiciste músico?, ¿cómo encontraste tu pasión?*

Esta pregunta se plantea como una primera toma de contacto para la relajación y confort del sujeto. Es algo simple de contestar porque no necesita una alta reflexión. Crear un ambiente relajado bien vale el tiempo que ocupa esta pregunta. Además entroncamos la cuestión de nuestra pregunta de investigación 1.1.

- Pregunta R1 1b: *El camino de la música no es fácil, llegar hasta donde has llegado nos hace entender que has tenido grandes motivaciones. ¿Qué hacías o haces cuando no tienes ganas?, ¿has estado siempre motivado?*

Esta pregunta se asocia con la pregunta de investigación 2.1: *¿Cómo es su motivación?*. Damos por supuesto que ha tenido grandes motivaciones para que confirme o nos corrija y ello dé pie a una reflexión por su parte.

- Pregunta R1 1c: *¿Te has planteado alguna vez abandonar?, ¿cómo te levantas de los tropiezos?, ¿juega algún papel la autoestima?*

Con esta pregunta damos pie los conceptos de autoestima y resiliencia , es decir, una parte de nuestra pregunta de investigación 2.4.

- Pregunta R1 1d: *¿Cómo encontraste tu sitio en el mundo de la música?*

Esta pregunta completaría la 2.4 y además nos daría alguna pista sobre las condiciones propicias de los entrevistados (pregunta 1.1).

Justificación de preguntas sobre la escucha

- Pregunta R1 2a: *¿Tienes oído absoluto o relativo?*

Con esta pregunta estamos cogiendo más información para la pregunta 1.1. Como hemos visto en en capítulo 2, somos plenamente conscientes de que el tipo de oído no tiene relación con el desarrollo y educación de este. No obstante, el conocer este dato nos puede dar pistas sobre la identidad musical del sujeto. Esta pregunta también puede darnos algunas pistas para la pregunta 3.1.

- Pregunta R1 2b: *¿Escuchas música con regularidad?*

Aquí tratamos de responder directamente si dedican tiempo de calidad a escuchar música. Estamos hablando de la pregunta de investigación 2.3.

- Pregunta R1 2c: *¿En qué te fijas cuando escuchas con plena atención?, ¿y cuando escuchas lo que estás tocando?*

Esta pregunta va entroncada directamente a la 4.1. Tratamos de averiguar si escuchan con intención de profundidad preguntando dónde ponen el foco en su escucha.

- Pregunta R1 2d: *Cuando te gusta algo ¿buscas más información?, ¿comparas con la música que tú haces?*

Con esta cuestión estamos preguntando si es curioso musicalmente. Esto nos ayudaría con la pregunta de investigación 2.3.

- Pregunta R1 2e: *¿Tu disfrute con la música ha cambiado a lo largo del tiempo?*

Esta pregunta está clara y directamente relacionada con la 2.5.

Justificación de preguntas sobre el aprendizaje

- Pregunta R1 3a: *¿Qué prefieres para seguir aumentando conocimiento leer o escuchar?*

Incluimos esta pregunta concreta porque establece una buena conexión entre escucha y aprendizaje. Además, ya completamos la pregunta 2.3 que se había iniciado en R1 2b y R1 2d.

- Pregunta R1 3b: *¿Haces algún tipo de práctica mental?*

La práctica mental es una de las estrategias de alto nivel con más alto grado de abstracción. Nos parece importante saber si la usan porque su respuesta sería inmediatamente clarificadora para nuestra pregunta 2.2.

- Pregunta R1 3c: *¿Cuánto tiempo dedicas al estudio y cómo lo organizas?*

Con esta formulación volvimos a la pregunta descartada en las preguntas de investigación iniciales sobre el tiempo en el estudio. Esto lo hicimos por dos motivos concretos: (1) para medir el grado de facilidad innata ante el aprendizaje y (2) porque es una forma suave de entrar en la organización. Seguimos aquí reforzando nuestra pregunta de investigación 2.2.

- Pregunta R1 3d: *Nos gustaría saber cómo tratas de superar tus carencias o debilidades y cómo realzas tus virtudes o puntos fuertes.*

De nuevo y por última vez, incidimos en la 2.2; esta vez centrándonos en las estrategias de estudio.

Justificación de preguntas sobre los resultados

- Pregunta R1 4a: *¿Cómo pones emoción en tu música?*

Esta pregunta es difícil de abordar y por eso teníamos varias reformulaciones (ver cuestionario C.1). Queremos atajar la pregunta de investigación 3.2, pero ya prevemos que se necesitará una revisión en la segunda ronda.

- Pregunta R1 4b: *¿Prefieres quedarte en la tradición o superar sus límites?*

Nuestra pregunta de investigación 5.1 trata este asunto. Decidimos abrir el debate con esta consulta abierta. Al igual que en la pregunta anterior (R1 4a) tenemos en vista continuarlo en la segunda ronda.

- Pregunta R1 4c: *¿Cómo tratas la ansiedad escénica?*

Enlazamos ahora con la última pregunta sobre cualidades psicológicas, la pregunta de investigación 2.6. Con esta pregunta también queremos ver la consistencia con conceptos tratados anteriormente como motivación y autoestima.

- Pregunta R1 4d: *¿Cuál es tu relación con el público?, ¿te importa el éxito social?*

Repetimos aquí una vez más que aunque dejamos claro en la sección 1.4.1 que el éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico, mas queremos preguntarles directamente a ellos si lo consideran importante. Además juntaremos aquí la cuestión del público abierta en la pregunta de investigación 5.2.

- Pregunta R1 4e: *¿Cómo haces para conseguir la consistencia?*

Por último, abordaremos la pregunta 5.3 desde la perspectiva de la consistencia. Para no influenciar su respuesta no hablaremos de las estrategias conscientes y subconscientes, así que las dejamos para la segunda ronda.

5.2. Codificación y resultados de la primera ronda

Para esta primera ronda se realizaron 34 entrevistas en un periodo de dos meses. Se escribió una transcripción de cada una de las entrevistas de forma casi literal. Descartamos únicamente los comentarios o las anécdotas que se salían del tema preguntado o bien reforzaban lo ya dicho.

Este proceso fue duro, casi agotador, pero extremadamente valioso tanto para la tesis como a nivel personal. Se puede apreciar en las transcripciones de cada entrevista una muestra de cercanía y valor humano que son difíciles de olvidar para el investigador. Algunos sujetos se mostraron desconfiados o tímidos al principio, pero hasta los más escuetos acabaron extendiéndose en sus explicaciones a partir de la mitad de la entrevista. Aprendimos a relajar el ambiente y a que el entrevistado se sintiera cómodo. Aprendimos a esperar lo justo antes de cambiar de pregunta y a adaptar el orden del cuestionario si el sujeto contestaba antes de tiempo alguna pregunta.

Una vez acabadas y transcritas todas las entrevistas (véase el anexo E) se procedió a la codificación (anexo F). En los siguientes apartados ofreceremos una explicación de las categorías que extrajimos de cada pregunta y explicaremos sus porqués.

5.2.1. Primera sección de preguntas

La primera sección es: ¿qué te hace continuar en el mundo de la música?

Pregunta R1 1a

Pregunta: *“Queremos saber brevemente sobre tus inicios y entorno: ¿por qué o por quién te dedicas a la música o por qué te hiciste músico?, ¿cómo encontraste tu pasión?”*

Categorías:

- **Entorno musical.** Un entorno musical es una ventaja para dedicarse a la música. Hemos considerado la etiqueta de “entorno musical” para los sujetos con familias de músicos, familias de aficionados, amistades que se dediquen a la música. Ejemplos: “por amistades que se dedicaban al flamenco” (S2), “la pasión la descubrí dentro de mi familia” (S6), “mi padre era guitarrista de flamenco aficionado y me inculcó la afición” (S26), “procedo de una familia con larga tradición musical” (S15).
- **Descubrimiento.** A veces la pasión llega como un descubrimiento, puede ser por un concierto, desde el colegio o, por ejemplo, escuchando ensayar a los vecinos. Ejemplos: “vino de casualidad del colegio, de lo que escuchaba en la radio” (S2), “la flauta se incorpora al currículum escolar, y ahí es donde descubro la música” (S4), “es muy probable que la encontrase en el momento que escuché música en el apartamento de mi vecino de arriba” (S32).
- **Gusto intrínseco.** Muchos músicos admitían que ni tenían un entorno musical ni habían tenido un concierto revelador, pero aún así sentían un gran placer con la música. Es la propia música, de manera intrínseca, que enganchó a estos sujetos, en una suerte de revelación, a veces súbita, a veces lenta. Ejemplos: “fue una pasión de adolescencia” (S9), “notaba una afinidad con las cuerdas” (S11), “de niño me gustaba mucho cantar” (S17).
- **Predisposición genética.** Esta categoría es muy cercana a la anterior, pero la incluimos porque algunos sujetos coinciden en el matiz de los genes. Ejemplos: “llámalo predisposición genética, llámalo alguna cosa que un músico lleva dentro” (S5), “me hice músico porque lo traía en los genes” (S15), “yo no ‘me hice músico’, nací con el don de la música” (S19).

Resultados de R1 1a

Para visualizar los resultados rápida y cómodamente, se han dibujado los histogramas de las frecuencias relativas de las respuestas. Las frecuencias relativas se han calculado sobre el total de respuestas y no sobre el total de sujetos. Esto es debido a que hubo sujetos que ofrecieron más de una respuesta como causa de la música como elección vital. Esto se repitió en muchas otras preguntas a lo largo del cuestionario. Por la naturaleza de las preguntas que estamos planteando en el curso de esta investigación, es lógico esperar más de una respuesta a ciertas preguntas.

En la figura 5.1 se ha dibujado el histograma de las frecuencias relativas de las respuestas. En el caso de la pregunta 1a, las respuestas totales fueron 52 por 33 sujetos. En el histograma se aprecia un virtual empate entre la categoría entorno musical y gusto intrínseco, con un 42.31 % cada una. El resto de las categorías tienen valores despreciables frente a estas dos.

Con el afán de entender mejor la respuesta en cada grupo, hemos hecho un análisis de las frecuencias relativas en cuatro grupos más: los clásicos, que incluyen compositores e intérpretes clásicos; los compositores clásicos; los intérpretes clásicos; y los flamencos. En la figura 5.2 vemos

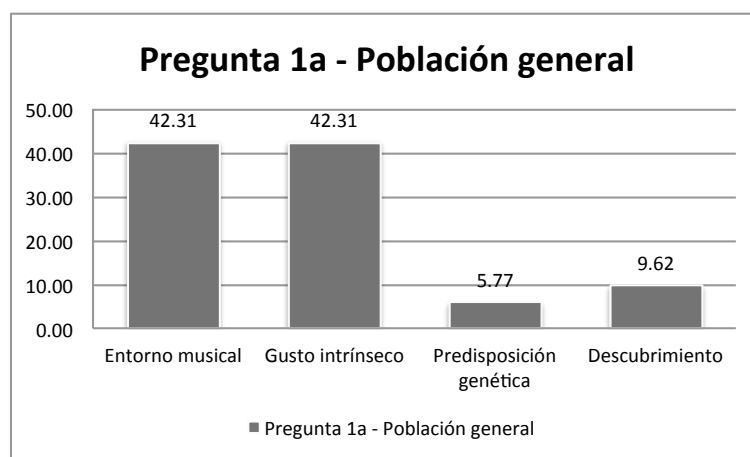


Figura 5.1: Frecuencias relativas para la pregunta 1a en la población general.

el histograma para los músicos clásicos (compositores más intérpretes). El gusto intrínseco es más alto que el entorno musical, 48.15 % frente a un 37.04 %.

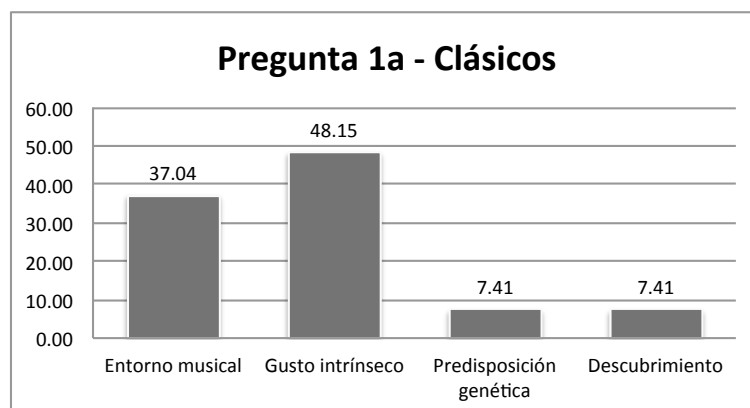


Figura 5.2: Frecuencias relativas para la pregunta 1a en músicos clásicos.

Si afinamos aun más el análisis y examinamos por separado compositores e intérpretes clásicos, vemos diferencias marcadas. En la figura 5.3 se han dibujado los histogramas de los compositores e intérpretes clásicos uno junto al otro. En el caso de los compositores clásicos el porcentaje del gusto intrínseco es más del doble que el del entorno musical, un 58.33 % frente a un 25 %. En el caso de los intérpretes el entorno musical sale el primero en frecuencia, con un 46.67 %, frente al gusto intrínseco, con un 35.29 %. Esto sugiere que la composición está más asociada al gusto intrínseco que la interpretación. Parece que algunos intérpretes decidieron serlo porque vieron tocar música en su entorno desde muy jóvenes.

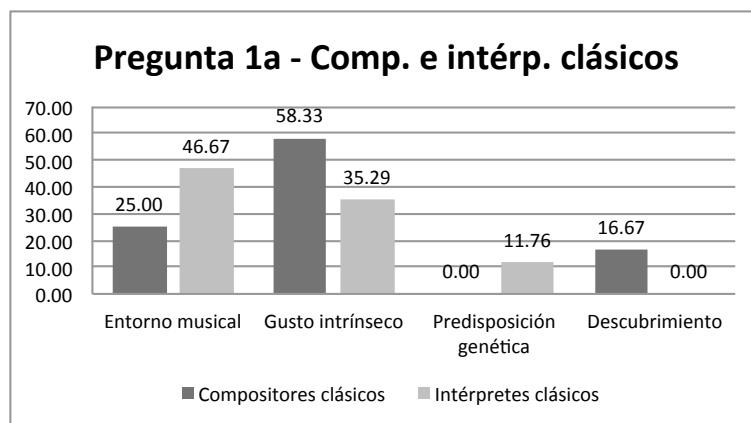


Figura 5.3: Frecuencias relativas para la pregunta 1a en compositores e intérpretes clásicos.

En el caso de los flamencos el entorno aumenta su frecuencia y se sitúa en el 54.55%; el gusto intrínseco baja ahora hasta una frecuencia del 40.91%; véase la figura 5.4. Los datos concuerdan con la naturaleza oral del flamenco y de su transmisión, donde es razonable suponer que el entorno musical en que crecen es determinante.

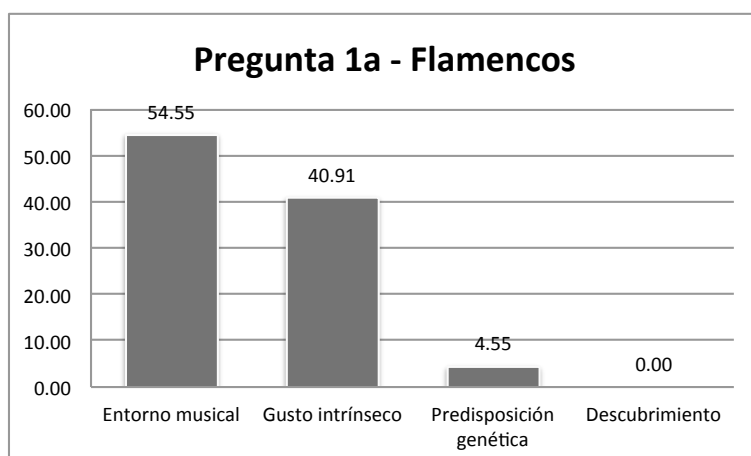


Figura 5.4: Frecuencias relativas para la pregunta 1a en músicos flamencos.

Se aprecia que en el caso de intérpretes, tanto flamencos como clásicos, el entorno musical es la respuesta más frecuente a la pregunta R1 1a. Esto sugiere una mayor influencia del entorno musical que del gusto intrínseco en intérpretes en general que en compositores clásicos.

Pregunta R1 1b

Pregunta: *“El camino de la música no es fácil, llegar hasta donde has llegado nos hace entender que has tenido grandes motivaciones, ¿qué hacías o haces cuando no tienes ganas?, ¿has estado siempre motivado?”*

En la codificación de esta pregunta hemos marcado algunas respuestas con la categoría “subsistencia dilema” (véase el anexo F). La hemos puesto entre paréntesis para que se pueda notar que no es válida como respuesta. Algunos sujetos se centran en hablar de esto y no responden qué hacen realmente. En otras palabras, se centran a explicarnos el problema, pero no responden lo que les preguntamos, que es qué hacen para motivarse. Lo mismo pasa en la pregunta 1c.

Las siguientes categorías muestran conceptos que usan los sujetos para afrontar las adversidades:

- **Gusto intrínseco.** Para algunos, el propio atractivo de la música, la ilusión, o la curiosidad que esta les suscita ha servido para mantener viva la motivación. Ejemplos: “ha podido siempre el propio atractivo que tiene la música que una vez que te ha atrapado no es posible soltarse” (S1), “me gusta tanto mi profesión que no me pesan las horas que hay que dedicar o las incomodidades actuales de viajar constantemente” (S15), “yo no necesitaba estar motivado; había que hacerlo y lo hacía, y con gusto” (S28).
- **Gusto por el estudio.** El mismo gusto por la música también lo encontramos con el estudio. Ejemplos: “a la hora de estudiar he tenido motivación siempre” (S32), “tenía un padre muy exigente, y me ‘obligaba’ a estudiar todos los días..., a mí me gustaba” (S6), “he tenido la inmensa fortuna de que una de las cosas que a mí más me gusta, casi como tocar en público, es estudiar” (S30).
- **Resiliencia.** La resiliencia es una capacidad para afrontar la adversidad que reconocemos en las respuestas de muchos sujetos. Ejemplos: “he tenido paciencia y siempre te surge algo que te da motivación” (S2), “he tenido que luchar contra viento y marea para dedicarme a la música” (S4), “a veces lo que más trabajo cuesta es abrir la funda y tocar la guitarra” (S17).
- **Metas y submetas.** La persecución de una meta o el desafío y la sensación de alcanzar tus objetivos. Ejemplos: “a mí lo que me mantiene con ganas es el desafío; el desafío de ir contra ciertos obstáculos y vencer” (S10), “mi motivación era, algo que digo siempre, que es ser diferente, para bien o para mal” (S3).
- **El camino impulsa.** Un matiz con respecto a la experiencia o las metas y submetas puede ser sobre el camino, el entorno, la suerte, los compañeros de trabajo. Todo esto también es una fuente de motivación. Ejemplos: “lo que he tenido es grandes compañeros de viaje” (S27), “en ese momento conozco a un grupo de gente de clase [...] decido entrar con ellos a hacer un grupo de pop-rock” (S4).
- **Actitud positiva.** Algunos sujetos entienden que el comportamiento individual tiene mucho que ver con la motivación. Encuentran su motivación hacia la música a partir de un optimismo interno suyo. Ejemplos: “yo, como veo lo positivo, soy feliz” (S31), “hay momentos más difíciles, tiene ser una decisión que tomes como actitud de vida” (S11).
- **Trabajo abundante.** Tener un desarrollo con oportunidades de trabajo hace que algunos ni si quiera se planteen problemas de motivación. Ejemplos: “he tenido mucha suerte y desde el principio que empecé a tocar he ido teniendo un hueco” (S23), “no me ha dado tiempo a no tener ganas” (S16).

Resultados de R1 1b

La segunda pregunta investiga la motivación del buen músico. En la figura 5.5 tenemos el histograma de las frecuencias relativas de las respuestas de los sujetos. Como pasó en la pregunta 1a, las respuestas no fueron únicas. Varios sujetos dieron más de una respuesta y el total llegó a 47 respuestas para 33 sujetos. La categoría más frecuente es gusto intrínseco, con un 27.66 %, seguida de resiliencia, con un 19.15 %; a más distancia se sitúan la actitud positiva

(14.89 %) y el gusto por el estudio (12.77 %). El resto de las categorías obtuvo porcentajes muy bajos. Los datos apuntan a que los buenos músicos extraen la motivación de la propia música y que en muchos casos necesita además resiliencia o la capacidad de superar situaciones en condiciones adversas. Entendemos que la resiliencia aparece en las respuestas por la dureza de la vida profesional de un músico (empleo poco estable, falta de industria sólida, falta de prestigio social, falta de cultura musical en la sociedad y otros).

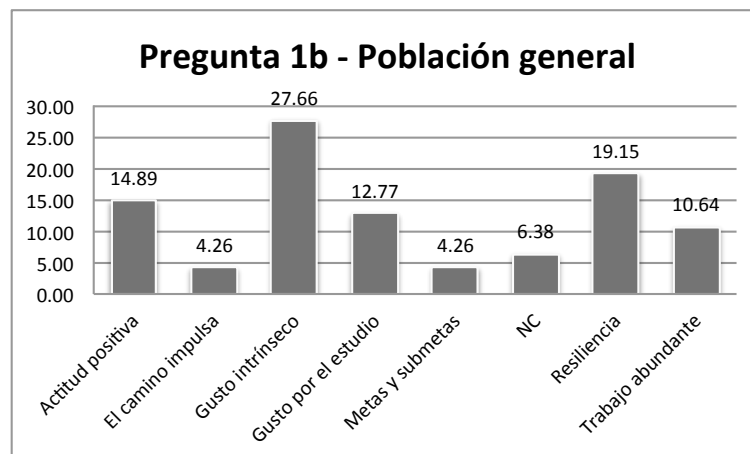


Figura 5.5: Frecuencias relativas para la pregunta 1b en la población general.

En el histograma de los músicos clásicos, dibujado en la figura 5.6, el orden relativo de las principales categorías se mantiene: gusto intrínseco (27.59 %) la primera; resiliencia (17.24 %) en segundo lugar; y luego ya actitud positiva y gusto por el estudio, con 13.79 % y 10.34 %, respectivamente.

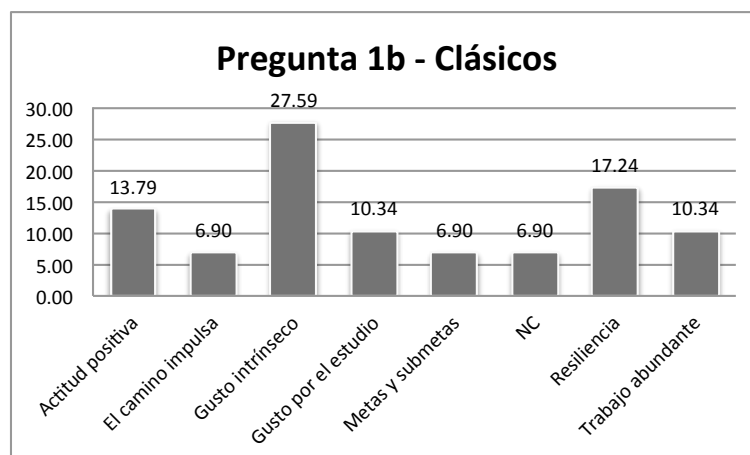


Figura 5.6: Frecuencias relativas para la pregunta 1b en músicos clásicos.

En el análisis por separado de las poblaciones de compositores e intérpretes músicos, cuyo histograma está en la figura 5.7, se aprecian ciertas diferencias. Para los compositores las categorías más frecuentes son las mismas que en la población general, pero ahora con un empate en la frecuencia entre resiliencia y actitud positiva, ambas con un 18.18 %; gusto intrínseco sube en este caso al 36.36 %. De nuevo, parece que el atractivo intrínseco de la música proporciona a los compositores la motivación necesaria. Para los intérpretes la situación presenta algunos cambios. Las tres primeras frecuencias en orden decreciente son gusto intrínseco (22.22 %),

y resiliencia y trabajo abundante (ambas con 16.67%); las categorías actitud positiva, gusto por el estudio y metas y submetas tienen todas un 11.11%. Ahora la respuesta total se ha distribuido por más categorías y llama la atención la tercera categoría en frecuencia, el trabajo abundante. Algunos intérpretes encuentran la motivación para seguir en una vida laboral estable e ininterrumpida.

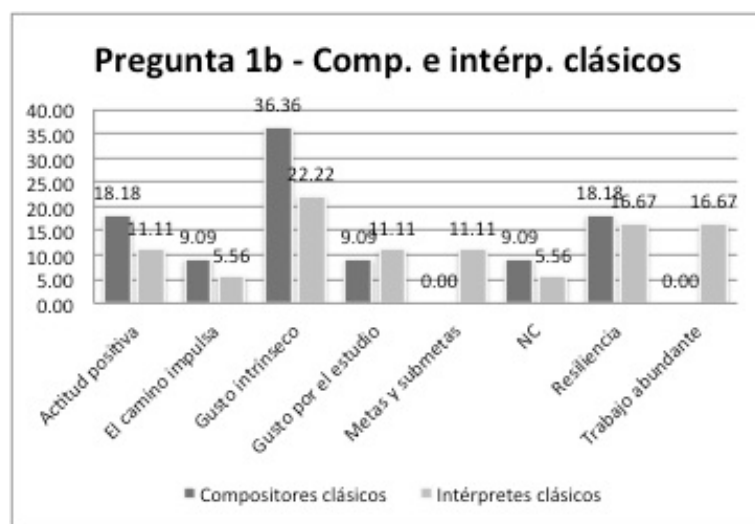


Figura 5.7: Frecuencias relativas para la pregunta 1b en compositores e intérpretes clásicos.

La categoría trabajo abundante vuelve a salir en el caso de los músicos flamencos (histograma de la figura 5.8). Alcanza un tercer puesto (15.79%) después de un empate entre gusto intrínseco y resiliencia (21.05%). Las categorías actitud positiva, gusto por el estudio y metas y submetas tienen todas un 10.53% de frecuencia.

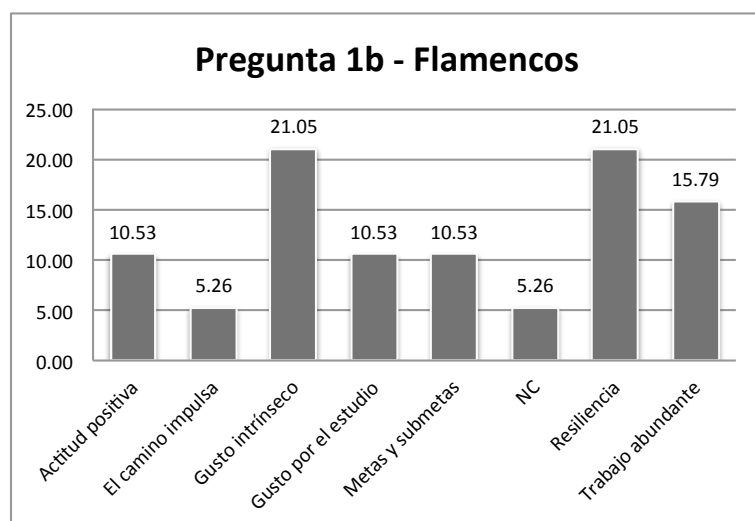


Figura 5.8: Frecuencias relativas para la pregunta 1b en músicos flamencos.

En la pregunta 1b vemos unas respuestas relativamente homogéneas, donde los principales factores generales son el gusto intrínseco y la resiliencia, y en el caso de los intérpretes, clásicos y flamencos, se añade el trabajo abundante.

Pregunta R1 1c

Pregunta: “¿Te has planteado alguna vez abandonar?, ¿cómo te levantas de los tropiezos?, ¿juega algún papel la autoestima?”

Categorías:

- **Autoestima valiosa.** Muchos sujetos ven claro el importante valor que ha tenido la autoestima o la autoconfianza en sus formación como profesional así como para su permanencia en el mundo de la música. Ejemplos: “la autoestima es lo más importante” (S2), “la autoestima es básica en un artista” (S19), “la autoestima es lo que te mantiene activo y con ilusión por hacer cosas” (S20).
- **Autoestima nimia.** Muchos sujetos consideran que la autoestima no es importante y mantienen que esta no influye en su calidad como músicos. Ejemplos: “puede ser, pero en mí yo creo que sinceramente no” (S1), “no creo que sea una cuestión de autoestima” (S24), “no he tendido problemas de eso” (S27).
- **Autoconocimiento.** Pensar en lo que uno puede dar de sí, no equivocar su lugar y aprender de la experiencia lo esgrimen los sujetos como medio para levantarse de los tropiezos. Ejemplos: “no equivocar donde está uno” (S23), “tienes que pensar un poco en la base [...] en lo que realmente tú puedes dar de sí, que somos personas y nos equivocamos, pero lo importante es siempre levantarse” (S6).
- **Autoaceptación.** El autoconocimiento lleva a la aceptación de uno mismo, pero consideramos añadir esta categoría porque tiene un matiz diferente. En el autoconocimiento los sujetos reconocen su lugar en la música y en la autoaceptación reconocen ese lugar y luchan por estar en él. Ejemplos: “aunque yo sea el peor de los pianistas o el peor de los compositores, lo siento, pero esto es lo mío” (S1), “es más inteligente saber cuál es tu hueco y cuál no, y explotarlo, a querer ser el mejor” (S23),
- **Resiliencia.** En esta pregunta los sujetos hablan de la resiliencia con mucha frecuencia, más que en la pregunta 1b. Ejemplos: “un día sí, uno no, te caes y tienes que levantarte y buscar motivaciones porque es tu profesión y es tu vida” (S2), “en la medida que vas superando obstáculos, te alimenta más el ego” (S10), “la autoestima importa y sobre todo la resiliencia, saber tirar para adelante, aunque tengas situaciones muy duras en la vida” (S12).
- **Abandonar nunca.** Muchos sujetos tienen claro que no se han planteado nunca abandonar, lo cual nos muestra una motivación intrínseca muy fuerte. Ejemplos: “aparte de mi pasión por la música, es que no sé hacer nada más, no es algo que pueda dudar” (S31), “abandonar sería algo así como cuando una persona desea quitarse la vida” (S19), “No, nunca, a lo largo de mi carrera nunca, ni mucho menos, no porque esto es una necesidad vital, una necesidad de expresarse” (S5).
- **Pasión.** La palabra marca tan claramente una motivación intrínseca que, aunque no sea muy común, hemos decidido usarla dentro de esta categorización. Ejemplos: “lo que hago lo hago desde una pasión” (S11), “aparte de mi pasión por la música es que no sé hacer nada más” (S31).

- **Baja autoestima útil.** Algunos sujetos declararon que la autoestima baja les motivaba para seguir adelante; parecía que cuando habían tocado fondo eran capaces de empezar subir a la superficie otra vez. Ejemplo: “cuando tengo la autoestima por los suelos es normalmente cuando termino la obra” (S4).
- **Rivalidad sana.** Rivalidad como motivación. Ejemplo: “recuerdo tener una rivalidad con mi primo [...] si no tienes autoestima, te hunde, pero si la tienes y te valoras, te motiva” (S28).

Resultados de R1 1c

En la pregunta 1c se preguntó a los sujetos sobre cómo se levantaban de los tropiezos y en particular por el papel de la autoestima. En general, la gran mayoría reconoció que había tenido tropiezos, que algunas veces habían pensado en dejarlo, pero que pronto habían descartado esa idea. El número de respuestas totales fue de 66. En la figura 5.9 se tiene el histograma con las categorías extraídas de las respuestas de los sujetos y que describen las causas para no abandonar la música. La más frecuente ha sido la autoestima valiosa, con un 27.69 %, seguidas por abandonar nunca, con un 16.92 %, y empatadas a 12.31 % autoaceptación y resiliencia. Estas categorías sugieren un escenario en que estos músicos lo son a partir de una poderosa motivación intrínseca, que refuerza su autoestima y viceversa, y que alimenta su capacidad de autoevaluación crítica y su resiliencia. El resto de las categorías obtienen porcentajes bajos frente a estas. En particular, sorprende que la categoría pasión saque una frecuencia baja, un 7.69 %

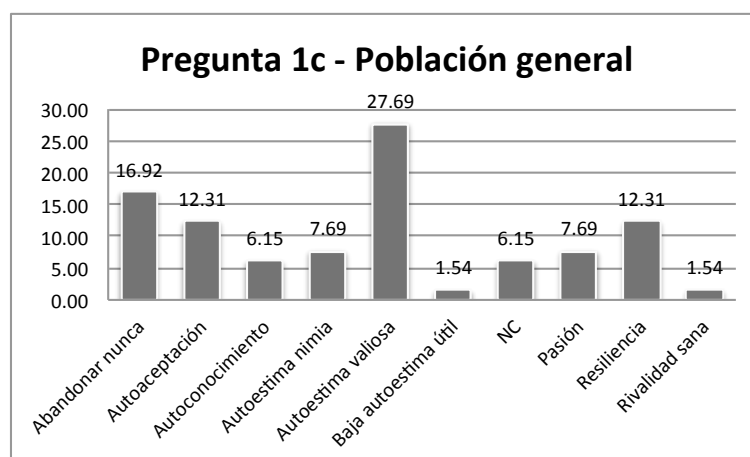


Figura 5.9: Frecuencias relativas para la pregunta 1c en la población general.

En los músicos clásicos, cuyo histograma se puede consultar en la figura 5.10, la situación cambia un poco. Todavía autoestima valiosa y abandonar nunca son las categorías más frecuentes, con un 26.47 % y un 23.53 %, respectivamente, pero las dos siguientes en frecuencia son autoaceptación y autoestima nimia. La categoría de autoestima nimia fue asignada a las respuestas de los sujetos que señalaron que la autoestima no influye en su actividad artística ni los ayuda a levantarse de los tropezones. En esta subpoblación alcanza un porcentaje significativo, empatada con autoaceptación al 11.76 %.

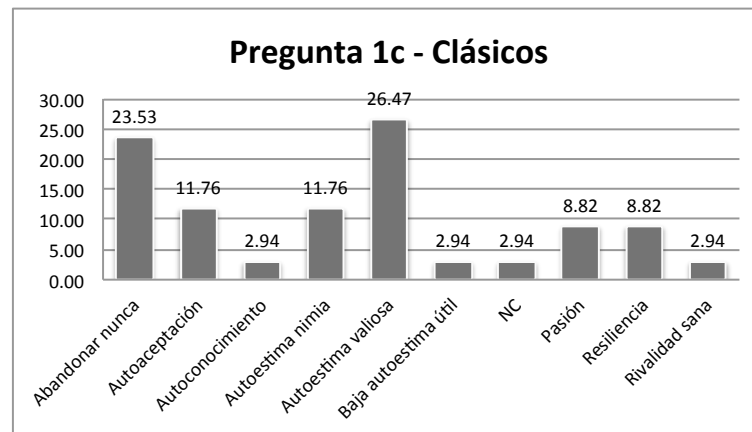


Figura 5.10: Frecuencias relativas para la pregunta 1c en músicos clásicos.

El análisis por subpoblaciones de compositores e intérpretes clásicos arrojó luz sobre esa situación; véase la figura 5.11. En los compositores, las tres frecuencias más altas están empatadas al 20 % y fueron abandonar nunca, autoestima nimia y autoestima valiosa. Le sigue en cuarto lugar autoaceptación con un 13.33 %. Hay un porcentaje de compositores que consideran que la autoestima no desempeña un papel importante en la caracterización de buen músico y que corresponde al 20 % de autoestima nimia. Asimismo, llama la atención que las categorías autoconocimiento y resiliencia sacaron frecuencia cero. En cuanto a los intérpretes, el porcentaje de autoestima valiosa sube al 31.58 % y el de abandonar nunca al 26.32 %; resiliencia se queda en tercer lugar con un 15.79 % y aceptación y pasión empatados en el cuarto lugar con un 10.53 %; solamente en intérpretes clásicos la categoría pasión alcanza el 10 % de la frecuencia. El resto de las categorías obtienen frecuencias muy bajas. En los intérpretes la autoestima y la inexorabilidad del camino musical adquieren más relevancia y, junto a resiliencia, aparecen como las causas principales de respuesta a la pregunta 1c.

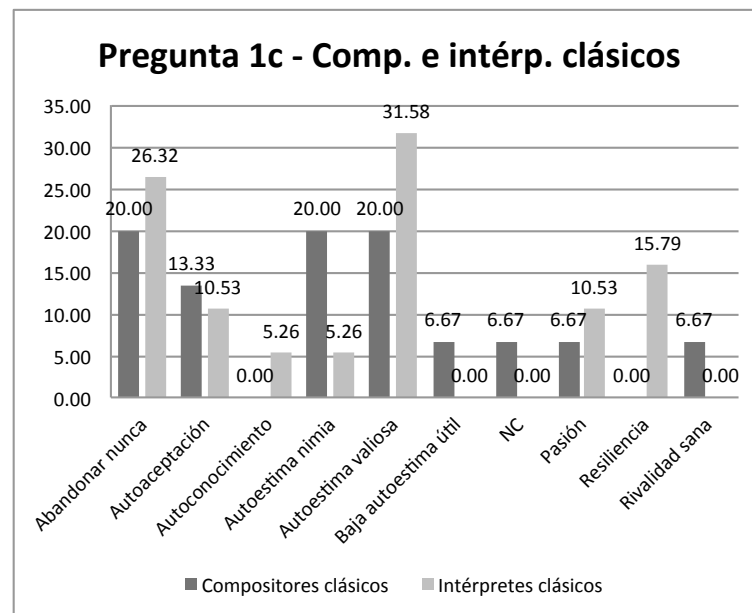


Figura 5.11: Frecuencias relativas para la pregunta 1c en compositores e intérpretes clásicos.

En la subpoblación de los músicos flamencos (histograma de la figura 5.12) sobresale la categoría de la autoestima valiosa, que llega a alcanzar el 30 %, seguida de lejos por resiliencia,

con un 16.67% y autoaceptación, con un 13.33%. Las categorías abandonar nunca, autoco-
nocimiento y NC (no concluyen), las tres con un 10%, siguen a las anteriores en orden de
frecuencia.

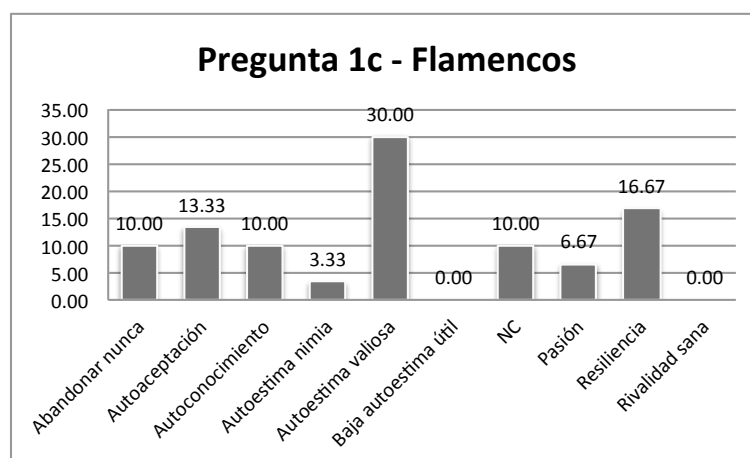


Figura 5.12: Frecuencias relativas para la pregunta 1c en músicos flamencos.

Pregunta R1 1d

Pregunta: “¿Cómo encontraste tu sitio en el mundo de la música?”

Categorías:

- **Experiencia y casualidad.** Los más afortunados (por razones económicas, sociales o de otra índole) pueden ver el camino allanado. Suelen ver la lucha por encontrar ese sitio como una serie de casualidades del destino. Lo interpretan como que la mera experiencia musical les llevó hasta su lugar actual. Ejemplos: “El sitio se va haciendo según las circunstancias que te va marcando la propia vida” (S8), “no hay un sitio para todos, si piensas que hay un sitio para ti, es un error; es un camino y estamos caminando hasta el fin” (S32), “me venía un poco dado” (S1).
- **Con ayuda.** También facilita mucho el camino el tener contactos en el mundo de la música. Ejemplo: “él fue el que me abrió camino también” (S22).
- **Cualidades sociales.** Otro allanador del camino son las habilidades sociales, tanto para conseguir trabajo como para mantenerse. Obsérvese que esta categoría no está directamente relacionada con cuestiones musicales. Ejemplo: “tengo capacidad de empatizar con gente” (S17).
- **Disfrute.** El gusto intrínseco por la música nos hace buscar el disfrute. Ejemplo: “hay una sensación de querer aprender y no por ganarte la vida mejor, sino por pensar que voy a disfrutar más ” (S20).
- **Metas y submetas.** Llenar el camino de retos. Es parecido a la categoría experiencia y casualidad, pero en este caso el camino se lo va haciendo uno mismo, y eso es un matiz importante. Ejemplos: “mi motivación es hacer algo que yo me sienta bien y no entienda fácilmente la gente; eso me ha motivado toda mi vida ” (S3), “te planteas metas; a veces llegas, otras no” (S2).

- **Autoconocimiento.** Conocerse uno mismo y saber hasta dónde puede llegar uno, conseguir un equilibrio. Ejemplos: “sabes cuales son tus limitaciones, y en ese momento es cuando uno también se encuentra, cuando sabes hasta dónde puedes llegar” (S5), “cuando encontré mi identidad fue cuando encontré mi sitio” (S10), “mi sitio fundamentalmente es respetar mi necesidad de autoexpresión” (S30).
- **Constancia.** La virtud que nos conduce a llevar a cabo lo necesario para alcanzar las metas que nos hemos propuesto la mencionan algunos sujetos. Ejemplos: “a fuerza de mucho trabajo y constancia” (S2), “yo era un niño pequeño y quería ser igual que él, entonces empecé a tocar el cajón por él” (S22), “a base de trabajo, componiendo y enseñándoselo a la gente, yo creo que es una acción-reacción” (S25).
- **Retroalimentación.** La respuesta del público o de amigos y conocidos puede ayudar a colocarte en tu lugar. Ejemplos: “es una retroalimentación” (25), “tocando en peñas, concursos y poco a poco te escuchan, te valoran y te van contratando” (26).
- **Investigando.** Vemos una curiosidad en descubrir cómo se hacen las cosas o sujetos que encuentran una necesidad y la explotan. Ejemplos: “yo lo estoy buscando, mi sello personal” (20), “ese *rol* y ese camino lo he adoptado por una necesidad” (21).
- **Fuera prejuicios.** Algunos encuentran su sitio cuando salen de su gremio, cuando se caen sus prejuicios. Ejemplos: “yo mi sitio lo he encontrado cuando un montón de prejuicios se han caído” (S29), “yo me he formado en un mundo de guitarra clásica, de repertorio clásico, pero en un momento dado yo me di cuenta que tenía otras cosas que sacar de mí” (S30).

Resultados de R1 1d

La pregunta 1d indaga en la cuestión de cómo encontraron los sujetos su sitio en el mundo de la música. El número de respuestas totales fue de 46. En el histograma de la población general, dibujado en la figura 5.13, sobresale en primer lugar la categoría autoconocimiento, con un 35.56%; seguida por experiencia y casualidad, con un 20%; y en tercer lugar, constancia, con un 11.11%. La primera categoría incide en la idea de que un buen músico está seguro de sí mismo y esto entronca con resultados de las preguntas 1b y 1c. La segunda, en cambio, que es la experiencia y las circunstancias las que te llevan a encontrar ese sitio. Y la tercera, que es la constancia la que conduce a encontrarlo; esta última está relacionada con la resiliencia que aparecía más arriba.

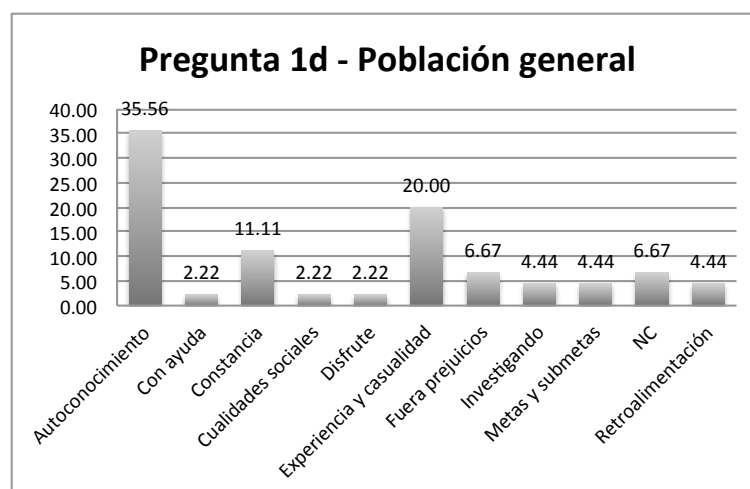


Figura 5.13: Frecuencias relativas para la pregunta 1d en la población general.

En el análisis de los músicos clásicos las categorías más relevantes son el autoconocimiento (40 %) y la experiencia y casualidad (28 %), como muestra la figura 5.14. La tercera y cuarta en orden de frecuencia son fuera prejuicios y NC (no concluye), ambas con un 12 %. Observamos que de las categorías restantes, solo constancia tiene frecuencia positiva. Esto quiere decir que en el caso de los músicos clásicos las causas se agrupan principalmente en las cuatro primeras en orden de frecuencia.

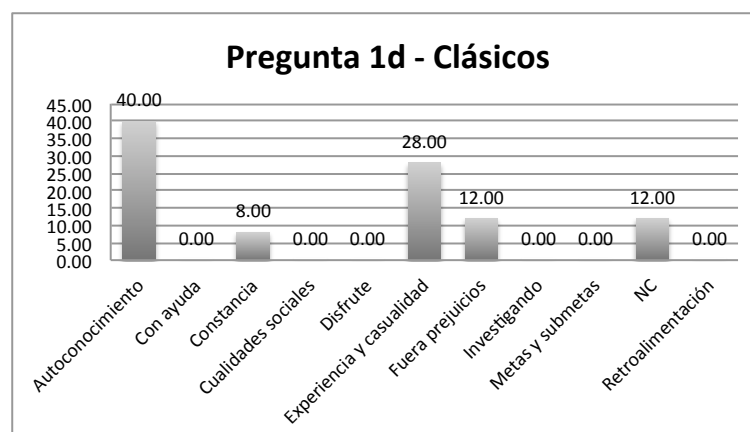


Figura 5.14: Frecuencias relativas para la pregunta 1d en músicos clásicos.

Cuando separamos por poblaciones en los músicos clásicos, notamos una diferencia en las respuestas, como muestra el histograma de la figura 5.15. Por un lado, ambas subpoblaciones coinciden en el autoconocimiento (con un 45.45 % los compositores y un 35.71 % los intérpretes). Sin embargo, para los intérpretes la experiencia y la casualidad es tan relevante como el autoconocimiento (42.86 %), mientras que para los compositores tienen mucha menos relevancia (18.18 %). De nuevo, observamos que en el caso de los compositores hay un 18.18 % de respuestas NC.

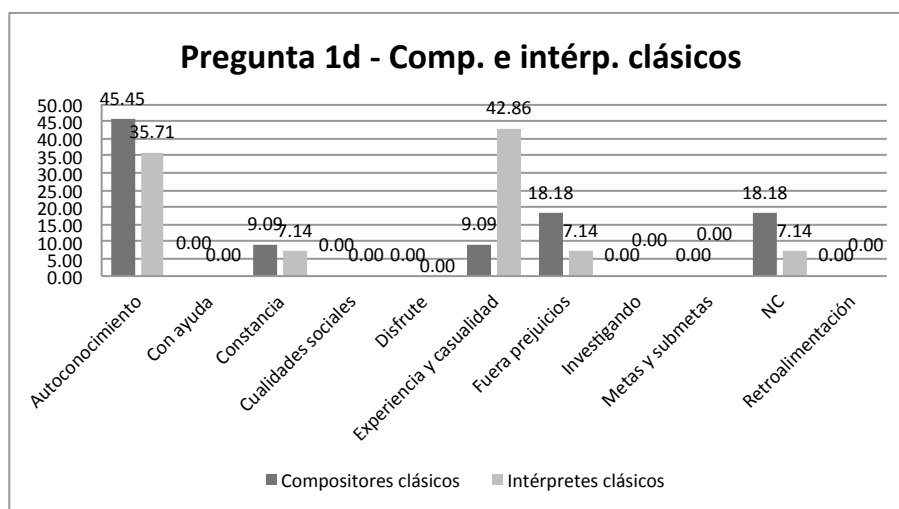


Figura 5.15: Frecuencias relativas para la pregunta 1d en compositores e intérpretes clásicos.

En los flamencos las frecuencias están más repartidas entre las categorías (véase la figura 5.16). La más frecuente es autoconocimiento, con un 30 %, seguida por constancia, con un 15 %, y luego, todas con un 10 %, experiencia y casualidad, investigando y metas y submetas. Parece que en el mundo del flamenco las circunstancias que llevan al músico a encontrar su sitio son más variadas que en el caso del mundo clásico.

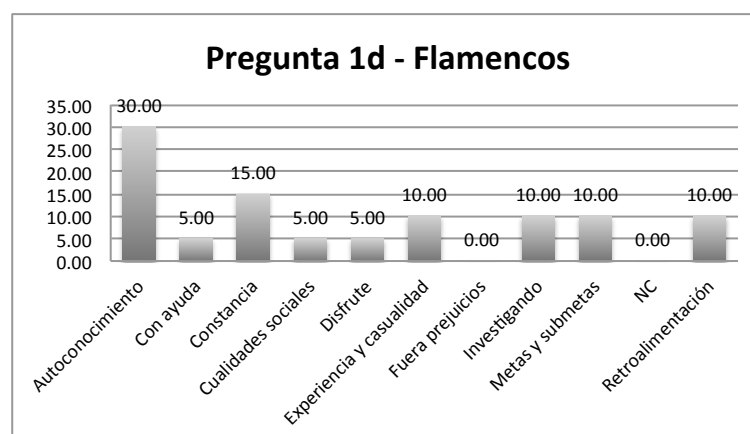


Figura 5.16: Frecuencias relativas para la pregunta 1d en músicos flamencos.

El autoconocimiento se ha revelado como la categoría principal en las tres poblaciones. En el caso de los intérpretes el papel de la categoría experiencia y casualidad es llamativo. En los flamencos, tras el autoconocimiento, observamos una serie de respuestas bastante fragmentadas.

5.2.2. Segunda sección de preguntas

La segunda sección es una reflexión sobre la escucha.

Pregunta R1 2a

Pregunta: “¿Tienes oído absoluto o relativo?”

Categorías:

- **Absoluto.** El sujeto reconoce las alturas concretas.
- **Relativo.** El sujeto reconoce las distancias.
- **No concluye.** No podemos deducirlo de su respuesta.
- **Poca reflexión.** Aunque lleguemos o no a una conclusión el sujeto presenta signos de poca reflexión sobre el asunto.

Resultados de R1 2a

Los resultados están resumidos en el cuadro 5.2. Como ya comentamos antes, algunos sujetos no conocían los conceptos de oído absoluto y relativo o bien no sabía si lo tenían o no; en ese caso hemos puesto la categoría de no sabe. Según Sacks y cols. (1995), se estima que hay una persona por cada diez mil con oído absoluto. Otras fuentes estiman que entre músicos varía entre el 1 % y el 10 %. En nuestro estudio, a pesar de lo reducido de la muestra, el porcentaje es muchísimo más alto. En esta pregunta los sujetos, como es de esperar, solo dieron una de las tres categorías reflejadas en el cuadro de abajo (en esta pregunta el número de respuestas coincide con el de sujetos). Queremos que conste que los sujetos no fueron elegidos por la posesión de oído absoluto. Para la población de los flamencos, ningún sujeto declaró tener oído absoluto. En la población de músicos clásicos el 47.05 % afirmó tener oído absoluto frente al 41.17 % con oído relativo. En la población total el porcentaje de oído absoluto fue del 24.24 %. En las siguientes preguntas estos datos se pondrán en contexto y se entenderá mejor el propósito de esta primera pregunta.

	Población general	Músicos clásicos	Músicos flamencos
Oído absoluto	24.24	47.05	0
Oído relativo	63.63	41.17	87.5
No sabe	12.12	11.76	12.5

Cuadro 5.2: Porcentaje de oído absoluto y relativo en la muestra.

Pregunta R1 2b

Pregunta: ¿Escuchas música con regularidad?

Categorías:

- **Activo.** El sujeto escucha activa y abundantemente. En la mayoría de los casos nos cuentan que además la escucha es muy heterogénea, pero no tenemos suficientes respuestas al respecto como para crear otra categoría. Ejemplos: “escuchando todos los días sin exagerar entre una hora y hora y media de música que jamás he oído” (S4), “la escucho a todas horas, desde que me levanto hasta que me acuesto” (S7), “sí, de todo tipo de músicas” (S24).
- **Escaso.** Muchos sujetos contestaron que no tienen costumbre de escuchar música, que no escuchan música o simplemente que valoran mucho más el silencio. Ejemplos: “ahora

mismo estoy en una etapa en la que no escucho mucha música” (S20), “aunque parezca un contrasentido, no soy melómano, no oigo música, me encanta el silencio” (S17).

- **Activo antes.** Algunos de los que escuchan poca música ahora explican que antes sí que escucharon mucha. Ejemplos: “He escuchado mucha música, yo me dormía con Paco de Lucía, Debussy, Shostakovich, Ramón Montoya...” (S2), “yo la toco, no la escucho, escuché de pequeño” (S16), “sí, pasé una época en la que compartí piso con [...] ahí nos comíamos todos los discos que salían nuevos, esa era nuestra forma de divertirnos” (S17).

Resultados de R1 2b

La pregunta 2b es sencilla: *¿escuchas música con regularidad?*, y estuvo motivada por la hipótesis de que los buenos músicos son grandes oyentes de música. El cuadro 5.3 muestra las frecuencias asociadas a las respuestas de los sujetos, donde cada sujeto dio una respuesta única. El 63.41 % de la población general escucha activamente, mientras que el 12.19 % declara haberlo hecho antes (normalmente, en sus años de formación) y un 24.39 % que escucha poca música. En los músicos clásicos aumenta el porcentaje de la escucha en cerca de 20 puntos y se sitúa en el 81.81 %. En cambio, en los músicos flamencos ocurre que hay el mismo porcentaje de oyentes activos que de no oyentes activos; el 20 % además corresponde a la categoría de oyentes activos en el pasado.

	Población general	Músicos clásicos	Músicos flamencos
Activo	63.41	81.81	40
Activo antes	12.19	4.5	20
Escaso	24.39	9.09	40

Cuadro 5.3: Porcentajes de las categorías en la pregunta 2b.

Pregunta R1 2c

Pregunta: “*¿En qué te fijas cuando escuchas con plena atención?, ¿y cuando escuchas lo que estás tocando?*”

Categorías:

- **Expectativas sensitivas**¹. Escucha el conjunto para ver qué siente, espera encontrar emoción, medita con la música o se deja llevar por el subconsciente. Ejemplos: “simplemente me dejo llevar; me voy más al plano emocional que al racional” (S12), “intento estar completamente sin pensar en nada, dejándome llevar, dejándome sorprender” (S1), “lo que me está diciendo la música, porque ya pasé la época de estar siempre intentando criticar o intentando juzgar” (S30).
- **Escucha analítica.** Bien vista como una habilidad positiva o como gajes del oficio, muchos sujetos hablan de que hacen una escucha analítica. Ejemplos: “suelo hacer una escucha bastante selectiva” (S5), “yo escucho música concentrado casi siempre, es mi

¹Por sensitivo nos referimos a la tercera acepción de del DRAE: Capaz de excitar la sensibilidad.

problema” (S28), “yo como me dedico mucho a la producción no puedo evitar tener una mente analítica” (S20).

- **Sinestesia.** El sujeto presenta una asimilación conjunta de varios tipos de sensaciones de diferente sentidos en el acto perceptivo de la escucha. Ejemplo: “Creo que hay mucha sinestesia [...] para mí es algo muy abstracto” (S33).
- **(Categorías concretas).** Las siguientes categorías son tan concretas que no necesitan explicación ni ejemplos: **melodía, armonía, rítmica, timbre, forma, agógica, dinámica, inflexiones.**

Resultados de R1 2c

Con esta pregunta queríamos averiguar cómo escuchan los buenos músicos. Las respuestas produjeron una gran cantidad de categorías en la codificación. En esta pregunta hubo 54 respuestas dadas por los 33 sujetos. A pesar del alto número de categorías, en la población general los sujetos apuntaron a dos principales: la escucha analítica, con un 30.19%, y las expectativas sensitivas, con un 37.74%; véase la figura 5.17. A mucha distancia, con 7.55% y 5.66%, respectivamente, siguen melodía y armonía. Las dos categorías predominantes indican procesos globales de escucha, en la escucha analítica más centrada en los aspectos musicales y en las expectativas sensitivas en los aspectos emocionales.

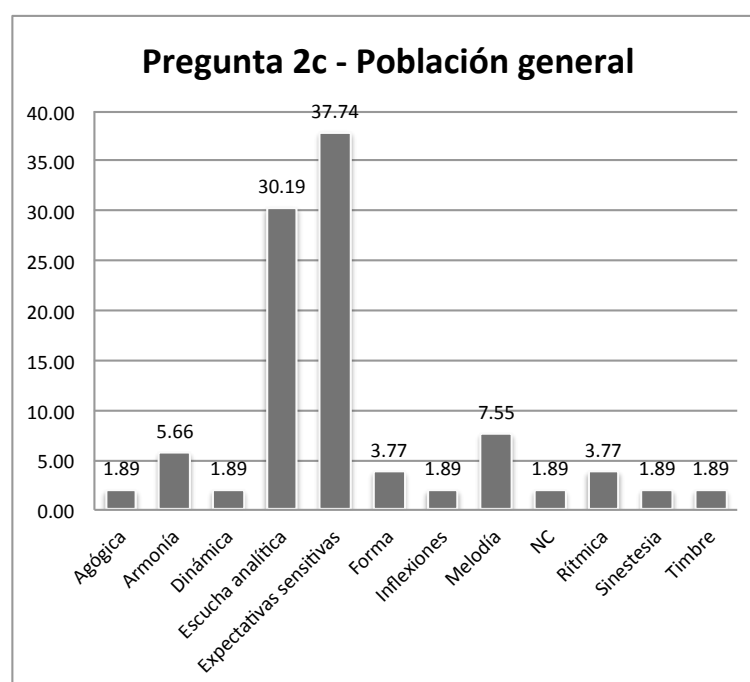


Figura 5.17: Frecuencias relativas para la pregunta 2c en la población general.

En la población de los músicos clásicos se reproduce la situación de la población general, pero ahora la categoría de expectativas sensitivas alcanza la frecuencia del 58.33% y la de la escucha analítica se queda en un 20.83%; véase el histograma de la figura 5.18. El resto de las categorías o bien tienen una frecuencia muy pequeña o bien es nula. Causa cierta sorpresa que categorías como melodía, armonía, dinámica o timbre tengan frecuencia cero. Los músicos clásicos parecen practicar una escucha global de la música más que una escucha centrada en ciertos aspectos musicales concretos.

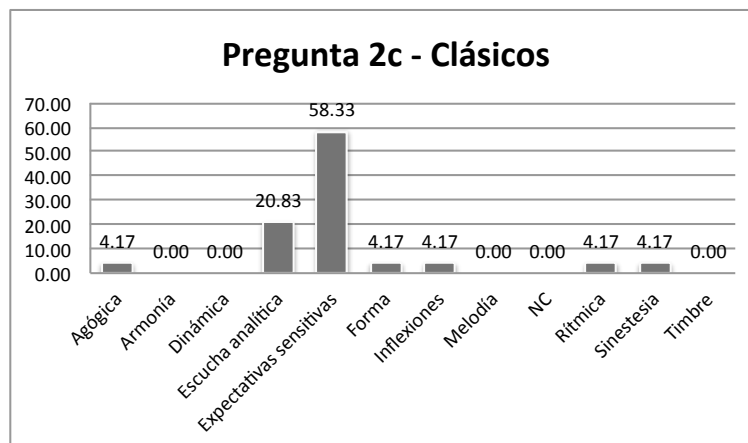


Figura 5.18: Frecuencias relativas para la pregunta 2c en músicos clásicos.

Cuando analizamos los compositores y los intérpretes por separado, vemos semejanzas y diferencias entre ambos. En ambos grupos solo hay frecuencias en cuatro categorías en los compositores y cinco en los intérpretes. Los dos grupos producen frecuencias muy altas en las categorías expectativas sensitivas y escucha analítica. Para las expectativas sensitivas los compositores dan el 60 % y los intérpretes el 57.14 %; y para la escucha analítica, los compositores el 20 % y los intérpretes el 21.45 %. En el resto de las categorías, que ya obtienen frecuencias muchas más bajas, observamos que en los compositores estas son la agógica y la forma. En el caso de los intérpretes, las categorías restantes son las inflexiones, la rítmica y la sinestesia. Obsérvese que estos dos últimos grupos de categorías no tienen ninguna en común y sugiere diferencias en la escucha entre los compositores y los intérpretes.

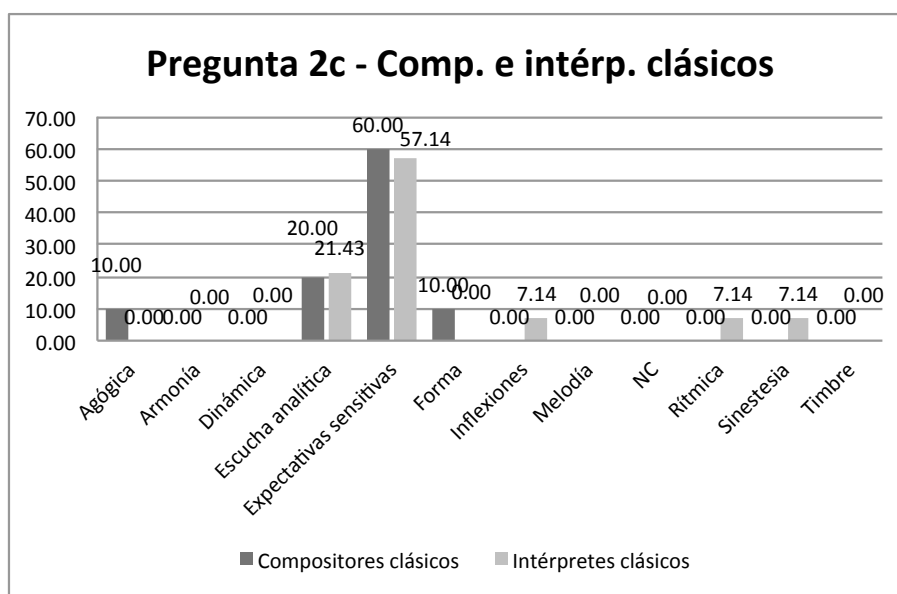


Figura 5.19: Frecuencias relativas para la pregunta 2c en compositores e intérpretes clásicos.

En la población de los músicos flamencos, las categorías predominantes, las expectativas sensitivas y la escucha analítica, intercambian el orden, y ahora la primera obtiene más frecuencia, un 37.93 %, que la segunda, un 20.69 %. También en este histograma, dibujado en la figura 5.20, destaca que las categorías melodía y armonía tienen frecuencias relativamente

altas, 13.79% y 10.34%. Esto pone de relieve que la escucha en los músicos flamencos presenta diferencias con respecto a la de los músicos clásicos.

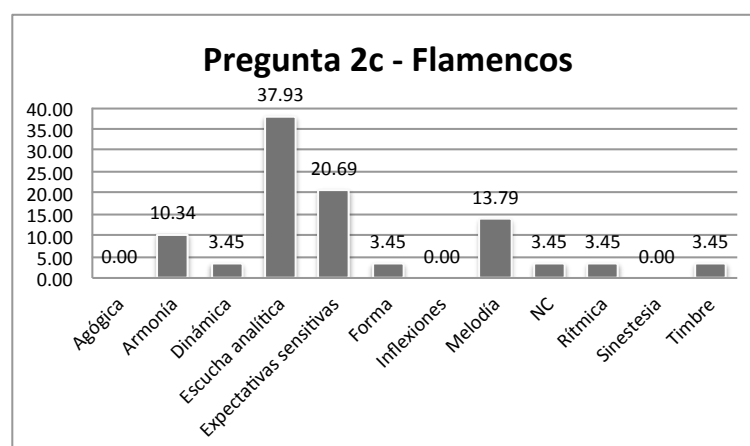


Figura 5.20: Frecuencias relativas para la pregunta 2c en músicos flamencos.

Pregunta R1 2d

Pregunta: “*Cuando te gusta algo ¿buscas más información?, ¿comparas con la música que tú haces?*”

Esta pregunta engloba dos cuestiones. Con las siguientes categorías ilustramos las respuestas de la primera pregunta porque con la segunda hemos tenido dos problemas. Primero que muchos sujetos no lo han contestado y segundo que muchos sujetos lo han entendido con connotaciones negativas. Por ejemplo con el sujeto 9 “hay que tener mucho cuidado con las comparaciones” o el Sujeto 28 “lo que hago, no es comparar, es coger ideas”. La pregunta sobre la comparación la dejaremos para la segunda ronda.

Categorías:

- **Alimenta su curiosidad.** El sujeto busca información, escucha varias versiones, investiga, compara, indaga, se documenta, es inquieto e incluso llega a obsesionarse. Ejemplos: “sí, además me obsesiono mucho, cuando descubrí por ejemplo las obras de X me volví loco” (S31), “cuando escucho un disco y me gusta, lo escucho bastantes veces [...] la música es alimento para los músicos” (S22), “cuanta más información se tiene sobre una obra, más profundamente se comprende y disfruta” (S8).
- **No se plantea buscar.** No busca más información. Ejemplo: “nunca he hecho el trabajo de comparar y buscar cosas” (S18).

Resultados de R1 2d

La pregunta principal era si busca información sobre la música que le gusta. La inmensa mayoría de los músicos han afirmado que lo hacen, tanto en el mundo de la música clásica como en el flamenco. El cuadro 5.4 muestra las principales frecuencias. En el caso de los compositores, todos sin excepción declararon buscar información activamente (este dato no está en el cuadro). Solo unos pocos sujetos dieron respuestas no conclusivas (estos pertenecían todos a la población flamenca) o declararon que no buscan información. Los sujetos proporcionaron una única respuesta por pregunta.

	Población general	Músicos clásicos	Músicos flamencos
Alimenta su curiosidad	86.11	95.44	77.77
NC	8.33	0	16.66
No se plantea buscar	5.55	5.55	5.55

Cuadro 5.4: Porcentajes de las categorías en la pregunta 2d.

Pregunta R1 2e

Pregunta: “¿Tu disfrute con la música ha cambiado a lo largo del tiempo?”

Categorías:

- **Disfruta más.** El sujeto tiene claro que disfruta más ahora. Ejemplos: “creo que he tenido diferentes etapas [...] yo disfruto más ahora” (S2), “cada vez disfruto más al escuchar” (S13), “yo creo que disfruto más ahora que cuando era más joven” (S25).
- **Madurez racional.** Disfruta más por la madurez racional que ha alcanzado con el tiempo. Ejemplos: “sí, diría que sí, porque te vas haciendo más maduro a nivel intelectual” (S6), “ahora disfruto de más acercamientos” (S1), “porque hay más elementos que me interesan dentro de la música” (S24).
- **Disfrute diferente.** Cuando el disfrute no es menor, pero cambia; ahora se disfrutan otras cosas. Ejemplos: “es una pena esta situación, pero la profesión tiene este tipo de cosas y te quita un poco el disfrute [...] ahora intento disfrutar de lo que sea” (S3), “a veces sí cambia, cuando uno es pequeño tiene una ilusión, y por desgracia cuando creces no sigue siendo la misma” (S22).
- **Evoluciona.** El disfrute, como la vida, va evolucionando, tiene etapas. Esta categoría implica que el disfrute es diferente, pero no menor ni mayor que antes. Ejemplos: “yo creo que básicamente es el mismo, pero sí que evoluciona” (S20), “lógicamente, va evolucionando, hay una doble lectura, hay un pico y hay una bajada” (S28).
- **Mayor exigencia.** Ahora es más difícil sentir el disfrute de la sorpresa, del descubrimiento porque al saber más uno se vuelve más exigente. Ejemplos: “creo que soy más exigente, ahora no me emociona cualquier cosa” (S26), “mientras más conoces la música más exigente te vuelves, más responsable, y sabes que sabes menos” (S18), “disfrutas menos con el paso del tiempo porque le pides más a la música que vas a escuchar” (S4).
- **Disfrute básico igual.** El disfrute que ha sentido desde el principio continúa. Ejemplos: “la semilla básica no ha cambiado” (S11), “el golpe emocional yo diría que es exactamente el mismo” (S31), “yo creo que básicamente es el mismo” (S20).

Resultados de R1 2e

En esta pregunta hubo 47 respuestas de los 33 sujetos. Para la población general, observamos en la figura 5.21 una gran categoría que aglutina tanto como el 36.96 % de la frecuencia, y es madurez racional, categoría que habla de un disfrute más racional y sereno en la escucha. Siguen

en orden decreciente, disfruta más, con un 19.57 % y empatadas a 13.04 %, disfrute básico igual y evoluciona. En el límite del 10 % está mayor exigencia. Como veremos en el estudio por subpoblaciones este histograma es la combinación de múltiples respuestas diferentes y en ese sentido este histograma no es muy significativo.

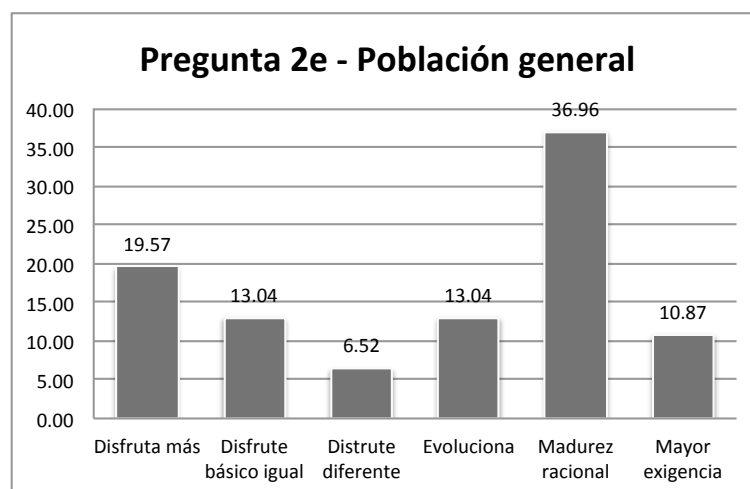


Figura 5.21: Frecuencias relativas para la pregunta 2e en la población general.

En el histograma de la figura 5.22 que la categoría madurez racional se alza con el 54.17 % de la respuesta total de los músicos clásicos. Empatadas a 16.67 % están las categorías disfruta más y evoluciona. El resto de las categorías tienen frecuencias muy bajas o nulas.

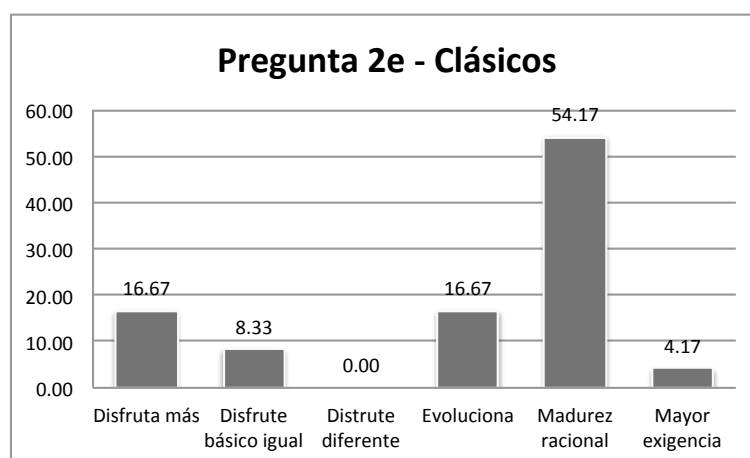


Figura 5.22: Frecuencias relativas para la pregunta 2e en músicos clásicos.

Cuando se examinan las subpoblaciones de compositores e intérpretes clásicos percibimos algunas diferencias en las frecuencias de las categorías anteriores; la figura 5.23 muestra el histograma correspondiente. En compositores la categoría madurez racional tiene 40 %, más baja que antes, y disfruta más y evoluciona un 20 % cada una. La categoría mayor exigencia aparece con frecuencia positiva en los compositores pero no en los intérpretes, que es nula. Es, en realidad, en los intérpretes clásicos donde la categoría madurez racional tiene frecuencia más alta, un 64.29 %, lo cual marca una diferencia con los compositores. Las otras dos categorías siguientes, disfruta más y evoluciona, alcanzan un 14.29 %.

Por último, en la población de los músicos flamencos vemos que la frecuencia está repartida de modo relativamente uniforme entre las categorías; véase el histograma de la figura 5.24. La

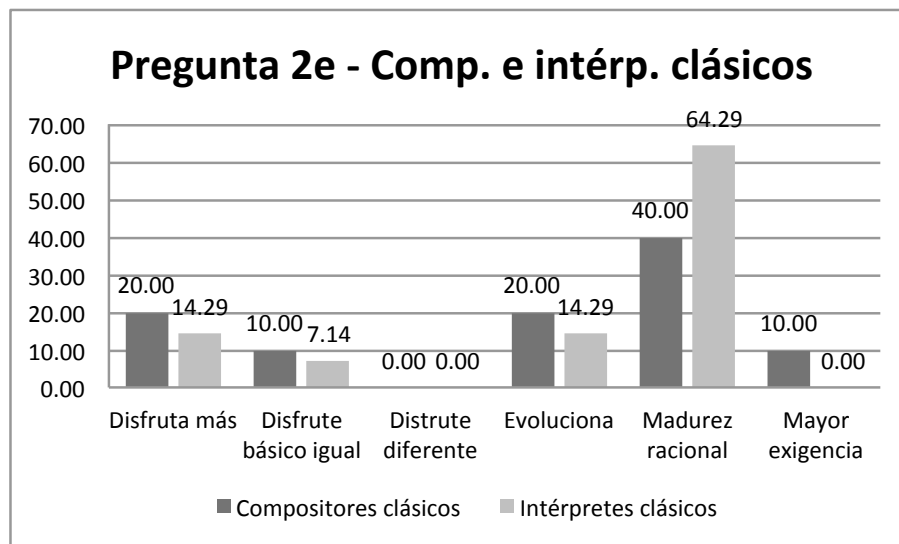


Figura 5.23: Frecuencias relativas para la pregunta 2e en compositores e intérpretes clásicos.

más frecuente es disfruta más, con un 22.73%. Las siguientes categorías están empatadas al 18.18% y son disfrute básico igual, madurez racional y mayor exigencia, a pocos puntos de la anterior. La categoría evoluciona es la más baja en frecuencia, con un 9.09%. Estas frecuencias sugieren que la escucha en los músicos flamencos a lo largo del tiempo ha evolucionado de maneras muy diversas, en claro contraste con las respuestas de los músicos clásicos, cuyas respuestas se agruparon en torno a madurez racional.

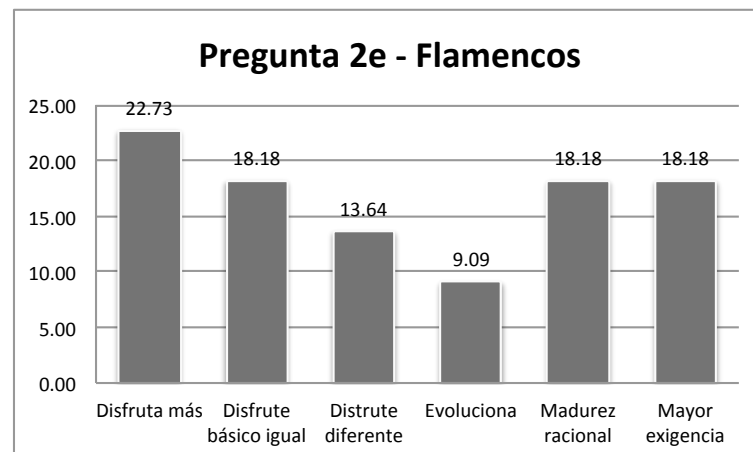


Figura 5.24: Frecuencias relativas para la pregunta 2e en músicos flamencos.

5.2.3. Tercera sección de preguntas

La tercera sección es una reflexión sobre cómo estudian y aprenden los sujetos entrevistados.

Pregunta R1 3a

Pregunta: “¿Qué prefieres para seguir aumentando conocimiento leer o escuchar?”

Categorías:

- **Escuchar.** Algunos sujetos prefieren escuchar bien porque es más directo o bien por comodidad. Ejemplos: “leer me gusta, pero no tanto como escuchar; por mi oído entra mucho y sé filtrarlo” (S11), “escuchar, sin lugar a dudas y más en el campo del flamenco” (S5), “yo prefiero escuchar; de hecho, soy un apasionado de la literatura, pero sobre música no leo tanto” (S29).
- **Leer.** Sin dudas leer les aporta más conocimiento. Ejemplos: “quizás leer me aporta más cosas” (S26), “leer, porque me hace pensar en otro modo de pensar” (S32), “sin duda, leer” (S15).
- **Ambas.** Leer y escuchar. Ejemplos: “tanto leer como escuchar son igualmente importantes” (S19), “las dos cosas, creo que es importante e interesante” (S24), “es importante instruirse para degustar ciertas músicas” (S28).
- **Nada.** No aumenta su conocimiento ni leyendo ni escuchando. Ejemplo: “nada, no hago nada absolutamente” (S14).
- **Vivir.** Esta categoría viene del sujeto 3. Nos comenta que no está muy interesado en escuchar y que le queda poca paciencia para leer. Considera que ha vivido poco a causa de su oficio y entonces lo que le interesa más es simplemente vivir. También puede ser hacer otras cosas como componer, tocar o ir al cine.

Resultados de R1 3a

El histograma de la población, que se puede ver en la figura 5.25, muestra dos categorías principales. La primera llega hasta el 55.56 % y es la de ambas (los músicos escuchan y leen para aumentar su conocimiento). Le sigue la escucha con el 22.22 % y luego leer con el 8.33 %; el resto de las categorías tienen frecuencias marginales. Como veremos en los análisis que siguen este histograma refleja razonablemente las respuestas de las subpoblaciones, dada su homogeneidad en esta pregunta particular. En esta pregunta cada sujeto dio una única respuesta.

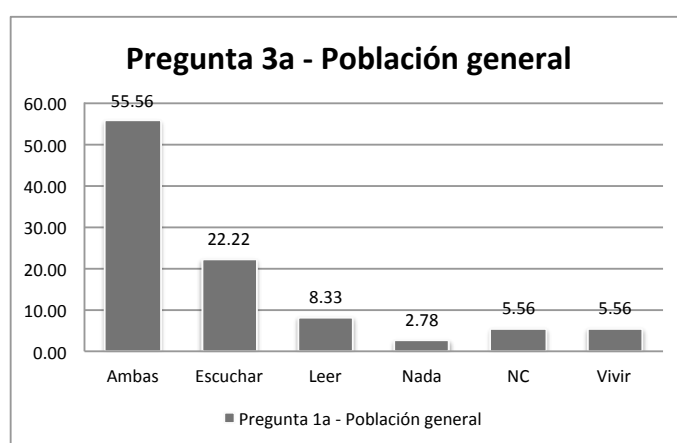


Figura 5.25: Frecuencias relativas para la pregunta 3a en la población general.

En la población de músicos clásicos (histograma de la figura 5.26) la situación se reproduce aproximadamente igual que en el histograma anterior. La categoría ambas tiene el 60 % de la frecuencia y le siguen escuchar, con el 15 % y el 10 %, respectivamente.

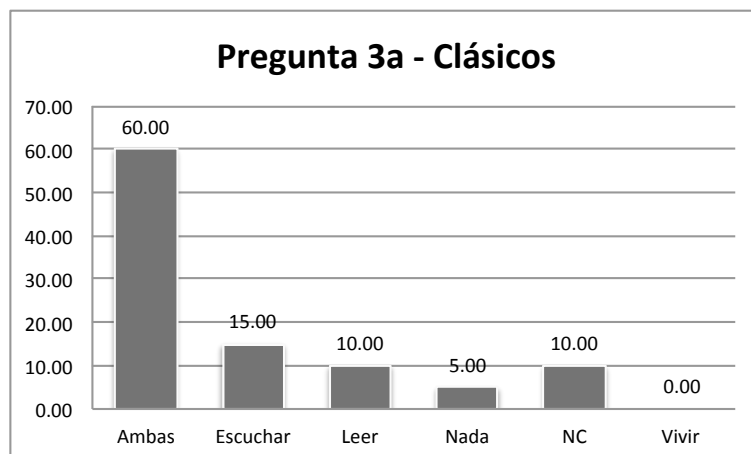


Figura 5.26: Frecuencias relativas para la pregunta 3a en músicos clásicos.

Cuando descomponemos la población de músicos clásicos en compositores e intérpretes y los comparamos (histograma de la figura 5.27) aparecen algunas diferencias dignas de mención. En los compositores vuelve a salir ambas como categoría más frecuente, con un 50 %, pero ahora notamos que hay un 25 % de sujetos que solo escuchan y no hay ninguno que solo lea exclusivamente. También aparece un 12.5 % que no hace ninguna de las dos actividades. En los intérpretes el porcentaje de ambas sube hasta el 66.67 %, pero ahora la segunda categoría en frecuencia es la leer solo, con un 16.67 %, seguida por escuchar solo, con un 8.33 %.

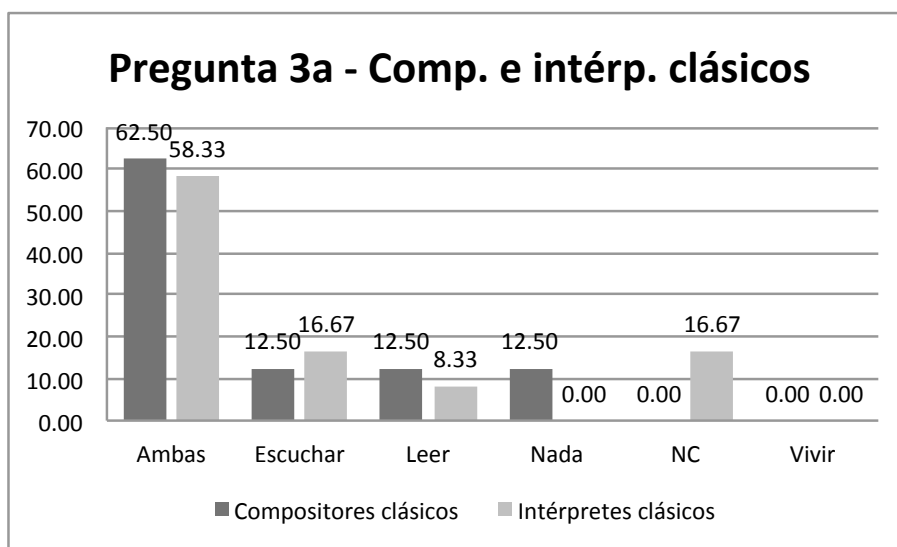


Figura 5.27: Frecuencias relativas para la pregunta 3a en compositores e intérpretes clásicos.

En el histograma de los músicos flamencos (figura 5.28) se encuentran algunas diferencias con respecto al histograma de la población general. La categoría ambas sigue siendo la más frecuente, con la mitad del porcentaje total; y le sigue escuchar, con un 31.25 %. Sin embargo, la tercera categoría en frecuencia no es leer como pasaba en los casos anteriores, sino vivir, con un 12.5 % (que no deja de ser una respuesta muy interesante).

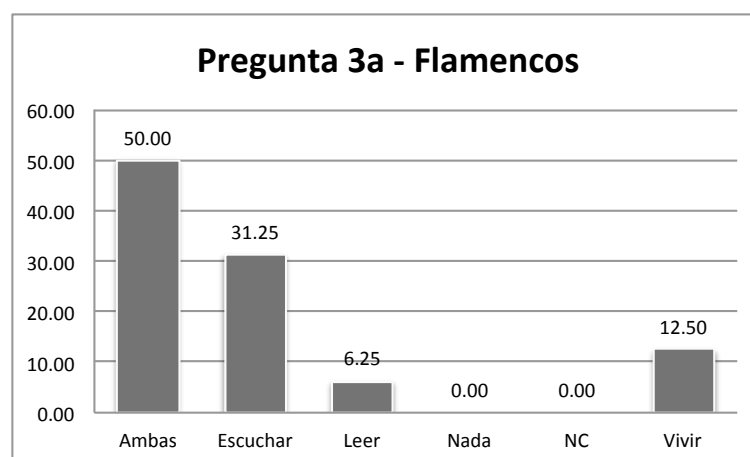


Figura 5.28: Frecuencias relativas para la pregunta 3a en músicos flamencos.

Pregunta R1 3b

Pregunta: “¿Haces algún tipo de práctica mental?”

Encontramos muchas respuestas no concluyentes (NC) debido a que muchos sujetos confunden la práctica mental con estar pensando en música.

En esta sección solamente hay dos categorías: **sí** y **no**, las cuales no requieren mayor explicación.

Resultados de R1 3b

El cuadro muestra las frecuencias de las respuestas de esta pregunta. Solo se han sacado las frecuencias para los intérpretes. De los compositores, solo uno declaró hacer práctica mental. Parece que esta actividad está más claramente asociada a la interpretación. La mitad de los intérpretes clásicos la hacen, una cuarta parte no la hace y otra cuarta parte hace algún tipo de actividad que no se puede clasificar como práctica mental en rigor. En los músicos flamencos, el porcentaje de los que hacen práctica es el 31.25 %, mientras que el 56.25 % declara no hacerla y el resto es no concluyente.

	Población general	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Sí	39.29	50	31.25
No	42.86	25	56.25
NC	17.86	25	12.5

Cuadro 5.5: Porcentajes de las categorías en la pregunta 3b.

Pregunta R1 3c

Pregunta: “¿Cuánto tiempo dedicas al estudio y cómo lo organizas?”

En esta pregunta es obligatorio separar compositores e intérpretes. Los que son ambas cosas contestan como intérpretes porque en el oficio de compositor es muy difícil separar el acto de

componer del de estudiar.

Categorías:

- **Estudio abundante.** Cuando dedican más de 4 o 5 horas diarias al estudio. Ejemplos: “lo fundamental para mí es estudiar por la mañana y por la tarde [...] hay un arte de estudiar” (S30), “compongo regularmente a lo largo del día, y también dedico muchas horas, de una manera sistemática, por las noches, a leer” (S24).
- **Estrategias de alto nivel.** Consideramos estrategias de alto nivel (Gabrielsson, 2003, p. 237) a aquellas usadas para alcanzar una interpretación personal como el uso de patrones, priorizar tareas, llevar un seguimiento, estudiar lento o planificar. Ejemplos: “yo no me pongo a tocar por gusto en mi casa, yo aquí estudio, entonces me pongo a trabajar, y ni toco a velocidad de concierto” (S3), “nunca olvido el fraseo, los apoyos, el ritmo... Voy con todo siempre, por eso soy bastante lento” (S16), “cuando estoy estudiando me divido entre calentamiento, técnica de manos y de pies, luego ejercicios poco musicales, combinaciones, figuras que luego van a aparecer por ahí, pero estudiarlas separadas, luego algunos ritmos o patrones que necesiten desarrollo; y, por último, cuando ya estoy con todo esto en la cabeza experimentar, darle la vuelta, cambiar las manos...” (S23).
- **Facilidad innata.** Si un sujeto tiene poca reflexión en cuanto a su estudio entendemos que ha tenido cierta facilidad innata. Ejemplos: “yo tengo poca constancia, como desde el principio ha sido todo muy anárquico para mí... pero según la época del año” (S20), “caliento despacio, repaso despacio lo que voy a tocar” (S17), “estudio, en el poco tiempo que tengo, de forma absolutamente anárquica; (la partitura) la coges, la abres, la miras, la dejas, te vas, vuelves” (S9).
- **Estudio escaso.** Cuando estudian poco, o no tienen costumbre a estudiar. Ejemplos: “no estudio con mucha frecuencia, estudio lo que sea necesario” (S10), “dedico lo que puedo, pero no hay mucho tiempo; lo organizo muy difícil, con mi trabajo y con dos niños” (S13), “ahora la verdad, Pablo, aunque no te lo creas, ahora estudio bastante poco” (S21).
- **Sin rutinas.** Poca organización en su estudio. Ejemplos: “no tengo rutinas estrictas, porque sería imposible seguirlas” (S8), “estudio, en el poco tiempo que tengo, de forma absolutamente anárquica” (S9), “no hay una regularidad porque es muy difícil” (S32).
- **Estudió antes.** Estudió en el pasado mucha técnica y actualmente no tiene que estudiar mucho. Ejemplos: “ejercicios de técnica ya no hago, hice muchos en su día” (S17), “yo realmente pude estudiar cuando era joven” (S22).
- **Trabajo abundante.** Algunos sujetos confiesan que estudian poco pero que lo suplen con el trabajo, con tocar. Ejemplos: “luego ya lo que he hecho es tocar bastante” (S22), “es que no estudio, solo toco” (S25).

Resultados de R1 3c

En el caso particular de esta pregunta no vamos a mostrar el histograma de la población general. Las distintas subpoblaciones dieron respuestas muy distintas y el histograma general no es, en consecuencia, significativo. De hecho, las respuestas dentro de los músicos clásicos también fueron bastante distintas y su histograma tampoco es significativo. Pasamos, pues, a

analizar los histogramas de los compositores e intérpretes clásicos y de los flamencos, que se pueden ver en las figuras 5.29 y 5.30.

En el histograma de los compositores clásicos, en la figura 5.29, se ve que la categoría estudio abundante es la más frecuente (45.45 %), seguida por estrategias de alto nivel (27.27 %); ambas categorías parecen razonables en un buen músico. El resto son tres categorías con baja frecuencia, un 9 %. Las categorías principales para esta subpoblación sugieren un estudio intenso y abundante. En el caso de los intérpretes, hay cierta sorpresa en las categorías más frecuentes. La primera es sin rutinas, con un 30 %, seguida en cambio por estrategias de alto nivel, con un 20 %. Después hay dos categorías empatadas al 15 %, estudio escaso y facilidad innata, y tras ellas estudio abundante, con un 10 %. El resto de las categorías tienen porcentajes muy pequeños o nulos. Las categorías de esta última subpoblación aparecen fragmentadas entre aquellas que favorecen el aprendizaje profundo y aquellas que claramente no lo favorecen. Esta pregunta obtuvo 61 respuestas de los 33 sujetos.

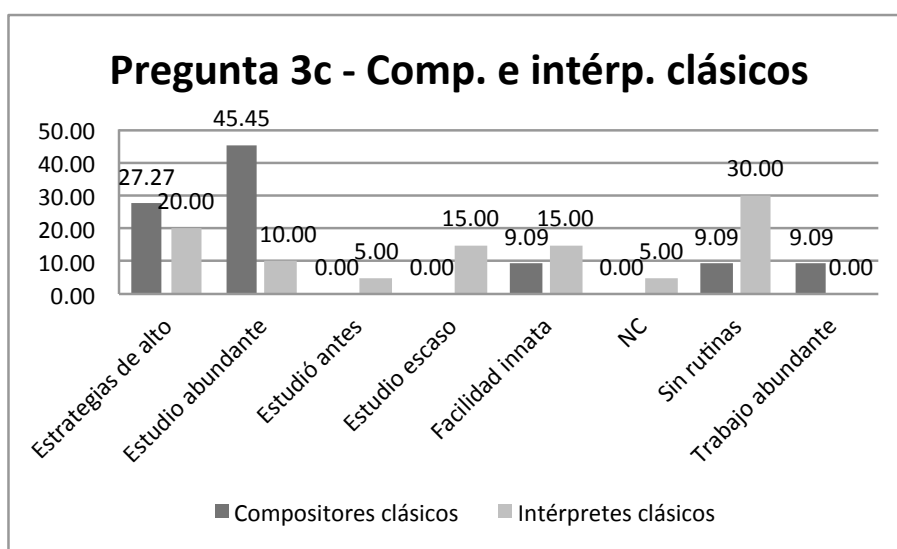


Figura 5.29: Frecuencias relativas para la pregunta 3c en compositores e intérpretes clásicos.

En el histograma de los músicos flamencos aparece una situación similar a la de los intérpretes clásicos, muchas categorías fragmentadas de distinto tenor. La más frecuente es estudio escaso, con un 24.14 %. Luego va facilidad innata, con un 17.24 %, y tras esta, sin rutinas, estrategias de alto nivel y trabajo abundante, todas con un 13.79 %. Por último, están estudió antes, con un 10.34 %, y en último lugar, estudio abundante, con un 6.9 %. De nuevo, las categorías abarcan el estudio profundo y la ausencia del mismo.

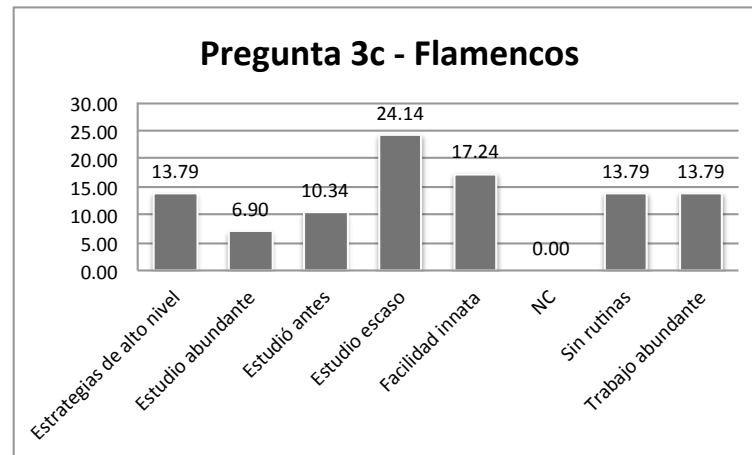


Figura 5.30: Frecuencias relativas para la pregunta 3c en músicos flamencos.

Pregunta R1 3d

Pregunta: “*Nos gustaría saber cómo tratas de superar tus carencias o debilidades y cómo realzas tus virtudes o puntos fuertes.*”

Algunos sujetos nos responden sobre sus virtudes, otros sobre las carencias y algunos sobre las dos.

Categorías:

- **Virtudes nimias.** No prestan atención consciente a sus virtudes. Ejemplos: “siempre he pensado que las virtudes tengo que dejarlas tranquilas, porque salen solas” (S16), “no sé, es que a mí no me preocupa mucho eso (sobre los puntos fuertes), me preocupa elevar los puntos bajos” (S1).
- **Facilidad innata.** Poca reflexión sobre sus carencias y virtudes, aprenden de manera subconsciente. Ejemplos: “pues no lo he pensado, es que son un montón de cosas” (S2), “no lo sé la verdad que nunca me lo he parado a pensar” (S22), “no tengo claro cuáles son mis debilidades ni mis puntos fuertes; yo me siento bien si mis dedos están entrenados y responden a mi mente” (S26).
- **Autoaceptación.** Aceptan sus carencias y sus defectos y no piensan en remediarlo ni disimularlo. Ejemplos: “cada uno es como es y defectos tenemos todos, aquí nadie es una máquina” (S3), “hay que buscar el perdón a ti mismo; si no puedes hacer esto, escóndelo y búscate la vida por otro lado porque a lo mejor te lleva a un problema grande” (S16).
- **Adaptación.** Adaptan su técnica para conseguir los resultados requeridos tapando así sus defectos. Pretenden conseguir esconder las debilidades como un juego de ilusionismo. Ejemplos: “*yes, hiding our weaknesses, but not in a way that is sarcophagus only, it’s a game of illusionists*” (S32), “yo adapto mis defectos o mi debilidad a lo que tengo” (S3).
- **Con trabajo.** Para superar sus carencias hacen un fuerte trabajo técnico. Ejemplo: “cuando tengo tiempo, procuro recordar estudios y ejercicios [...] suelo hacer muchísimo los estudios de Chopin” (S1), “mis debilidades intento superarlas con el estudio” (S9), “mis debilidades intento superarlas con el estudio” (S8).

- **Autoconocimiento.** Son muy conscientes de sus defectos y virtudes y explotan sus posibilidades con astucia. Ejemplos: “uno tiene que saber sus limitaciones” (S5), “lo importante es ser ‘avispa’ y crearte mecanismos propios para salir de determinadas situaciones” (S6), “observándome” (S23).
- **Repertorio apropiado.** Utilizan la elección de repertorio para esconder sus carencias y mostrar sus virtudes. Ejemplos: “creo que es muy importante la elección de repertorio, porque ya eliminan bastantes problemas con las carencias” (S31), “los puntos fuertes se realzan escogiendo repertorio que vaya bien a las habilidades” (S8).
- **Instrumento apropiado.** El sujeto 32 nos comenta que trata de encontrar un instrumento que le ayude con los puntos débiles, “*lots of people choose instruments that help them for their strong points. Which is a mistake because after 10 years you’ll become a caricature*”.

Resultados de R1 3d

En el histograma de la población general, dado en la figura 5.31, vemos que hay dos categorías predominantes en términos de frecuencia, autoconocimiento (32.64%) y con trabajo (26.53%). El resto de las categorías tienen frecuencias muy bajas y quizás solo merece la pena mencionar facilidad innata y virtudes nimias, ambas con un 8.16%. Esta pregunta obtuvo 50 respuestas de los 33 sujetos.

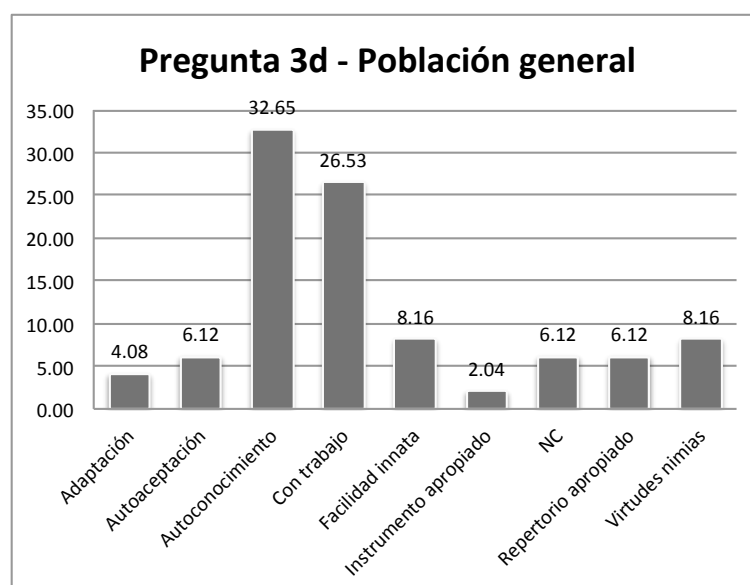


Figura 5.31: Frecuencias relativas para la pregunta 3d en la población general.

En el histograma de la población de músicos clásicos, pintado en la figura 5.32, la situación anterior se repite, pero en este caso es la categoría de con trabajo la primera en frecuencia, con un 34.38%, y la segunda autoconocimiento, con un 25%. Llama la atención que la categoría virtudes nimias obtenga un 12.5% así como que facilidad innata tenga frecuencia cero.

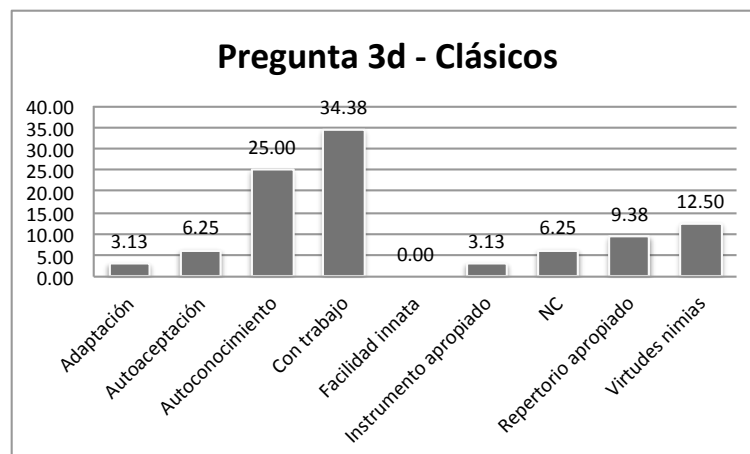


Figura 5.32: Frecuencias relativas para la pregunta 3d en músicos clásicos.

Cuando separamos compositores e intérpretes, el histograma (en la figura 5.33) muestra diferencias interesantes. En los compositores el 41.67%, la frecuencia más alta, corresponde a la categoría con trabajo. A continuación aparecen dos categorías, autoconocimiento y NC, con un 16.67%; y el resto tienen frecuencias pequeñas. En los intérpretes, las categorías autoconocimiento y con trabajo están empatadas al 30%. Le siguen virtudes nimias con el 15% y repertorio (esto es, elegir el repertorio para esconder las carencias y resaltar las virtudes) con el 10%. Ambas poblaciones, con distintos porcentajes, han señalado a con trabajo y autoconocimiento como las respuestas principales a la pregunta.

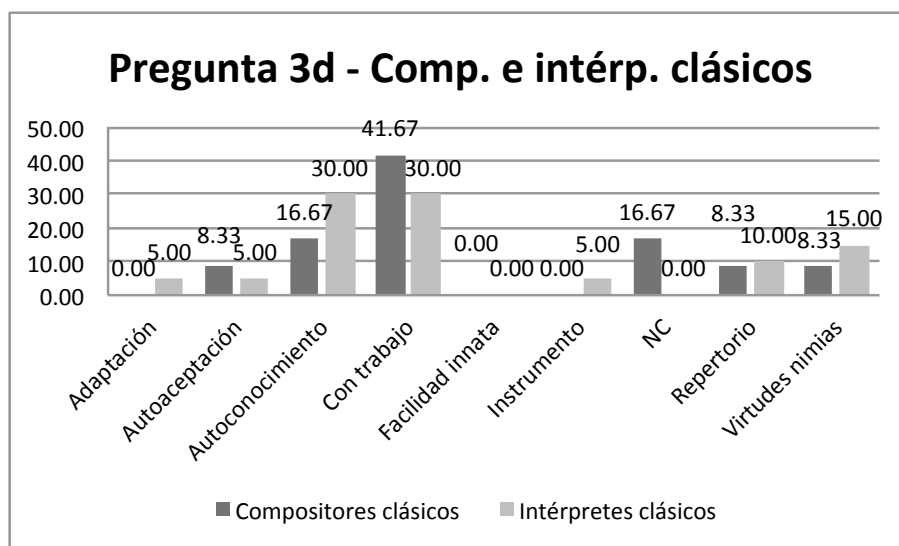


Figura 5.33: Frecuencias relativas para la pregunta 3d en compositores e intérpretes clásicos.

En los músicos flamencos, cuyo histograma se puede ver en la figura 5.34, la categoría autoconocimiento tiene una frecuencia del 47.06%. Un 23.53% de las respuestas son para facilidad innata (esto es, poca reflexión sobre sus carencias y virtudes) y un 11.76% a la categoría con trabajo. Aquí la situación se ha invertido respecto a los clásicos, para quienes el trabajo era el método para lidiar con las debilidades.

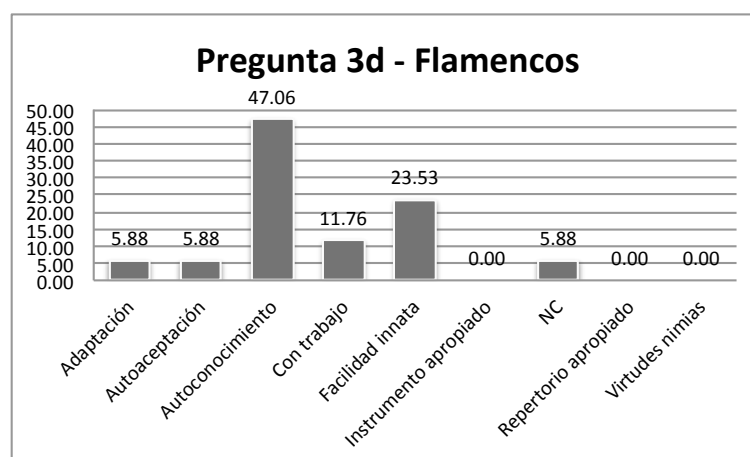


Figura 5.34: Frecuencias relativas para la pregunta 3d en músicos flamencos.

5.2.4. Cuarta sección de preguntas

La cuarta sección es una reflexión sobre los resultados.

Pregunta R1 4a

Pregunta: *¿Cómo pones emoción en tu música?*

La pregunta sobre la emoción ha sido una de las que ha tenido respuestas más amplias. A pesar de ello, no han sido pocos los que tienen un nivel bajo de reflexión en cuanto a la emoción.

Categorías:

- **Facilidad innata.** Como en preguntas anteriores, aquí aparece de nuevo la categoría de la facilidad innata, que implica poca reflexión. Algunos sujetos lo relacionan con términos como subconsciente o magia . Ejemplos: “hay pianísimos que solo se pueden hacer con frac” (S9), “pero si no tienes ese algo, ese duende que llamaba Lorca, no... sin esa cosa de talento, no acaba de llegar” (S12).
- **Bajo control.** Esta categoría es solo para intérpretes. Se esfuerza por bajar la emoción o controlarla cuando toca. Ejemplos: “mi problema no es cómo poner emoción sino como quitarla para ser completamente objetivo” (S1), “esto es el control de las emociones, que para mí son las matemáticas del músico que improvisa, controlar sus emociones” (S27).
- **Equilibrio.** Equilibrio entre técnica y emoción. Ejemplos: “tienes que tener la parte emocional y la parte técnica equilibrada porque si no se te va” (S2), “se trata de equilibrar entre lo que ya sabes por tu técnica, y lo que te está pidiendo la situación” (S23).
- **Buena técnica.** Hay que tener un nivel alto técnicamente hablando. Esta categoría implica algo de reflexión. Ejemplos: “la técnica tiene que estar por encima de todo en el trabajo para que las emociones salgan, no digo que sea lo único, pero es un 80 %” (S3).
- **Conocimiento.** Conocerse uno mismo o entender la partitura y ser sincero con lo que se cuenta. Ejemplo: “lo único que hago es a través de la verdad más absoluta que tengo, no trato de buscar sensaciones que no son mías, trato de ser sincera, y a través de ahí encuentro mis emociones y así las cuento” (S7), “a mí me ayuda muchísimo entender la partitura” (S12).

- **Experiencia.** La tranquilidad que da la experiencia es importante para transmitir emociones, y también facilita el engaño, el transmitir algo que quieres, aunque no lo sientas. Esta categoría está ligada a la poca reflexión pero no implica esta. Ejemplos: “una baza fuerte también es la experiencia” (S8).
- **Disfrutar.** Como decía Paco de Lucía: “yo en el escenario toco para mí, si tu disfrutas eso se transmite”. Poner ganas, ilusión, pasión o entusiasmo es suficiente para que las emociones fluyan. Esta categoría implica poca reflexión. Ejemplos: “yo no seré un virtuoso [...] pero una de las cosas que más define mi manera de tocar es por las ganas.” (S20), “me di cuenta de eso que te he dicho; disfrutar se transmite, si el público ve que estamos disfrutando los compañeros eso se transmite” (S22).
- **Emoción autónoma.** No hay que hacer caso a la emoción, esta sale de la música, no se emociona uno mientras toca o compone. Ejemplos: “no pongo la emoción en la música, yo creo que la emoción sale de la música misma [...] yo no me tengo que emocionar mientras compongo, lo que tiene que emocionar es la composición ” (S24).

Resultados de R1 4a

Esta pregunta tiene peculiaridades en su respuesta. La categoría bajo control solo se aplica a intérpretes. En consecuencia, solo la hemos contado en las subpoblaciones relevantes, esto es, intérpretes clásicos y músicos flamencos. En esta sección, pues, hemos separado los histogramas de compositores e intérpretes clásicos por este motivo. Tampoco aparece dicha categoría en el histograma de la población general.

En la figura 5.35 vemos el histograma para la muestra total. Hay dos categorías que sobresalen. Una es facilidad innata, con el 34.55 % y otra es buena técnica, con un 25.45 %. En tercer lugar se sitúa experiencia, con un 11.11 %. El resto de las categorías tienen porcentajes bajos. Esta pregunta obtuvo 64 respuestas de los 33 sujetos.

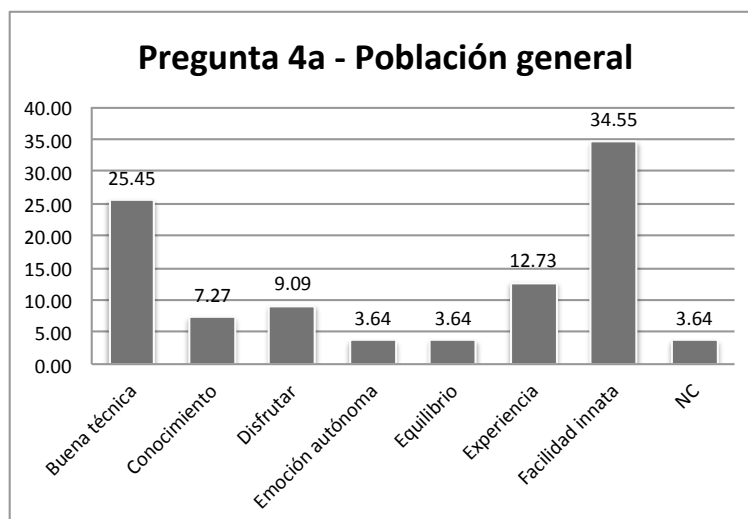


Figura 5.35: Frecuencias relativas para la pregunta 4a en la población general.

En la subpoblación de músicos clásicos la polarización entre facilidad innata y buena técnica es aún mayor (véase el histograma de la figura 5.36). La primera obtiene un 42.86 % y la segunda un 25 %; el resto de las categorías muestra porcentajes bajos.

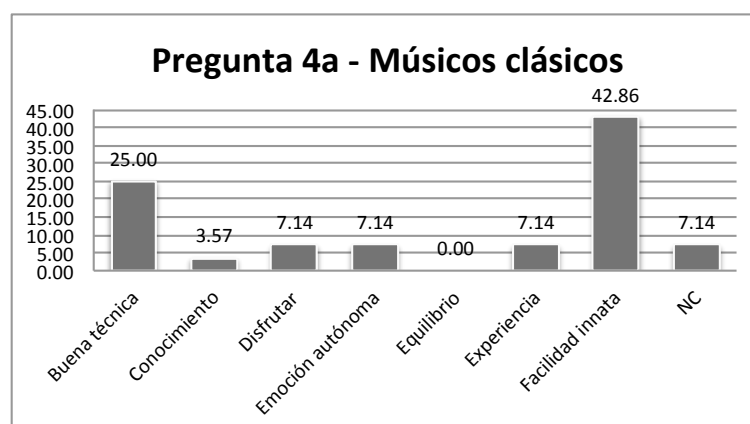


Figura 5.36: Frecuencias relativas para la pregunta 4a en músicos clásicos.

En caso de los compositores la facilidad innata sube hasta el 50 % y aparece en segundo lugar, con un 20 %, la emoción autónoma (las emociones provienen de la partitura o del proceso). La categoría buena técnica ahora solo tiene un 10 %.

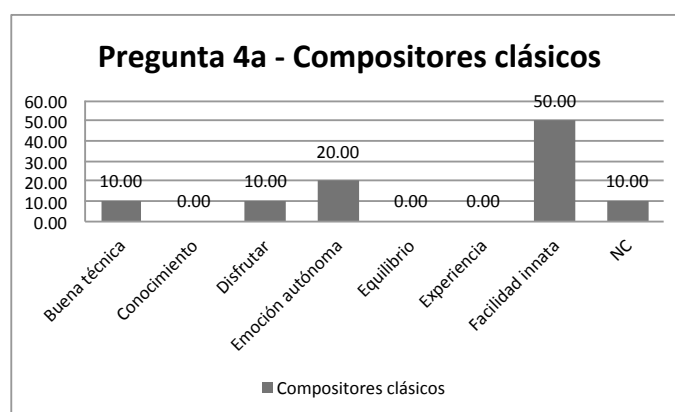


Figura 5.37: Frecuencias relativas para la pregunta 4a en compositores clásicos.

En el análisis de los intérpretes clásicos se incorpora la categoría de bajo control. La categoría más frecuente en esta subpoblación es facilidad innata, con un 35 %, seguida de cerca por buena técnica, con un 30 %. Con un 10 % siguen bajo control y experiencia.

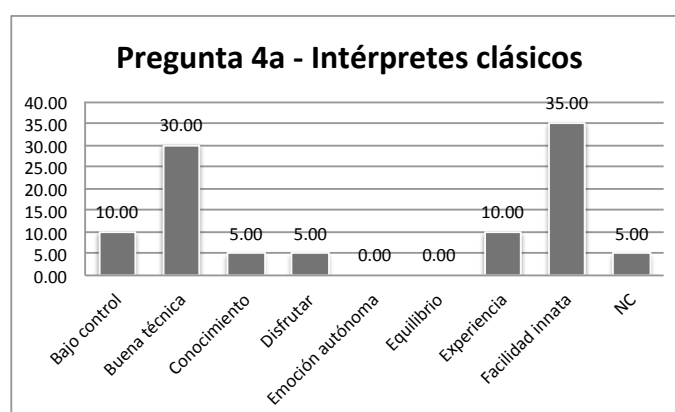


Figura 5.38: Frecuencias relativas para la pregunta 4a en intérpretes clásicos.

Por último, en la población de los músicos flamencos vemos tres categorías predominantes: la facilidad innata (22.58%), la buena técnica (22.58%) y la experiencia (16.45%). Siguen, ambas con un 9.68 %, las categorías de disfrutar y conocimiento.

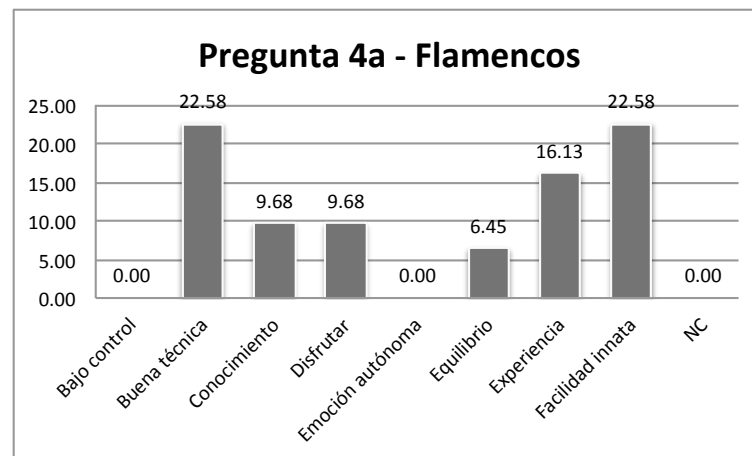


Figura 5.39: Frecuencias relativas para la pregunta 4a en músicos flamencos.

En las subpoblaciones de intérpretes, estos han dado especial importancia a la buena técnica como medio de transmisión de la emoción, como se observa en los porcentajes de esta categoría. En los compositores, en cambio, los porcentajes de buena técnica son más bajos. La categoría facilidad innata es la más frecuente en todas las subpoblaciones, hecho que sorprende por la connotación de falta de reflexión que tiene en su definición.

Pregunta R1 4b

Pregunta: “¿Prefieres quedarte en la tradición o superar sus límites?”

Categorías:

- **Mantener la tradición.** Mantener viva la tradición. Ejemplo: “*Tradition is something that you should keep alive*” (S32).
- **Partir de la tradición.** Superar sus límites partiendo de la tradición para crear o recrear. Utilizarla para explorar y aprender y que sea esta la que marque algunos de sus límites. Ejemplos: “no te importa utilizar técnicas, elementos o estructuras tradicionales, porque siempre a través de ti, van a ser nuevas” (S1), “hay ciertos límites que no se pueden pasar” (S2), “al igual que la técnica hay que conocer la tradición muy bien para innovar, para crear, recrear, inventar” (S3).
- **Salir de la tradición.** Prefiere salir de la tradición desde el conocimiento de esta. Pueden usar elementos de la tradición, pero su objetivo principal es despegarse de ella. Ejemplos: “yo prefiero salirme; la tradición es: a Fulanito le dio por tocarlo de esta manera, le salió guay porque tenía mucho talento y entonces todos los demás van y hacen lo mismo detrás” (S12), “hay que ir evolucionando de acuerdo a los tiempos, e incluso, si se puede, por delante de ellos” (S15).
- **Tradición nimia.** No toma en cuenta la tradición. Ejemplo: “compongo lo que la inspiración me dicta. Intento siempre superar y desarrollar mi propio estilo” (S19).

- **Sinceridad.** Búsqueda de lo original desde la sinceridad, la autenticidad, no tratar de ser original por el hecho de intentar serlo; sentirse a gusto consigo mismo y con lo que uno hace. Ejemplos: “cuando uno es joven tiene ese sentimiento iconoclasta y vanguardista [...] me parecía reprochable en esa época los compositores que hacían música tonal o tradicional en todos los aspectos [...] luego te vas moderando y llega un momento en que dices: —Si yo soy una persona única y yo soy sincero, no me tengo que preocupar de ser completamente original o único, porque ya saldrá solo” (S1), “la cuestión es ser auténtico, si tú tienes buenas herramientas, buena técnica y buscas en tu interior, tú ya eres distinto, no hay otra persona igual; por lo tanto, ya serás original” (S30).
- **No se lo plantea.** No piensa conscientemente en la tradición para crear o recrear. Ejemplos: “lo que a mí me importa son las notas y lo que hay detrás, no necesariamente el estilo” (S12), “hay una cadena, entonces lo de la tradición y la modernidad es algo que yo no me planteo” (S30).

Resultados de R1 4b

En esta pregunta hay una gran unanimidad sobre la respuesta. La categoría que ha predominado en todas las subpoblaciones es la de partir de la tradición, si bien en cada subpoblación otras categorías matizan la situación. En el histograma de la figura 5.40 se ve que partir de la tradición tiene un 43.48 % de frecuencia, seguida por salir de la tradición y sinceridad, ambas con un 19.57 %. Hubo más sujetos que declararon no haberse planteado esta cuestión que sujetos que prefirieron mantenerse en la tradición. Esta pregunta generó 47 respuestas en los 33 sujetos.

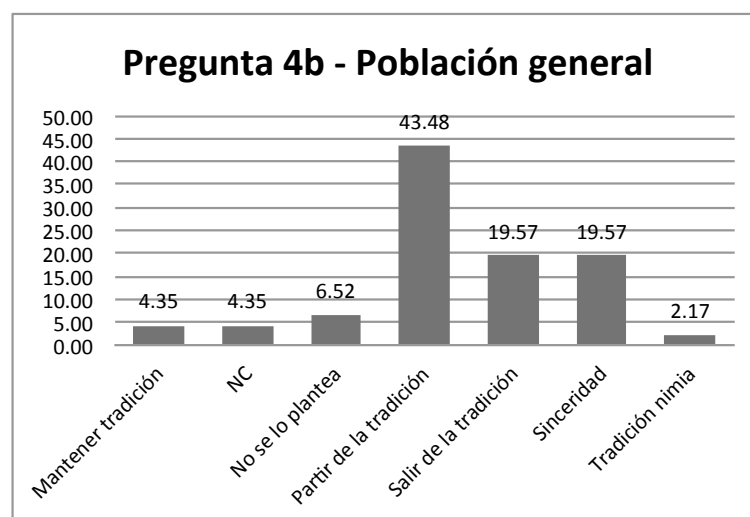


Figura 5.40: Frecuencias relativas para la pregunta 4b en la población general.

En los músicos clásicos, la situación se repite, y partir de la tradición sigue siendo la más frecuente (33.33 %), pero ahora la categoría sinceridad supera a la de salir de la tradición (25.93 % frente a 18.52 %).

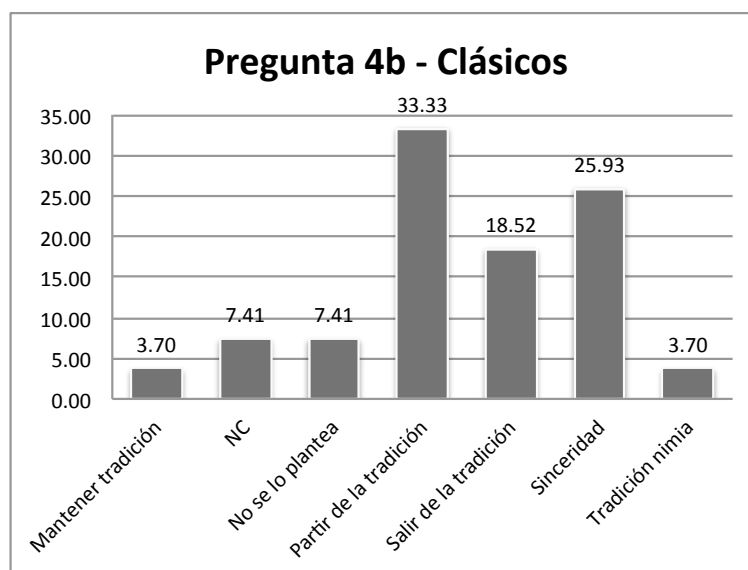


Figura 5.41: Frecuencias relativas para la pregunta 4b en músicos clásicos.

Cuando distinguimos compositores e intérpretes, como ya ha pasado en otras ocasiones, salen a luz diferencias sutiles (véase el histograma de la figura 5.42). En los compositores, la mitad de los sujetos declara que hay que partir de la tradición, un tercio afirma que lo importante es la sinceridad, un 10 % mantiene que hay que salirse de la tradición y, finalmente, otro 10 % declara que no se ha planteado esta pregunta. En los intérpretes clásicos, la respuesta está más fragmentada. Hay tres categorías empatadas con un 23.53 %, que son partir de la tradición, salir de la tradición y sinceridad. Un 11.76 % no se ha planteado la pregunta y el resto de las categorías presentan porcentajes muy pequeños.

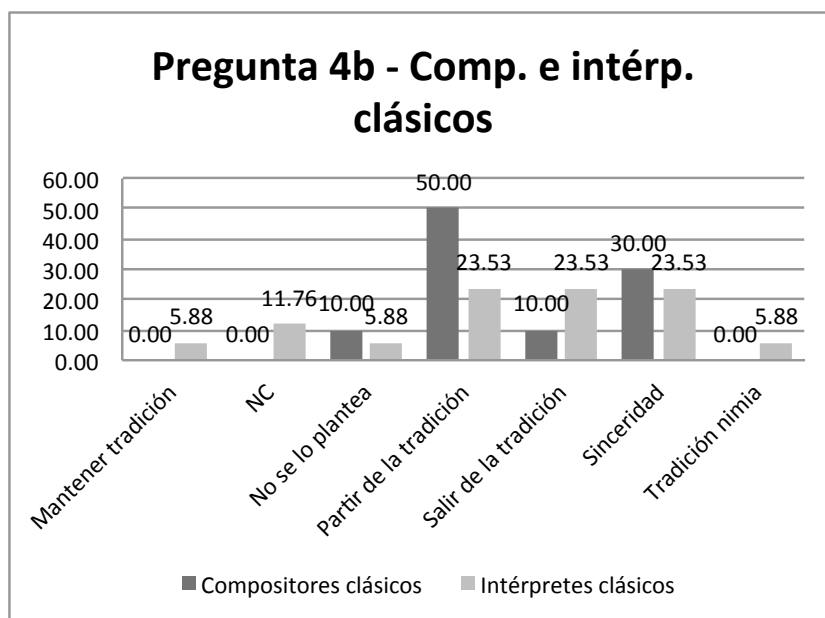


Figura 5.42: Frecuencias relativas para la pregunta 4b en compositores e intérpretes clásicos.

En los músicos flamencos es donde se encuentra la frecuencia más alta para la categoría partir de la tradición, un 57.89 %; véase el histograma de la figura 5.43. Le sigue salir de la tradición, con un 21.05 %, y sinceridad, con un 10.53 %. Como se puede ver, resultan las

mismas categorías principales que en los casos anteriores. El resto de las categorías obtuvieron frecuencias muy bajas.

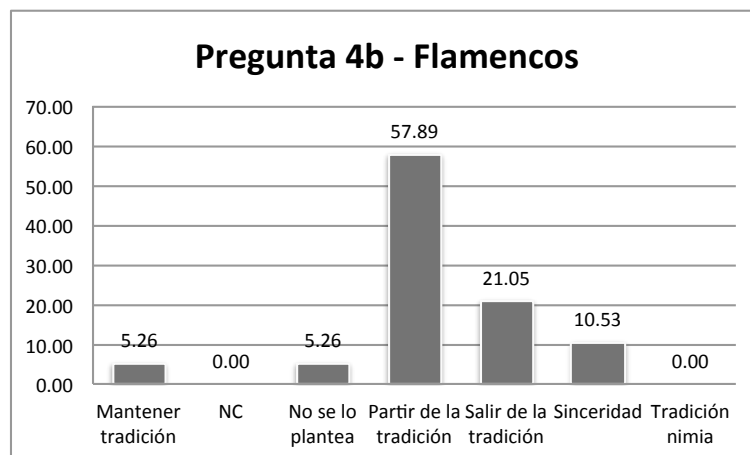


Figura 5.43: Frecuencias relativas para la pregunta 4b en músicos flamencos.

Esta es una de las pocas preguntas que, con las debidas matizaciones por subpoblación, hay una coincidencia en cuanto a la categoría más frecuente, que es partir de la tradición. Un porcentaje significativo de los sujetos mantiene que hay que conocer la tradición para, partiendo de ella, superarla.

Pregunta R1 4c

Pregunta: “¿Cómo tratas la ansiedad escénica?”

Aunque muchos sujetos lo comentan, no vamos a analizar el porqué de sus ansiedades, sino el cómo las superan. La mayoría confiesan que tienen una ansiedad moderada o baja, lo cual es razonablemente lógico si pensamos que es su trabajo. Hablamos desde el nerviosismo hasta la ansiedad o miedo escénico que todos hemos sufrido alguna vez al subirnos al escenario.

Esta pregunta va dirigida en concreto a los intérpretes, aunque algunos compositores nos dan su ejemplo si se dedicaron a la interpretación en algún momento de sus vidas.

Categorías:

- **Autoaceptación.** Aceptar tus posibilidades y no pretender hacer lo que uno no puede. Ejemplos: “hay también una existencia de la imposibilidad de la perfección, por lo menos en mí” (S1), “seas bueno o malo tienes que aceptarlo” (S6).
- **Confianza.** Confianza en uno mismo y en los demás, autoestima, rendirse a la parte subconsciente. Ejemplo: “no he usado un recurso más que el emocional, la gran herramienta que tenemos es la parte subconsciente del cerebro, la parte racional que procesa unos poquitos bits, contra la parte subconsciente que procesa millones de bits” (S25), “*you have to put yourself in the level of hyper-confidence, in the others and in yourself*” (S32).
- **Experiencia.** La rutina relaja y proporciona confianza. Ejemplos: “hay que tener mucha experiencia” (S16), “llevo en un escenario desde los cinco años, estoy más cómoda en el escenario que en casa” (S7).

- **Estudio abundante.** La sensación de haber trabajado y tener todo preparado. Ejemplos: Si tengo la sensación que he hecho mi trabajo antes, todo va bien (S13), “con la seguridad en el trabajo, es la única forma de salir tranquilo al escenario” (S15), “estudiando mucho e intentando estar preparado” (S23).
- **Fármacos.** Las pastillas beta-bloqueantes como el Sumial bajan la frecuencia de los latidos del corazón proporcionando una sensación de tranquilidad. Ejemplo: “en estos momentos, solo cuando tengo que tocar pianissimo en un solo... yo me tomo un beta-bloqueante, un Sumial de 10, un cuarto de esa pastilla, casi podríamos decir que actúa como efecto placebo; pero a mí me tranquiliza” (S16).
- **Reducir responsabilidad.** Reduciendo las responsabilidades que nos autoimponemos, reconociendo que los fallos no tienen importancia, pensando que el público no viene a juzgar sino a divertirse. Ejemplos: “quitarle el excesivo respeto a las cosas” (S33), “cuando uno sube al escenario tiene que salir sin temor a que falles porque no pasa nada” (S22).
- **Rituales.** Los pequeños rituales de la suerte o las manías ayudan a la gente supersticiosa en muchos aspectos de la vida. Ejemplo: “yo me presigno tres veces, tengo un montón de manías, tengo hasta mis calcetines de la suerte (risas)..., a maniático no me gana nadie, mi elefantito, mis cosas” (S17).
- **Usa al público.** El nerviosismo le ayuda a concentrarse, pierde miedo mirando al público, el desafío le motiva o simplemente aprovecha la energía que recibe del público. Ejemplos: “crea un nerviosismo, pero es el punto de nerviosismo que te hace falta antes de subirte” (S2), “si tengo la sangre fría de mirar a las primeras filas baja del todo” (S29), “porque cuando empatizas con el público y te devuelven la energía entonces si que disfrutas” (S17).
- **Respirar.** No piensan mucho en ello, simplemente respirar para conectar con sí mismos. Ejemplos: “intento respirar, pero tampoco tengo una lucha, y no creo que haya un método para que desaparezca” (S18), “respirar, y sobre todo argumentarte a ti mismo que lo que haces lo haces para compartir y no para que te juzguen” (S30).
- **Sensación de aislamiento.** Concentración en el momento de salir al escenario, imaginarse que uno está solo en casa. Ejemplos: “cierro los ojos e intento escuchar lo que toco, concéntrate en la música que suena aislándome del mundo” (S26), “estar en la melodía, estructura, ritmo, distintos ambientes de volumen, dinámica, estar muy en eso y acompañarlo muy fielmente [...] estar en el tema es todo” (S23), “intento relajarme y aislarme” (S2).
- **Procura divertirse.** Intenta vivir el momento, compartir lo que sabe en lugar de demostrar. Ejemplos: “hay que salir a disfrutar” (S22), “y sobre todo argumentarte a ti mismo que lo que haces lo haces para compartir y no para que te juzguen” (S30), “practico todos los días, esa capacidad psicológica de poder disfrutar con lo que se está haciendo” (S6).
- **Hacer teatro.** Ejemplo: “para la ansiedad, el hacer teatro a mí me ha cambiado la vida” (S21).

Resultados de R1 4c

En esta pregunta, netamente dirigida a los intérpretes, solo se han procesado las respuestas de los intérpretes y de los compositores con un sólido pasado de intérpretes (solo hubo tres). La

pregunta generó 58 respuestas de la subpoblación de intérpretes. Como se puede observar ya en la codificación, hay muchas maneras en que los sujetos lidian con la ansiedad escénica. Según sus respuestas (véase la figura 5.44), reducir la responsabilidad es la más frecuente, con un 19.3%. Sigue después el estudio abundante, con un 14.04%, y la categoría procura divertirse, con un 12.28%. Otras categorías dignas de mención son sensación de aislamiento y usa al público, las dos con 8.77%, y experiencia, con un 7.02%. Otro 7% contestó que no se había planteado la cuestión.

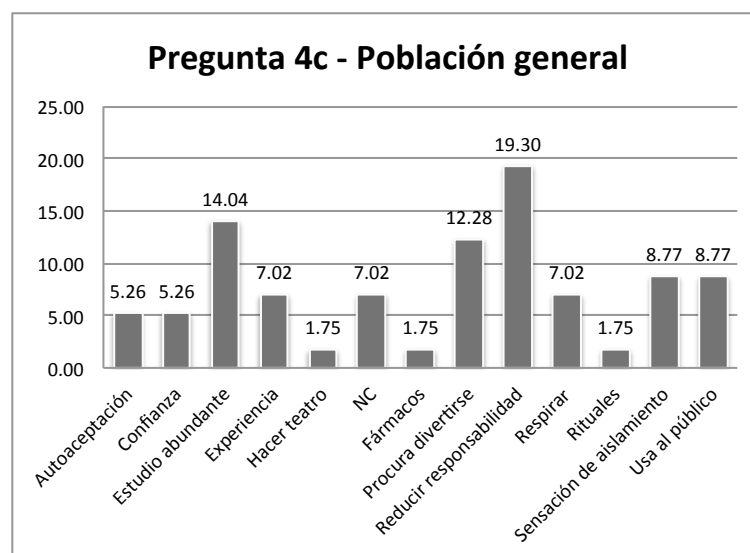


Figura 5.44: Frecuencias relativas para la pregunta 4c en la población general.

En los intérpretes clásicos (véase la figura 5.45), una cuarta parte de los sujetos apeló a la categoría reducir responsabilidad. Un 21.88% declaró estudio abundante como método para combatir la ansiedad escénica. En tercer lugar, está divertirse, con un 9.38%. El resto de las categorías obtienen porcentajes ya muy bajos.

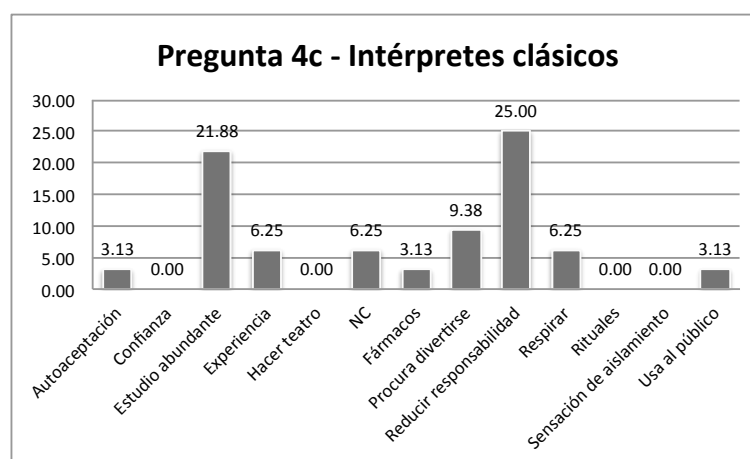


Figura 5.45: Frecuencias relativas para la pregunta 4c en intérpretes clásicos.

Por último, en la subpoblación de los músicos flamencos tenemos una respuesta muy fragmentada en torno a la banda de frecuencias del 8%–16%, como muestra el histograma de la figura 5.46. La categoría más frecuente es reducir responsabilidad, con un 16.22%, seguida por procura divertirse y sensación de aislamiento, igualadas a 13.51%. Después se encuentra usa

al público, con un 10.81 % y empatadas a 8.11 % las categorías de autoaceptación, confianza y respirar. Los flamencos muestran una mayor variedad de técnicas para combatir la ansiedad escénica que los intérpretes clásicos.

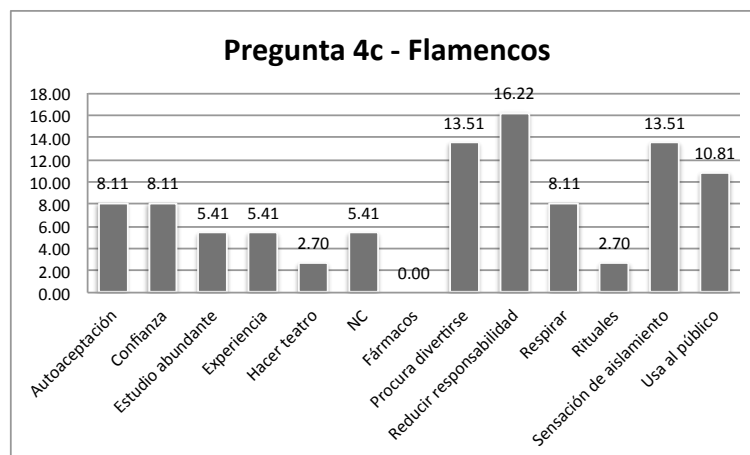


Figura 5.46: Frecuencias relativas para la pregunta 4c en músicos flamencos.

Pregunta R1 4d

Pregunta: “¿Cuál es tu relación con el público?, ¿te importa el éxito social?”

Ninguno de los entrevistados consideran importante el éxito social o comercial. Coincide por lo tanto con las previsiones que hicimos en la introducción. Algunos ejemplos: “el éxito social va y viene y no hay que darle mucha importancia” (S22), “me importa que una obra mía tenga éxito hasta el punto que prefiero que lo tenga a que no, nada más” (S24).

Categorías:

- **Disfrute propio.** Piensa en que le guste a él o a ella misma. Ejemplos: “hago cosas que me gusten a mí” (S2), “no pienso en él, solo escribo para mí” (S4), “con el público no me cuesta mostrarme como soy, hago la música que quiero” (S7).
- **Público importante.** Piensa en el público tanto en la producción, en la elección del repertorio o en el mismo directo. Toma en consideración las críticas y las opiniones del público. Necesita su calor y la conexión con él. No confundir con el éxito social o comercial. Algunos lo consideran familia; otros opinan que si les caes bien atienden más de forma natural. Ejemplos: “yo siempre busco relación con el público, siempre busco ser amigo del público, pienso caerles bien, porque cuando les caes bien atienden más de forma natural [...] tu tendencia es a escuchar con más cariño, con más atención” (S20), “yo toco para la gente” (S17).
- **Público nimio.** No piensa en el público. No le importa el qué dirán. Ejemplo: “en realidad, no pienso en el público” (S27), “no me importa casi en absoluto, lo que pasa es que va ligado a la parte de desarrollo profesional” (S25), “pensar en componer para que te aplaudan es un poco feo” (S14).
- **Atención al intérprete.** Para compositores. Piensa en que su música guste al intérprete. Ejemplos: “pienso más en los que tocan” (S14), “no pienso en el público, pienso primero en el intérprete” (S28).

- **Entorno.** Busca gustar en su entorno tanto familiar como profesional. Ejemplo: “en todo caso que guste en mi entorno, a tus músicos preferidos [...] pienso en ellos cuando compongo” (S27).

Resultados de R1 4d

En esta pregunta la categoría público importante obtuvo una respuesta abrumadora, con una frecuencia del 62.79%; véase el histograma de la figura 5.51. La siguiente categoría en frecuencia es la contraria, público nimio, con un 16.28%. Le sigue disfrute propio, con un 11.63%, y ya el resto de las categorías no tienen frecuencias relevantes. En esta pregunta hubo 44 respuestas de los sujetos.

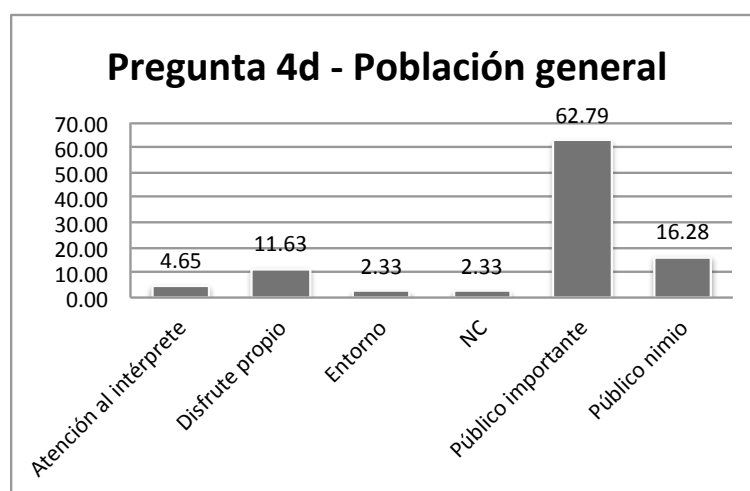


Figura 5.47: Frecuencias relativas para la pregunta 4d en la población general.

En los músicos clásicos la situación es bastante similar a la anterior, como muestra la figura 5.52. La categoría público importante obtiene un 63.64% de la frecuencia total, seguida por público nimio, con un 18.18% y de atención al intérprete, con un 9.09%. Esta última categoría se aplica solamente a compositores como se explicó más arriba.

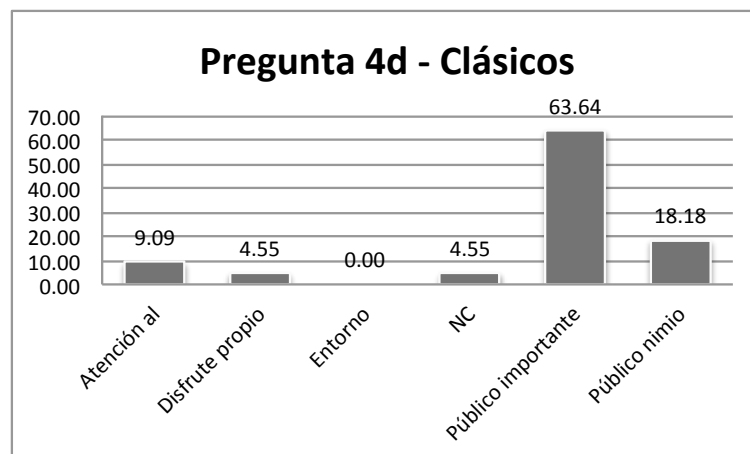


Figura 5.48: Frecuencias relativas para la pregunta 4d en músicos clásicos.

Cuando examinamos los compositores e intérpretes clásicos por separado, en esta pregunta vemos diferencias significativas, como se aprecia en la figura 5.53. El 40 % de los compositores clásicos declara que el público no es importante (público nimio), pero un 30 % afirma lo contrario (público importante); y un 20 % declara que compone para el intérprete y no para el público (atención al intérprete). Por último, un 10 % compone para ellos mismos (disfrute propio). Respecto a los intérpretes, un 91.67 %, un porcentaje muy alto, declara que el público es importante. El resto de la respuesta en este grupo va directamente a NC.

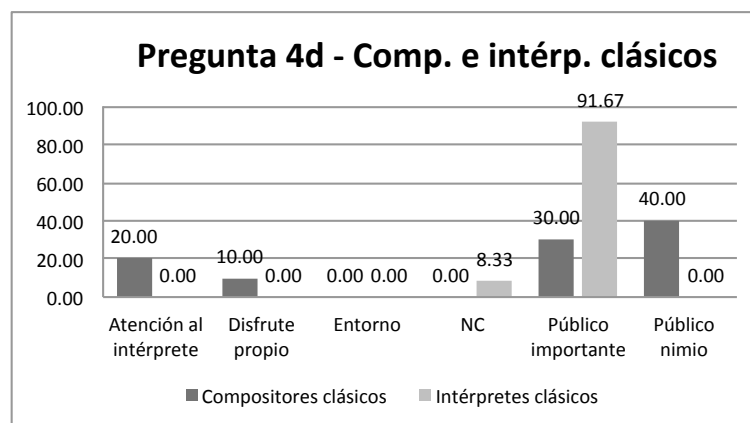


Figura 5.49: Frecuencias relativas para la pregunta 4d en compositores e intérpretes clásicos.

Para finalizar, tenemos la subpoblación de músicos flamencos (histograma de la figura 5.54). El 61.9 % se ha decantado por la categoría público importante. A continuación, en orden decreciente de frecuencia, va disfrute propio, con un 19.05 % y, por último, público nimio, con un 14.29 %.

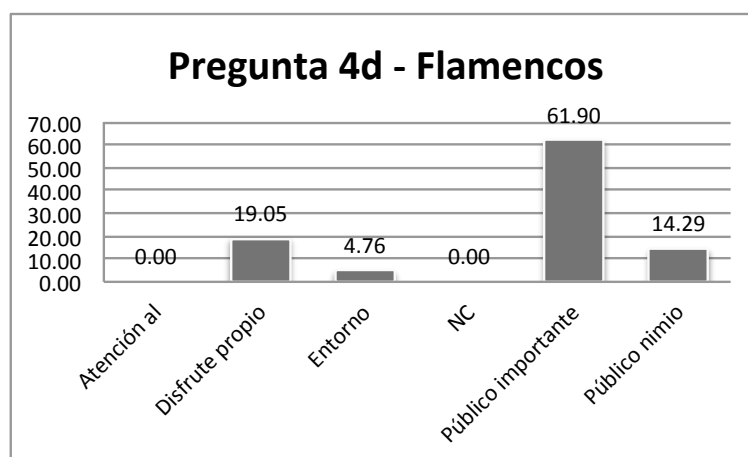


Figura 5.50: Frecuencias relativas para la pregunta 4d en músicos flamencos.

Pregunta R1 4e

Pregunta: “¿Cómo haces para conseguir la consistencia?”

Categorías:

- **Intuición.** Reflexiona subcientemente, confía en el duende o en la magia del momento. Ejemplos: “*it is the magic, it does not depends only on me*” (S32), “la diferenciación intuitiva es inmediata lo reduciría al instinto, lo dejo en el terreno de la intuición” (S29).
- **Revisión continua.** Están constantemente revisando sus obras o evaluando su trabajo y mejorándolo. Ejemplos: “si ves que en algo has acertado, seguir haciéndolas en esa línea” (S2), “estoy constantemente revisando las obras, mejorándolas” (S1), “yo lo hacía por tantos por cientos” (S16).
- **Evalúa lo emocional.** Presta mucha atención a los resultados de las cuestiones emocionales. Ejemplos: “creo que en eso miro la parte emocional” (S2), “mi exigencia es a nivel emocional” (S17).
- **Sinceridad.** Prestan atención a cómo se sienten ellos y son fieles a ellos mismos. Ejemplos: “si te lo estás creyendo y es de corazón le llega a todo el mundo” (S23), “cada uno toca lo que es” (S27).
- **Estudio abundante.** Piensan que el estudio es la base de la consistencia. Ejemplos: “estudiando mucho, trabajando mucho y tomándomelo muy en serio” (S33), “cuando he estudiado más y cuando he estudiado menos” (S12).
- **Experiencia.** Las tablas o la cantidad de tinta de la pluma ayudan a la consistencia. Ejemplos: “trabajar con artistas, estar en escenarios, ver cómo funcionas” (S25), “una baza fuerte también es la experiencia” (S8).
- **Actitud.** La actitud como trabajador que cumple, exigencia. Dar igual importancia a sus trabajos, la disciplina, no sobreactuar, poner atención en el intérprete (en el caso del compositor). Ejemplos: “me ha preocupado mucho, más que a gente a mi alrededor que la partitura fuera muy clara para el intérprete” (S1), “supongo que la actitud lo es todo estar en un escenario” (S23), “no haciendo bolos” (S32).

Resultados de R1 4e

Como se observa en el histograma de la figura 5.51, la categoría más frecuente es intuición, con un 21.57%. A corta distancia, con un 19.61%, está actitud. Ya más lejos se encuentran estudio abundante, experiencia y sinceridad, todas ellas con un 11.76%. El resto de las frecuencias toman valores relativamente pequeños. La pregunta generó 52 respuestas de los 33 sujetos.

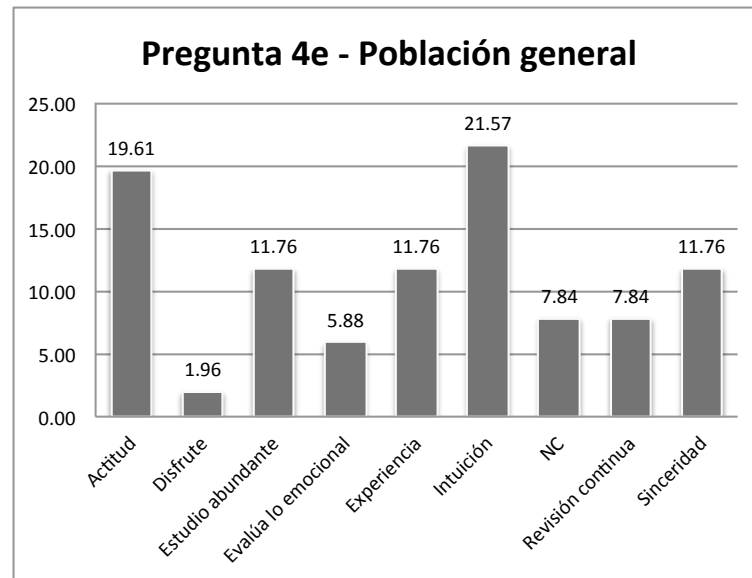


Figura 5.51: Frecuencias relativas para la pregunta 4e en la población general.

En los músicos clásicos vemos dos grupos de categorías según su frecuencia (histograma de la figura 5.52). En el primero están actitud, experiencia e intuición, todas ellas con el 20%; y en el segundo, estudio abundante, evalúa lo emocional y NC. Las frecuencias restantes son muy pequeñas o nulas.

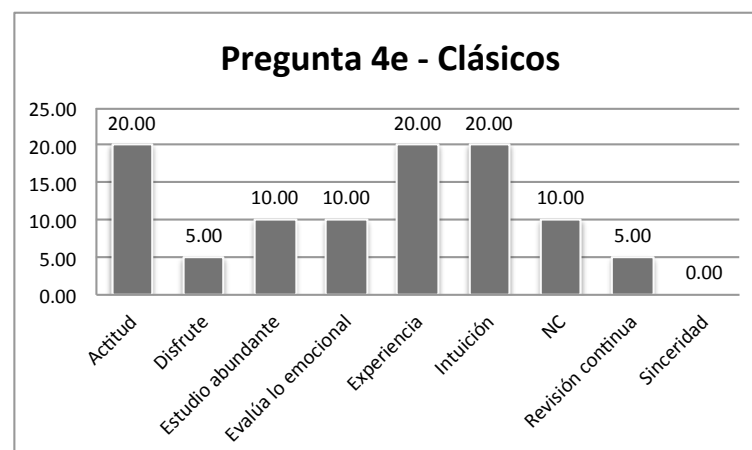


Figura 5.52: Frecuencias relativas para la pregunta 4e en músicos clásicos.

Consideremos ahora el histograma de compositores e intérpretes, el cual se muestra en la figura 5.53. Para los compositores, encontramos que hay dos categorías con el 30%, que son actitud e intuición. Tras estas, la categoría más frecuentes es NC, con un 20% (porcentaje

que sorprende un poco). Por último, experiencia y revisión continua alcanzan el 10 %. En los intérpretes clásicos, la categoría más frecuente es experiencia, con un 30 %. Le siguen estudio abundante y evalúa lo emocional, con un 20 %. Con el 10 % se sitúan disfrute e intuición. A la vista de los histogramas, vemos que tanto los compositores como los intérpretes basan una parte importante de su consistencia en categorías relacionadas con el trabajo regular (actitud y experiencia). En los intérpretes se añade la evaluación emocional a lo anterior.

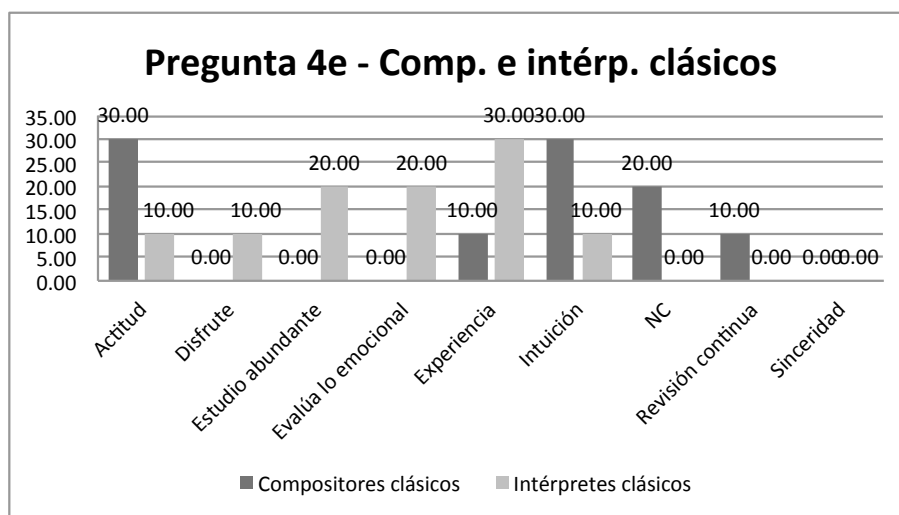


Figura 5.53: Frecuencias relativas para la pregunta 4e en compositores e intérpretes clásicos.

Por último, tenemos la población de músicos flamencos, cuyo histograma se puede ver en la figura 5.54. Hay tres categorías con altas frecuencias: intuición, con un 22.58 %, y actitud y sinceridad, con un 19.35 %. Con 12.9 % se encuentra la categoría de estudio abundante. El resto de las frecuencias alcanzan porcentajes muy pequeños. Las dos primeras categorías en frecuencia coinciden con las dadas por la subpoblación de músicos clásicos. Es en la tercera categoría, sinceridad, donde vemos diferencias con los músicos clásicos (esta categoría obtuvo cero respuestas en los músicos clásicos).

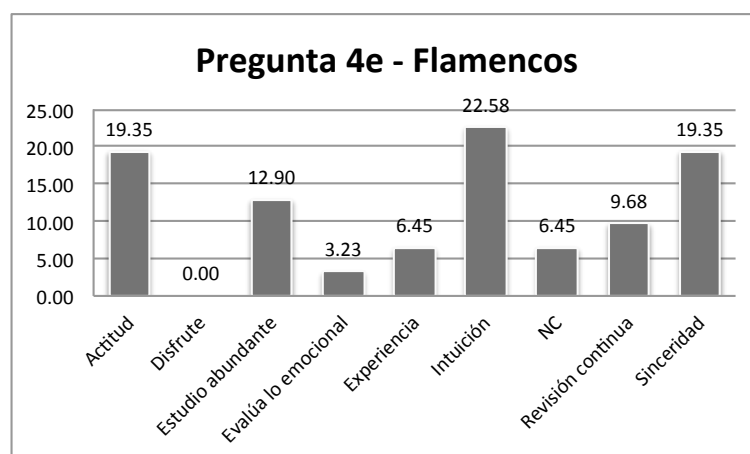


Figura 5.54: Frecuencias relativas para la pregunta 4e en músicos flamencos.

5.3. Diseño y justificación del cuestionario de la segunda ronda

Partiendo de los resultados de la primera ronda ofreceremos las conclusiones de nuestras preguntas de investigación a un nivel más alto de abstracción y mostramos el proceso que nos lleva a formular una nueva pregunta para el cuestionario de la segunda ronda.

Igual que para el primer cuestionario, empezaremos esbozando uno o varios cuestionarios piloto y los probaremos en unas entrevistas previas. Después de comentar este proceso, ofreceremos la justificación de las preguntas del segundo cuestionario mostrando todo el proceso de razonamiento.

5.3.1. Entrevistas piloto y diseño

El segundo proceso piloto fue igual de determinante que el primero. Se puede ver en el anexo C cómo varían las preguntas de los cuestionarios piloto al definitivo. Aplicamos el cuestionario C.3.3 en los sujetos SP1 y SP2 y el cuestionario C.3.4 en SP3 y SP4.

Primero planteamos 14 preguntas (tantas como preguntas de investigación) en cuatro secciones: propiciantes (construcción de la identidad musical), pensamiento y escucha, resultados y cuestiones a confirmar. Pero las pruebas nos mostraron que el orden elegido hacía difícil una entrevista amena. Vimos las cuestiones que más explicación y reflexión requerían y fuimos dejándolas hacia el final para propiciar una curva de cansancio más adecuada. Finalmente, las 14 preguntas se ordenaron en cuatro secciones bajo los epígrafes: propiciantes y habilidades, cuestiones psicológicas, pensamiento y resultados y, por último, equilibrio. Añadimos una quinta sección donde se pedía permiso para mostrar públicamente la participación de los sujetos en nuestra tesis y recordarles que, aunque aparezca su nombre como participante, los datos recogidos se presentarían de forma anónima por cuestiones de la metodología.

Estas entrevistas sirvieron para optimizar el cuestionario y probar qué aspectos debían ser explicados. Tres entrevistas fueron en persona y una por videoconferencia. Vimos que funcionaba igual en todos los casos. Cabe destacar la aportación de SP4 con la palabra “vocación”, pero esto lo comentaremos en la pregunta correspondiente en la siguiente sección.

5.3.2. Justificación

A diferencia del la justificación del primer cuestionario, ahora partiremos de las preguntas de investigación y concluiremos con las preguntas de la segunda ronda. Estas segundas las enumeraremos de forma alfanumérica con el prefijo R2 (ronda dos). Pensamos que esta estrategia aportará solidez y transparencia al proceso que culminará con las conclusiones finales. Ordenaremos las preguntas de investigación en cinco apartados, al igual que en el capítulo 3.

Condiciones propicias

1. 1 *¿Cuáles son las condiciones propicias determinantes para el buen músico?*

Nuestra hipótesis era: (1) los propiciantes más importantes para un buen músico son la capacidad de estudio y los genes, (2) ninguno de los propiciantes vistos son determinantes.

Después de analizar la pregunta R1 1a y la R1 2a vimos que: (1) el entorno musical y el gusto intrínseco son los propiciantes más importantes para los buenos músicos en todos los subgrupos y por lo tanto en la población general, a diferencia de lo que pensábamos en nuestra hipótesis: capacidad de estudio y los genes. Y (2) ni la edad a la que se comienza², ni el oído absoluto son importantes para ser un buen músico. Preguntaremos si son determinantes o no en la segunda ronda.

Por todo esto, y después del proceso piloto, la pregunta para la segunda que proponemos será:

- Preguntamos cuál era el motivo para hacerse músico y destacaron dos argumentos: el entorno y la vocación. Dado que el entorno ayuda, matiza e influye, pero no es determinante; consideramos que la vocación es una condición necesaria para ser buen músico. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación? (R2 1a)

Un aspecto importante a destacar es que en un principio pusimos “gusto intrínseco” donde ahora se ve “vocación”. Esto lo podemos comprobar en los cuestionarios que usamos para las entrevistas piloto (C.3.3 y C.3.4). Ocurrió que el sujeto piloto 4 nos sugirió la palabra vocación como posible sustituta. Entendimos rápidamente que era una mejor elección por lo fácil de su comprensión y la cercanía a la categoría que había aparecido en los resultados de la pregunta R1 1a. Posterior a eso incluimos la sección de vocación (2.1.4) en el capítulo 2.

Cualidades psicológicas

2. 1 *¿Cómo es su motivación?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene que tener una fuerte motivación intrínseca. Por eso no ven un obstáculo tan grande que no merezca la pena afrontar para conseguir lo que quieren.

Los resultados de la pregunta R1 1b nos muestra que efectivamente una buena parte de la motivación del buen músico es intrínseca (gusto intrínseco, actitud positiva, resiliencia, gusto por el estudio), las motivaciones extrínsecas como el trabajo abundante, el camino o la suerte ayudan también pero en menor medida.

Las respuestas entre las diferentes especialidades son relativamente homogéneas. En el caso de los intérpretes, tanto clásicos como flamencos, se marca más la importancia del trabajo abundante. Y en el caso del compositor las motivaciones extrínsecas no son lo que le mueven. En esta pregunta tendremos que analizar los resultados por separado. Por todo esto decidimos realizar la siguiente pregunta en la segunda ronda:

- De los datos recogidos vemos que tanto la motivación externa como la interna son importantes, destacando esta última. ¿Hay, para ti, una más importante que otra o es más importante el equilibrio para la categorización del buen músico? (R2 4a)

²A pesar de que la gran mayoría de los sujetos entrevistados empezaron de niño, el sujeto 9 nos decía que en su caso “*fue una pasión de adolescencia, relativamente tardía*”. Con este simple caso no podemos generalizar y además no preguntamos la pregunta directamente; por eso, se aclarará en la ronda 2.

2.2 *¿Cómo gestionan sus debilidades y fortalezas, son aprendices profundos?*

Nuestra hipótesis vaticinaba que los buenos músicos son aprendices profundos. No pensamos que puedan correr el peligro de aburrirse con su trabajo; por lo tanto, su intención de aprendizaje no puede ser de otro tipo. Esto implica que para gestionar sus fortalezas y sus debilidades utilizan estrategias de alto nivel. Procesan el material que estudian activa y profundamente, en lugar de repetir algo un millón de veces.

Sobre el estudio y continuación del aprendizaje hicimos hincapié con las preguntas R1 3b, 3c y 3d. Con la primera pregunta queríamos comprobar de manera directa si hacían una de las estrategias de alto nivel más completa: la práctica mental. Esto nos indicó que el 39.29% de los sujetos sí que lo hacían, el 42.86% no; además hubo un 17.86% cuyas respuestas no fueron concluyentes. Esto nos indicaba, en principio, había un alto número de músicos que hacían práctica mental y por ende estrategias de alto nivel.

En la pregunta R1 3c, no pudimos sacar resultados significativos para la población general ya que las subpoblaciones dieron respuestas muy distintas y el histograma general no resultaba significativo. Nos dimos cuenta que abunda el buen músico con habilidades innatas para el aprendizaje. Las conclusiones con las subpoblaciones fueron las siguientes:

- (a) **Compositores clásicos:** El buen músico compositor clásico cumple con un estudio abundante unido a estrategias de alto nivel. No importa tanto la facilidad innata que puedan tener, la rutina o la cantidad de trabajos o encargos.
- (b) **Intérpretes clásicos:** En el quehacer del día a día, en cuanto al estudio, del buen músico intérprete clásico predomina la falta de rutinas; no es un estudio muy abundante sino concreto con estrategias de alto nivel, esto es posible a un gran estudio previo en la etapa de formación y trabajo abundante. No obstante, hay un 10% que considera un abundante estudio en su día a día.
- (c) **Flamencos:** El quehacer del día a día, en cuanto al estudio, del buen músico flamenco no requiere rutinas ni un estudio abundante gracias a que usan estrategias de alto nivel, estudiaron suficiente antes, tienen trabajo abundante y es común la facilidad innata en aprendizaje musical. Un porcentaje muy bajo 6.9% considera un abundante estudio en su día a día.

Por último, en la pregunta R1 3d les preguntábamos cómo trabajan sus fortalezas y sus debilidades para continuar la cuestión de las estrategias de alto nivel y la teoría fundamentada nos proveyó de material muy interesante. Los buenos músicos trabajan sus fortalezas y sus debilidades desde el autoconocimiento y la autoaceptación para adaptarse a lo que quieren conseguir. Muchos lo consiguen desde el trabajo y otros gracias a su facilidad innata. Esto implica creatividad, y esta es propia del tipo de aprendiz profundo.

Algunos músicos sostienen que solo trabajan sus debilidades y no consideran sus virtudes, piensan que hay que seguir luchando continuamente contra uno mismo para no estancarse; y otros piensan justamente lo contrario, reflexionan si merece la pena o no invertir tiempo en trabajar contra la naturaleza de sus habilidades y prefieren buscar otras alternativas. Pero esto lo comentaremos en la pregunta 4.2.

En conclusión, vemos que los buenos músicos son aprendices profundos. Son creativos y utilizan estrategias de alto nivel. Aunque hay diferencias notables entre las subpoblaciones con respecto a la cantidad de estudio y las rutinas. Por este motivo explicamos y comentamos lo siguiente, en la pregunta para la ronda 2:

- El buen músico es un buen aprendiz (y por ello queremos decir un aprendiz profundo): quieren entender el significado de la música que escuchan de una forma racional y/o emocional y piensan en sus implicaciones y aplicaciones. Tratan de comprender cómo una idea musical está relacionada con algo que ellos ya han aprendido.

Hemos encontrado grandes diferencias en los subgrupos. Los compositores clásicos presentan claramente un estudio abundante con estrategias de alto nivel. Esto mismo solo representa a un 10 % entre los intérpretes clásicos y los flamencos donde, en general, el estudio es poco abundante y predomina la falta de rutinas. Este estudio es concreto y con estrategias de alto nivel. Todo esto se sostiene gracias a un gran estudio previo en la etapa de formación, trabajo profesional abundante y la facilidad innata para el aprendizaje (esto último en el caso de los flamencos). ¿Cómo encajas esta caracterización en la definición de buen músico? (R2 2e)

2. 3 *¿Dedican mucho tiempo a escuchar y leer sobre música?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene una curiosidad insaciable y por eso escucha grandes cantidades de música y lee sobre ella. Esto lo usa para ampliar su conocimiento.

Sacamos información de las preguntas R1 2b, 2d y 3a. Aunque encontramos diferencias entre las subpoblaciones, consideramos que esta cuestión podría tratarse desde la población general.

De la primera pregunta (la R1 2b) podíamos apreciar como el número de oyentes activos es notablemente más alto que el de músicos que escuchan poca música. Aún así, sorprende que el número de oyentes no activos sea tan alto, y más en el caso del flamenco. De esto sacamos que no hace falta ser un oyente activo para ser buen músico, pero que lo más común es que un buen músico escuche música con regularidad.

En la segunda pregunta (la R1 2d) queríamos saber si buscaban más información cuando les gustaba algo, para poder confirmar si el buen músico es un gran curioso. Aunque hubo un altísimo porcentaje (86.11 %) de curiosos un 5.55 % no se plantea buscar nada, además hubo un 8.33 % de respuestas no concluyentes. Podemos decir el tipo de curiosidad que te lleva a buscar más información de la música que te interesa, no es algo que caracterice al buen músico, aunque la mayoría si que alimentan su curiosidad.

Por último la pregunta R1 3a nos confirma lo mismo que en las dos anteriores. Existe una alta curiosidad entre los encuestados, aunque sigue habiendo un porcentaje bajo que afirma que no suele ni escuchar música ni leer sobre ella, que no hace nada. Lo más común entre los buenos músicos es que prefieran leer y escuchar para aumentar el conocimiento, después la respuesta con más frecuencia es escuchar y por último leer. Algunos sujetos respondieron que ninguna de las dos, que la vida de músico les había quitado mucho tiempo y que lo que más le apetecía era vivir.

En conclusión, los resultados nos dicen que abunda entre los buenos músicos la lectura, la curiosidad y el escuchar grandes cantidades de música; pero nada de ello es determinante para serlo. Como la curiosidad se puede manifestar de muchas maneras y con fin de encontrar un consenso hicimos la siguiente pregunta en el cuestionario R2:

- Nos ha llamado la atención que algunos músicos nos dijeran que ni leen sobre música ni escuchan música; aún así, pensamos que son personas curiosas. Por tanto, ¿crees que un buen músico ha de ser un gran curioso? (R2 2a)

2. 4 *¿Qué características psicológicas tienen en común los buenos músicos?*

Nuestra hipótesis era: las características psicológicas que tienen en común los buenos músicos son tres: resiliencia, alta capacidad de adaptación y un fuerte sentido de identidad.

En la pregunta R1 1d preguntamos cómo encontraron los sujetos su sitio en el mundo de la música. Según vemos en los gráficos (ver figura 5.13) la categoría que más se comentó, con diferencia, fue el autoconocimiento, que está dentro del sentido de identidad; después experiencia y casualidad, que podríamos considerar dentro de resiliencia, ya que son resultados del continuar sin hacer caso a las posibles adversidades; y tercero la constancia, claramente dentro de resiliencia. Al agrupar todas las categorías vemos que la resiliencia es igual comentada que el sentido de identidad y que la capacidad de adaptación es algo poco importante para el buen músico en general.

- (a) **Resiliencia (44,43 %)**: Constancia (11.11), experiencia y casualidad (20.00), investigando (4.44), metas y submetas (4.44) y retroalimentación (4.44).
- (b) **Sentido de identidad (42,23 %)**: Autoconocimiento (35.56) y fuera prejuicios (6.67).
- (c) **Capacidad de adaptación (6,66 %)**: Cualidades sociales (2.22), disfrute (2.22) y con ayuda (2.22).

En la población de músicos clásicos podemos ver que las cualidades de adaptación desaparecen completamente, no les parecen importantes. Mientras que las demás aparecen comentadas en una proporción parecida al general. Cuando separamos las dos especialidades de este estilo vemos cómo para los intérpretes tiene más relevancia la experiencia y la casualidad que para los compositores, es decir, para estos últimos es más importante el sentido de identidad.

En la población de músicos flamencos parece que las circunstancias que llevan al músico a encontrar su sitio son más variadas. Si hacemos la proporción con las tres categorías anteriormente dadas obtendríamos: resiliencia (55 %), sentido de identidad (30 %) y capacidad de adaptación (15 %). Unos resultados parecidos a la población general pero no tan pronunciados.

En conclusión podríamos decir que entre las características psicológicas del buen músico destacan la resiliencia un marcado sentido de identidad. Por eso nuestra pregunta para la segunda ronda será:

- Las características psicológicas más importantes para el buen músico son la resiliencia y un marcado sentido de identidad. ¿Qué opinas de estas dos características?, ¿coinciden con tu concepto de buen músico? (R2 2d)

2. 5 *¿Su disfrute con la música aumenta con el tiempo?*

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos se divierten más cuanto más saben.

Los sujetos nos comentan ciertos conceptos de la escucha y la diversión. En todas las categorías entendemos que disfrutaban más o disfrutaban diferente, incluso cuando recalcan que el disfrute básico es igual. Lógicamente, hay una evolución con el tiempo. Al juntar sus respuestas nos atrevimos a formular una concisa frase para el consenso:

- El buen músico disfruta cada vez más. El disfrute básico permanece igual, pero su audición evoluciona, y aunque exista una mayor exigencia en la escucha, la madurez hace que aumente el disfrute. (R2 2b)

2. 6 *¿Tienen estrategias para reducir la ansiedad escénica?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene baja ansiedad escénica. Es capaz de transmitir con plenitud y de obtener un rendimiento en el escenario que se ajuste o supere a lo que pueda hacer en su estudio. Creemos que algunos usarán algunas de las técnicas de relajación y otros no harán nada.

En la pregunta R1 4c preguntamos a los sujetos cómo trataban la ansiedad escénica. Pudimos comprobar que ninguno tenía gran ansiedad, algunos la han tendido en algún momento de su vida pero han desarrollado estrategias para afrontarla. Al reducir las respuestas a categorías salieron muchas maneras de lidiar con la ansiedad escénica. Podríamos ordenarlas en estrategias mentales (sensación de aislamiento, procura divertirse, autoaceptación, confianza, reducir la responsabilidad o usar la energía del público) y estrategias físicas o tangibles (estudio abundante, experiencia, hacer teatro, tomar fármacos, respirar o rituales).

En la subpoblación de los intérpretes clásicos podemos ver que están aproximadamente empatadas las estrategias mentales y las físicas mientras en el la de flamencos predominan las estrategias mentales.

Por lo tanto, planteamos llevar a consenso la siguiente afirmación:

- El buen músico tiene baja ansiedad escénica, y ha reflexionado sobre ella desde el auto-conocimiento. Tiene estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo. (R2 2c)

Habilidades

3. 1 *¿Se puede ser buen músico con algunas habilidades sensoriales o motrices poco desarrolladas?*

La hipótesis era: un buen músico puede tener bajas habilidades sensoriales o motrices si estas las compensa con otras muy desarrolladas.

Con la pregunta R1 2a quisimos hacer un acercamiento a esta cuestión, pero no sacamos nada en claro. Sí vimos que hay una alta desinformación en cuanto al concepto de habilidades. Nos sorprende mucho que un alto número de los sujetos encuestados no supiera las diferencias concretas entre oído absoluto o relativo, y que en algunos casos ni si quiera se supiera qué tipo de oído tienen ellos mismos.

En la segunda ronda no pudimos permitirnos otra cosa que ir al grano así que la pregunta que propusimos fue:

- En principio podía parecer que los buenos músicos deberían tener muchas capacidades altamente desarrolladas. Sin embargo, hemos visto que no es así, que algunos buenos músicos tienen algunas capacidades que dan nada más el mínimo, pero que esto lo compensan con otras que, en cambio, sí que están muy desarrolladas. ¿Tú concebirías un buen músico como alguien que tiene este tipo de equilibrio en sus habilidades? (R2 4b)

3. 2 *¿Puede haber buenos músicos con bajas habilidades afectivas?, ¿trabajan la emoción consciente o subconscientemente?*

Nuestra hipótesis era: pensamos, a priori, que no puede haber un buen músico con bajas habilidades afectivas, de hecho, creemos que es la principal fuente de recursos para suplir y rellenar las faltas en las habilidades sensoriales o motrices.

Los resultados de la pregunta R1 4a del cuestionario de la primera ronda indican que las habilidades afectivas de los músicos entrevistados están más bien dentro de las aptitudes y no de las capacidades o las competencias adquiridas. Las repuestas se mueven en terreno de las dotes genéticas del músico y la experiencia con el entorno musical; en otras palabras, las habilidades afectivas muestran más proximidad a la intuición que a lo racional.

Las capacidades afectivas son consideraras muy importantes, pero no suelen ser trabajadas conscientemente, como se hace con las sensoriales o las motrices. Algunos nos dicen que trabajan la técnica para conseguir cierto control sobre las emociones.

Si separamos por grupos y subgrupos vemos que:

- (a) **En general:** El buen músico tiene notable facilidad innata con respecto a la gestión de las emociones y esto mejora trabajando lo técnico y con la experiencia. El conocimiento y el disfrute influyen en menor medida.
- (b) **Clásicos:** Entre los músicos clásicos la facilidad innata con respecto a la emoción y la buena técnica lo es todo.
- (c) **Flamencos:** Entre los músicos flamencos la importancia está más repartida siguen predominando la facilidad innata y la buena técnica pero destacan la experiencia, el disfrute, el conocimiento para conseguir un control.

Por todo esto configuramos la pregunta de la siguiente ronda de este modo:

- Pensamos que el buen músico tiene altas habilidades afectivas (que transmiten emociones) y hemos visto por los resultados obtenidos que algunos las trabajan conscientemente y otros las tienen de forma innata. En tu concepto de buen músico ¿debe haber altas capacidades afectivas? (R2 1b)

Pensamiento musical

4. 1 *¿Cómo escuchan y en qué se fijan cuando escuchan música?*

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos analizan y evalúan la calidad y naturaleza de la música que les gusta y lo que le rodea. Como aprendientes activos hacen conexiones entre ideas, reconocen los tipos de acuerdos y desacuerdos entre la música que escuchan y la que hacen. Los buenos músicos utilizan todas las actividades cognitivas al mismo tiempo. Ellos recuerdan, entienden, aplican, analizan sintetizan y evalúan mientras escuchan.

Por lo que vemos de los resultados de la pregunta R1 2c el buen músico hace una escucha global de la música. Por lo general vencen las expectativas sensitivas de los aspectos emocionales a la escucha analítica, más centrada en los aspectos musicales. Existe una inclinación natural y particular hacia alguno de los elementos musicales (agógica, armonía, forma, inflexiones, melodía, tímbrica o timbre) entre las que destacan levemente la melodía y la armonía.

Entre la población de músicos clásicos se acerca mucho a la de la población general. Llama la atención que categorías como melodía, armonía, dinámica o timbre tengan frecuencia cero, lo cual nos dice los músicos clásicos parecen practicar una escucha global de la música más que una escucha centrada en aspectos musicales concretos. Las subpoblaciones de intérpretes y compositores dentro de este acervo coinciden en la proporción de expectativas sensitivas y escucha analítica. Las categorías de los elementos musicales dan una proporción tan baja que entendemos se refieren a preferencias personales.

En la población de los flamencos la categoría escucha analítica intercambia importancia a la de expectativas sensitivas en los músicos clásicos. Además, dentro de las categorías de los elementos musicales melodía y armonía destacan notablemente. Esto nos hace ver que existen diferencias entre la escucha de los músicos clásicos y la de los flamencos. La pregunta para la siguiente ronda será:

- Hemos encontrado que cada individuo entrevistado tiene una sensibilidad especial hacia un elemento musical concreto. Dado lo reducido de la muestra con la que estamos trabajando en esta investigación no podemos concretar cuáles son más comunes. Sin embargo, vemos que los buenos músicos hacen una primera escucha global.

En el caso de los músicos clásicos predomina un interés emocional. Esto nos sorprende dada la naturaleza de su aprendizaje que es altamente teórico, analítico y racional. Y en el caso del flamenco, donde su aprendizaje es oral y altamente emocional, parece que predomina una escucha global pero centrada en los aspectos musicales. ¿Qué parte de todo esto puedes confirmar? (R2 3a)

4. 2 *¿El buen músico debe ser imprescindiblemente creativo?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico es creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente y convergente en proporción equilibrada.

No se proyectó una pregunta concreta en la primera ronda de cuestionarios. No podríamos preguntarles directamente si eran creativos porque estaríamos dando a entender que eso es lo que esperamos de un buen músico, así que teníamos que deducirlo de otras respuestas.

De las preguntas R1 3d, 4a, 4b y 4e deducimos que son creativos. Vemos respuestas que implican creatividad en las decisiones en cuanto a su motivación (1b), en los recursos que utilizan para encontrar su sitio (1d) o la consistencia (4e) y en la forma como se plantean mejorar (3d). Todos, exceptuando un 3.64%, trabajan la emoción (4a) de alguna manera y al hablar de la tradición todos plantean respuestas que implican creatividad en sus trabajos.

Las categorías que implican creatividad son: actitud positiva (1b), autoconocimiento (1d, 3d), cualidades sociales (1d), fuera prejuicios (1d), estrategias de alto nivel (3c), partir de la tradición (4b), salir de la tradición (4b), atención al intérprete (4d) y evalúa lo emocional (4e).

Entendiendo la necesidad que teníamos del tercer criterio de selección que utilizamos en la selección de sujetos (ver sección 4.3.1) es lógico que los sujetos sean creativos. Y con esta explicación queda demostrado parcialmente. Con la siguiente pregunta queremos confirmar verbalmente que el buen músico ha de ser creativo y para ello daremos la definición de pensamiento creativo musical:

- El buen músico es altamente creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente (pensamiento altamente abstracto) y convergente (centrado en el detalle y en las relaciones de más bajo nivel entre los detalles) en proporción equilibrada. ¿Te parece que esto caracteriza al buen músico?

Como anexo a esta pregunta sobre creatividad podríamos abordar la cuestión de la habilidad innata *versus* práctica deliberada o reflexión consciente. Han aparecido a lo largo de la categorización muchos indicadores de habilidad innata: gusto intrínseco (1a, 1b) predisposición genética (1a) escucha sensitiva (2c), cualidades sociales (1d), facilidad innata (3c, 4a), equilibrio (4a), evalúa lo emocional (4e) e intuición (4e). Y también muchas categorías que demuestran reflexión consciente: gusto por el estudio (1b), resiliencia (1b, 1c), autoconocimiento (1d, 3d), constancia (1b), escucha analítica (2c), madurez racional (2e), adaptación (3d), estudio abundante (3c, 4c, 4e), conocimiento (4a) y revisión continua (4e).

Esto demuestra, al igual que la bibliografía, que las dos partes son importantes para el buen músico. Decidimos no discutir sobre esto en el desarrollo de nuestra investigación, por eso queremos que este comentario quede como un simple apunte o confirmación.

Resultado musical

5. 1 *¿El buen músico tiene pretensión de transcendencia?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene pretensión de transcendencia, intención de aportar algo nuevo o personal.

Los sujetos respondieron a esta cuestión en la pregunta R1 4b y el concepto que predominó fue el de partir de la tradición. La forma de cómo partir fue una constante: la sinceridad. Hubo diferencias leves como, por ejemplo, entre partir de la tradición o salir de ella, que según cómo lo veamos puede ser lo mismo. Ya que había diferencias sutiles entre las especialidades, pero no significativas, juntamos sus respuestas y nos atrevimos a formular la siguiente frase para su consenso:

- Los resultados del primer cuestionario muestran que el buen músico conoce profundamente la tradición y parte de ella para seguir experimentando y superar sus límites. El buen músico también se plantea mantener la tradición, pero no como actividad personal principal sino como parte del oficio. Además, esta parte personal de su producción la trabaja sobre todo desde la sinceridad. ¿Crees que el buen músico tiene que tener, quitando la parte del ego, esa voluntad de transcendencia, de aportar algo nuevo? (R2 3b)

5. 2 *¿Piensan en el público?, ¿tienen objetivos para propiciar el éxito social?*

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos piensan en su público, pero este no dirige sus decisiones.

Con la pregunta R1 4d del cuestionario quisimos abordar este tema. Hemos comprobado que, como ya decíamos en la introducción de esta tesis, el éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico. Además, es algo que no le importa sustancialmente. Lo que sí que les afecta o les importa es el público que les escucha, el que va a verlos a los conciertos.

Aunque no a todos, un pequeño porcentaje sostiene que el público no es importante. Están los que piensan que lo importante es que les guste a los músicos de su entorno o simplemente a ellos mismos. Y otros, como es el caso de algunos compositores, dicen que no se fijan en el público sino que su interés va hacia el intérprete.

Para la siguiente ronda decidimos plantear la misma pregunta con la base de los resultados para intentar sacar unas conclusiones más concretas. La pregunta que elaboramos decía:

- El éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico, ni siquiera algo que le importe a ellos. No obstante, lo que sí les importa es su público. Esto es algo que tienen claro todos los intérpretes clásicos. Pero un pequeño porcentaje dentro de flamencos y compositores clásicos sostiene que el público no es importante. Nos gustaría que volviésemos a reflexionar sobre el papel del público en la caracterización del buen músico. (R2 3c)

5.3 ¿Cómo evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente?

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente mediante un equilibrio entre estrategias conscientes y subconscientes.

Abordamos esta cuestión con la pregunta R1 4e. Vimos que el buen músico, en efecto, utiliza estrategias conscientes y subconscientes para evaluar su trabajo. Parece que para su caracterización alcanza más relieve la intuición, la sinceridad o la evaluación emocional que la actitud ante el trabajo, la experiencia, el abundante estudio o la continua revisión, es decir, es más común un buen músico con una evaluación innata que la que parte del trabajo regular, pero ambas son habituales. Hay pequeñas diferencias en las especialidades pero ninguna de relevancia importante.

A la vista de los resultados de esta pregunta, y teniendo en cuenta la información recogida en la sección de resultados musicales del capítulo 2, la pregunta para la siguiente ronda será para pedirles que reflexionen si consideran importante un equilibrio entre estrategias conscientes y subconscientes o les parece más importante alguna de las dos. La pregunta será:

- La evaluación de su trabajo es a través de estrategias conscientes y subconscientes. Por eso parece que no es necesaria una evaluación totalmente consciente de su trabajo como se podría esperar, sino que basta con un equilibrio entre ambas. (R2 4d)

5.4. Codificación y resultados de la segunda ronda

Los datos para la codificación de la segunda ronda los hicimos con las respuestas de todos los sujetos menos S8, S22 y S34. Esta vez hubo muchas menos preguntas no concluyentes (NC). En los resultados de la primera ronda quisimos que fuese patente el porcentaje de respuestas NC, pero en esta ronda se mostrarán solo los porcentajes de los sujetos que dieron una respuesta concreta. Se dirá cuál ha sido este número en cada caso.

5.4.1. Primera sección de preguntas

Pregunta R2 1a

Pregunta: *“Preguntamos cuál era el motivo para hacerse músico y destacaron dos argumentos: el entorno y la vocación. Dado que el entorno ayuda, matiza e influye, pero no es determinante; consideramos que la vocación es una condición necesaria para ser buen músico. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación?”*

Categorías:

- **De acuerdo.** Están de acuerdo con la afirmación formulada en nuestra pregunta.

- **De acuerdo pero el entorno también.** Algunos sujetos insistieron en que el entorno fue determinante para ellos. Otros sostienen que si el entorno nunca te expone a la música muchas personas con potencial hacia esta acabarán dedicándose a otras cosas. Si el entorno no está puede que la vocación no aparezca nunca. Ejemplos: “si no hay entorno, posiblemente no sabía si hubiera tenido vocación” (S3), “*if the environment is not or never exposing to music, or even forbidding it, that has determined a lot of potential musicians to become lawyers or solicitors or doctors or go to the military*” (S32), “tu puedes tener una vocación, pero si el entorno donde estás no te permite saber que tienes esa vocación, es complicado” (S18).

Resultados de R2 1a

En esta pregunta hubo prácticamente unanimidad. De los 31 sujetos que la contestaron solo uno dio una respuesta no concluyente (NC). En el cuadro 5.6 se muestran los porcentajes del resto de sujetos, de los que dieron una respuesta concreta. La mayor parte de los sujetos coincide en que la vocación es esencial; unos pocos, empero, la matizan haciendo énfasis en el entorno. De entre los compositores clásicos todos se mostraron de acuerdo directamente y ninguno hizo mención al entorno. De los intérpretes clásicos, un sujeto añadió el entorno. La misma situación se dio en los intérpretes flamencos, donde solo un sujeto habló del entorno.

	Población general	Músicos clásicos	Músicos flamencos
De acuerdo	90	93.33	86.66
De acuerdo pero el entorno también	10	6.66	13.33

Cuadro 5.6: Porcentajes de las categorías en la pregunta 1a (R2).

Pregunta R2 1b

Pregunta: “*Pensamos que el buen músico tiene altas habilidades afectivas (que transmiten emociones) y hemos visto por los resultados obtenidos que algunos las trabajan conscientemente y otros las tienen de forma innata. En tu concepto de buen músico ¿debe haber altas capacidades afectivas?*”

Algunos sujetos reflexionan sobre lo innato y la posibilidad de trabajarlas, pero ya quedó claro en la justificación de esta pregunta (ver 5.3) que aunque la mayoría parecía tener esta habilidad como innata también podía ser trabajada, como cualquier otra habilidad. Por lo tanto, solo analizamos lo relativo a nuestra pregunta y salieron tres categorías:

- **Sí.** El sujeto opina que debe haber altas capacidades afectivas para la música (aunque estas no se correspondan en la vida real). Ejemplos: “hombre, claro, por supuesto” (S6), “yo diría que sí, pero más que habilidades afectivas, la habilidad de transmitir” (S5), “tocar con sangre, transmitir, que lo que estés haciendo te emocione primero a ti, y así será más fácil que emocione a alguien” (S18).

- **No.** El sujeto opina que no hay necesidad de altas capacidades afectivas. Algunos piensan³ que hay músicas incapaces de transmitir: “hay determinado tipo de música, que es imposible que transmita, por ejemplo alguien que hace una música serialista, es evidente que ahí hay una necesidad de comunicar, pero no de afección” (S4), otros piensan que es mera cuestión técnica la que emociona y la habilidad afectiva “yo creo que es el orden de los sonidos y cómo los ponemos” (S16), y otros piensan que simplemente hay distintos tipos de músico: *There are cerebral musicians and ‘animal’ musicians; the first ones don’t see any reason for emotional work. the second ones need that*” (S32).
- **Duda.** El sujeto no nos ofrece un veredicto claro, pero es patente que duda. Entendemos que a algunos sujetos les parece que obligatoriamente tiene que ir la parte musical con la personal “trabajamos la emoción para la transmisión de esta a través de la música, pero esto no quiere decir que las tengamos fuera del campo musical” (S31), y otros piensan que saber mucho teóricamente podría suplir lo emotivo: “es que hay buenos músicos que no tienen tanto esa capacidad de transmitir, pero que teóricamente saben muchísimo, entonces es delicado el tema” (S12).

Resultados de R2 1b

El 80.6% de la muestra ha contestado afirmativamente a la pregunta de si hacen falta alta habilidades afectivas para ser un gran músico. En esta pregunta no hubo respuestas NC. Un 12.9% sostiene que no es necesario tenerlas y un 6.45 expresa dudas sobre la cuestión. En los músicos clásicos la respuesta afirmativa es menor, un 62.5%, que en el caso de los flamencos, que muestran una total unanimidad. Cuando se separan por subpoblaciones, se observa que los compositores muestran un grado más alto en la categoría del sí, un 83.33%, frente a los intérpretes clásicos, donde solo hay un 50%. Ningún compositor tiene duda en esta pregunta, pero en los intérpretes hay un 20% en esta categoría. La categoría no aparece en los compositores menos (un 16.33%) que en los intérpretes clásicos (un 30%). En el caso de los músicos flamencos ningún sujeto cayó en la categoría de duda. La categoría del no fue más frecuente entre los músicos clásicos (25%) que entre los flamencos (13.33%).

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Sí	80.6	62.5	83.33	50	100
No	12.9	25	16.33	30	0
Duda	6.45	12.5	0	20	0

Cuadro 5.7: Porcentajes de las categorías en la pregunta 1b (R2).

5.4.2. Segunda sección de preguntas

Pregunta R2 2a

Pregunta: “*Nos ha llamado la atención que algunos músicos nos dijeran que ni leen sobre música ni escuchan música; aún así, pensamos que son personas curiosas. Por tanto, ¿crees*

³Se sobreentiende que nosotros no tenemos porqué compartir las opiniones de los sujetos, nos ceñimos simplemente a los resultados obtenidos.

que un buen músico ha de ser un gran curioso?”

Categorías:

- **Sí.** El sujeto cree que el músico ha de ser un gran curioso. No creemos necesarios dar ejemplos de las respuestas afirmativas.
- **No, pero ayuda.** El sujeto piensa que no es necesario ser un gran curioso. Ejemplos: “un buen músico debe ser un gran curioso, pero en la práctica no lo es” (S9), “yo creo que no es una condición *sine qua non* pero es como el dinero, no da la felicidad pero ayuda” (S20).
- **Duda, pero reconoce que ayuda.** Ejemplos: “no sé, es que depende de las inquietudes de cada uno; la curiosidad nunca va mal, siempre ayuda a descubrir cosas, si no eres curioso no descubres” (S27), “yo soy muy curioso, pero no sé si es algo necesario para ser buen músico, a lo mejor no” (S18).
- **Sí, pero duda si para el compositor es un requisito.** Ejemplo: “un compositor, un músico de nivel, a lo mejor no le falta ser curioso; pero diría que los ejecutantes intérpretes tienen que ser curiosos” (S13).
- **Sí pero no es requisito para un intérprete.** Ejemplo: “*yes, I do think so; but it is not a requisite to become a good performer*” (S32).

Resultados de R2 2a

En esta pregunta no hubo respuestas no concluyentes. La mayoría de los sujetos (77,41 %) afirman que un buen músico ha de ser un gran curioso. Entre los que no afirman esto encontramos varias posiciones. Algunos creen que no es necesaria la curiosidad, pero ayuda; o duda de que sea así, pero reconocen que ayuda. Otros matizan si ayuda en el caso de ser compositor o intérprete. Entre los músicos clásicos hay un mayor porcentaje en favor de la curiosidad, un 81,25 %, mientras que entre los flamencos es menor, un 73,33 %. En esta última población la duda alcanza el porcentaje mayor, un 20 %. En los compositores clásicos hubo unanimidad en elegir la categoría sí. En los intérpretes clásicos solo un sujeto dijo no, pero ayuda. Fue en esta subpoblación, la de los intérpretes clásicos, donde se produjeron las matizaciones de que la curiosidad es un requisito para el compositor y de que no lo es para el intérprete (de cada una de estas hubo un sujeto).

	Población general	Músicos clásicos	Músicos flamencos
Sí	77.41	81.25	73.33
No, pero ayuda	6.45	6.25	6.66
Duda, pero reconoce que ayuda	9.66	0	20
Sí, pero duda si para el compositor es un requisito	3.22	6.25	0
Sí, pero no es requisito para un intérprete	3.22	6.25	0

Cuadro 5.8: Porcentajes de las categorías en la pregunta 2a (R2).

Pregunta R2 2b

Pregunta: “*El buen músico disfruta cada vez más. El disfrute básico permanece igual, pero su audición evoluciona, y aunque exista una mayor exigencia en la escucha, la madurez hace que aumente el disfrute.*”

Categorías:

- **De acuerdo.** Los sujetos están de acuerdo con nuestra formulación. Los casos son claros y no aportan nada nuevo, por lo tanto, redunda comentarlos.
- **De acuerdo*.** Los sujetos están de acuerdo pero añaden alguna matización. Comentamos todos los casos:
 - *También hay sufrimiento.* Ejemplos: “sí, claro, bueno es una de cal y otra de arena” (S24), “estoy de acuerdo que el tiempo y la madurez aumenta el disfrute; pero también va cogido de la mano de un poco de sufrimiento” (S18).
 - *Cada vez menos sorpresas.* Ejemplos: “disfrutar de nueva música es mucho más complicado” (S28), “la edad te hace tener cada vez menos sorpresas no hay tantas posibilidades de alucinar” (S31).
 - *Va por etapas.* Ejemplo: “sí, pero he pasado por etapas en las que no” (S12).
 - *Con respecto a su obra.* Ejemplo: “totalmente identificado [...] la relación con tu obra es una relación más problemática” (S29).
 - *Hay que bajar exigencia.* Ejemplo: “totalmente de acuerdo, una matización, no es mi caso, pero cuando maduras tienes que bajar un poco la exigencia, porque entonces tampoco disfrutas” (S30).
 - *Aparte los músicos de orquesta.* Ejemplo: “Sin duda que sí [...] ojo con el músico de orquesta, cuyo proceso es el contrario de lo que acabas de decir [...] el atril quema a una velocidad...” (S9)

Resultados de R2 2b

En esta pregunta hay 30 respuestas válidas y una no concluyente; los porcentajes del cuadro solo incluyen las respuestas válidas. En general, todos los sujetos estuvieron de acuerdo,

pero varios matizaron dicho acuerdo. Entre estos hay 8 que hicieron esas matizaciones; en la población general supone un 30 % frente a los sujetos que no matizaron. En los músicos clásicos ese porcentaje sube al 40 % y en los músicos flamencos se queda en el 20 %. Haremos un análisis de estos matices en el capítulo de conclusiones (que es el siguiente). En el caso de los compositores clásicos un tercio matizó y dos tercios no. Alrededor de la mitad de los intérpretes clásicos, un 55.55 %, afirmaron estar de acuerdo sin matizar más.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
De acuerdo	70	60	66.66	55.55	80
De acuerdo*	30	40	33.33	44.44	20

Cuadro 5.9: Porcentajes de las categorías en la pregunta 2b (R2).

Pregunta R2 2c

Pregunta: *“El buen músico tiene baja ansiedad escénica, y ha reflexionado sobre ella desde el autoconocimiento. Tiene estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo.”*

Categorías:

- **De acuerdo.** Los sujetos están de acuerdo con nuestra formulación. Pensamos que sobran los ejemplos.
- **De acuerdo y además ayuda.** Los sujetos están de acuerdo y matizan que ese punto de ansiedad favorece a la interpretación. Ejemplos: “tener ese punto de ansiedad es lo que tiene que ser, porque si sales demasiado relajado es peor” (S2), “el escenario siempre te va a poner una tesitura de estrés; mínima o mayor eso depende de la forma de gestionar tus nervios, tu emoción y tu mente [...] es necesario tener ese punto de nervio” (S11).
- **De acuerdo pero hay oscilaciones.** El sujeto está de acuerdo pero matiza que en la vida hay oscilaciones de esa ansiedad y su control. Ejemplo: “todo el mundo tiene oscilaciones como persona” (S25).
- **No lo controla.** El sujeto personalmente no lo consigue controlar. Ejemplo: “no tengo la sensación de tener el control sobre eso” (S18).

Resultados de R2 2c

Por su naturaleza, esta pregunta solo la contestaron los intérpretes clásicos y flamencos (pero téngase en cuenta que hay tres intérpretes que también son compositores). En esta pregunta hubo veintiuna respuestas válidas y dos no concluyentes. Todos los sujetos menos uno estuvieron de acuerdo en la reflexión planteada (lo cual supone el 95.23 % de la muestra; véase el cuadro 5.10). El sujeto que no está de acuerdo afirma que personalmente no controla esa ansiedad, aunque esto no le impida ejercer su actividad profesional. Cinco sujetos (el 23.8 % de la población) matizaron su respuesta, cuatro de ellos añadiendo que ayuda y uno que se producen oscilaciones en la ansiedad escénica. Cuando miramos los resultados por poblaciones, vemos que los músicos clásicos no hicieron ninguna matización. En la población de los flamencos se concentran todas las matizaciones. Allí un tercio de la población hizo alguna matización.

	Población general	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
De acuerdo	95.23	100	91.66
No lo controla	4.76	0	8.33

Cuadro 5.10: Porcentajes de las categorías en la pregunta 2c (R2).

Pregunta R2 2d

Pregunta: *“Las características psicológicas más importantes para el buen músico son la resiliencia (la capacidad de superar obstáculos o problemas) y un marcado sentido de identidad. ¿Qué opinas de estas dos características?, ¿coinciden con tu concepto de buen músico?”*

Categorías:

- **Las dos.** El sujeto está de acuerdo con las dos. Este nos aporta una visión personal que ayuda a la matización, por eso, no se necesitan aquí los ejemplos.
- **Las dos y adaptabilidad.** Añade la adaptabilidad como importante a las dos propuestas. Ejemplo: “la primera desde luego [...] hay que tener una seguridad en uno mismo, pero tiene que ser muy adaptable; creo que el gran músico es el que se adapta” (S16).
- **Solo resiliencia.** El sujeto no se identifica con el fuerte sentido de identidad pero sí con la resiliencia. Ejemplos: “la resiliencia puedo estar de acuerdo, la otra no me identifico” (S4), “yo creo que sí, que son dos cosas que ayudan mucho [...] también hay gente que son muy buenos intérpretes solamente y no trabajan la personalidad” (S23).
- **Resiliencia y adaptabilidad.** Ejemplo: “puede ser que no tengas un carácter muy fuerte y seas un músico adaptable [...] lo de superar obstáculos sí estoy de acuerdo” (S27).

Resultados de R2 2d

En este apartado se planteaban dos características psicológicas para la identificación del buen músico: la resiliencia y el sentido de la identidad. Dos sujetos dieron respuestas no concluyentes; estos sujetos pertenecen al mundo de la música clásica (un compositor y un intérprete). Como era de esperar hubo matizaciones, que se han recogido en las categorías de arriba. La categoría las dos y adaptabilidad se ha considerado como una matización de la categoría las dos. Hemos procedido de manera análoga con las categorías solo resiliencia y resiliencia y adaptabilidad; véase el cuadro 5.11. El 82.14% de la población entera coincidió en que la resiliencia y el sentido de identidad están dentro de su concepto de buen músico. De este grupo, dos sujetos matizaron que añadirían la adaptabilidad. Por adaptabilidad los sujetos entendieron la capacidad de facilitar la comunicación con sus compañeros de trabajo en diversos contextos de su quehacer musical (comunicación a la hora de resolver problemas, facilidad de convivencia, comunicación en el escenario). Estos dos sujetos pertenecen al mundo clásico; no hubo matización en esta categoría por parte de los músicos flamencos. La otra gran categoría fue la de solo resiliencia. Cinco sujetos del total (de los 29 totales) mantuvieron que solo la resiliencia es característica fundamental en los buenos músicos; de ellos, uno añadió también la adaptabilidad.

En la población de los músicos clásicos, el 85.71% se inclinó por la categoría las dos; dos sujetos de esta población respondieron resiliencia solo. En el caso de los intérpretes clásicos

	Población general	Músicos clásicos	Músicos flamencos
Las dos	82.14	85.71	78.57
Solo resiliencia	17.85	14.28	21.42

Cuadro 5.11: Porcentajes de las categorías en la pregunta 2d (R2).

hubo algo más de variedad en la respuesta. Todos respondieron que ambas características son importante salvo dos sujetos, que añadieron adaptabilidad, y un tercero que dijo solo resiliencia. En el caso de los flamencos, un 78.57% dijo las dos, un 21.42% solo resiliencia y un solo sujeto lo matizó con adaptabilidad.

Pregunta R2 2e

Pregunta: *“El buen músico es un buen aprendiz (y por ello queremos decir un aprendiz profundo): quieren entender el significado de la música que escuchan de una forma racional y/o emocional y piensan en sus implicaciones y aplicaciones. Tratan de comprender cómo una idea musical está relacionada con algo que ellos ya han aprendido. Hemos encontrado grandes diferencias en los subgrupos. Los compositores clásicos presentan claramente un estudio abundante con estrategias de alto nivel. Esto mismo solo representa a un 10% entre los intérpretes clásicos y los flamencos donde, en general, el estudio es poco abundante y predomina la falta de rutinas. Este estudio es concreto y con estrategias de alto nivel. Todo esto se sostiene gracias a un gran estudio previo en la etapa de formación, trabajo profesional abundante y la facilidad innata para el aprendizaje (esto último en el caso de los flamencos). ¿Cómo encaja esta caracterización en la definición de buen músico?”*

Esta pregunta es la que más problemas ha dado. Además de por las diferencias en los subgrupos y de ser muy extensa y difícil de explicar (sobre todo por teléfono), nos dimos cuenta que la redacción pudiera ser confusa. Los sujetos comentaban solamente lo que más les llamaba la atención en lugar de confirmarnos o discrepar todos los puntos.

Si analizamos la pregunta veremos igualdades y diferencias. Dentro de las primeras están los conceptos de que el buen músico es un aprendiz profundo, que emplea estrategias de alto nivel, que ha tenido un gran estudio previo en la etapa de formación y, en el caso de los intérpretes, trabajo profesional abundante. Dentro de las diferencias veíamos los conceptos de las rutinas o la cantidad de estudio.

La categorización la hemos hecho a partir de los comentarios de las diferencias. No ha habido ningún caso en el que se dudara de las igualdades. Después de muchas vueltas decidimos simplificar la codificación a dos categorías. Los ejemplos de discrepancias los comentaremos aquí por escrito en lugar de gráficamente.

Categorías:

- **Confirma.** El sujeto encaja las características sobre el aprendizaje en su concepto de buen músico.
- **Discrepa.** El sujeto discrepa en algunos puntos comentados. Comentamos todos los ejemplos:

- *No cree posible poco estudio.* Ejemplos: “no me creo nada lo del poco trabajo [...] el talento está ahí, pero tiene un rango corto” (S3), “estudiar hay que estudiar todos los días, pero ahora estudio menos que antes” (S6), “yo vi los dos casos, gente que estudió mucho y sigue estudiando mucho, y otros que en función de su trabajo, creo que eso va con la personalidad de cada uno” (S10), “tienes que tener preparación abundante siempre” (S13).
- *No se identifica.* Ejemplo: “yo no me siento identificado; en mi caso muchas veces es por casualidad, descubro algo que me gusta e intento ver qué hay ahí [...] con el estudio abundante tampoco [...] no tengo la necesidad de estudiar, sino la necesidad de disfrutar lo que hago” (S4).
- *Aprende de otra manera.* Ejemplos: “cuando uno va aprendiendo, que es estudiante, es una cosa y cuando uno ya trabaja, estudia de otra manera” (S14), “el trabajo también es estudiar para mí” (S21).

Resultados de R2 2e

En esta pregunta dos sujetos, uno flamenco y uno clásico, dieron respuestas no concluyentes. De los 29 sujetos restantes, un 44.82 se mostró de acuerdo y el resto discrepó; véase el cuadro 5.12. Hubo más discrepancias entre los músicos clásicos que entre los flamencos. Entre los músicos clásicos, dos tercios discreparon frente a un tercio que confirmó. Sorprendentemente, este porcentaje se reprodujo exactamente entre los compositores clásicos y los intérpretes clásicos. En el caso de los flamencos confirmó un porcentaje ligeramente superior al que discrepó (57.14 frente al 42.85). Los resultados arrojan un desacuerdo importante en torno a la idea de que los buenos músicos aprenden de la misma manera dentro del margen que deja la definición de aprendiente profundo.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Confirma	44.82	33.33	33.33	33.33	57.14
Discrepa	55.17	66.66	66.66	66.66	42.85

Cuadro 5.12: Porcentajes de las categorías en la pregunta 2e (R2).

5.4.3. Tercera sección de preguntas

Pregunta R2 3a

Pregunta: “*Hemos encontrado que cada individuo entrevistado tiene una sensibilidad especial hacia un elemento musical concreto. Dado lo reducido de la muestra con la que estamos trabajando en esta investigación no podemos concretar cuáles son más comunes. Sin embargo, vemos que los buenos músicos hacen una primera escucha global.*”

En el caso de los músicos clásicos predomina un interés emocional. Esto nos sorprende dada la naturaleza de su aprendizaje que es altamente teórico, analítico y racional. Y en el caso del flamenco, donde su aprendizaje es oral y altamente emocional, parece que predomina una escucha global pero centrada en los aspectos musicales. ¿Qué parte de todo esto puedes confirmar?”

Categorías:

- **Confirma.** El sujeto confirma la parte que atañe a su estilo. Ejemplo: “me parece correcto, aunque desconozco el caso de los flamencos” (S31).
- **Global emocional.** El sujeto confirma que su primera escucha es global y tiende a fijarse la emoción que le suscita la música. Ejemplos: “para mí lo primero es que me tiene que transmitir, y a partir de ahí seguimos hablando” (S18), “cuando tu escuchas una obra por primera vez, yo creo que es totalmente emocional lo que te dice” (S4).
- **Global concreto.** El sujeto confirma que su primera escucha es global y tiende a fijarse en un elemento musical o una característica técnica concreta. Ejemplos: “a mí me pasa un poco como los flamencos” (S33), “yo hago una primera escucha global y voy discerniendo lo que realmente me interesa; la parte emocional no la pienso, la siento” (S5).
- **Global.** El sujeto asegura que su primera escucha es global pero no se inclina hacia ninguna de las dos vertientes. Ejemplo: “yo creo que la primera escucha en general me voy también más a la emoción; yo estoy muy dividido, pero también por mi formación” (S28).

Resultados de R2 3a

Dada la redacción de la pregunta, en el tratamiento de los resultados hemos contado los resultados de escucha global emocional en los músicos clásicos como resultados de la categoría confirma. De modo análogo, hemos contado la respuesta global concreto como la categoría confirma en el caso de los músicos flamencos. Así, obtenemos que el 61.53 confirma el tipo de escucha que presenta la pregunta para su estilo concreto; véase el cuadro 5.13. En la población general un 26.92 afirma realizar una escucha global que no se centra ni netamente en lo emocional ni en un aspecto musical concreto. Cuando se mira la escucha global por subpoblaciones, los porcentajes son muy similares, 25 % para los clásicos y 28.57 para los flamencos (la concentración alrededor de la media es alta). De entre los flamencos un 7.84 hace una escucha emocional y entre los clásicos un 16.66 hace una escucha concreta. Mirando las dos subpoblaciones de los músicos clásicos, compositores e intérpretes, no se observan grandes diferencias en los porcentajes de las categorías confirma y global.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Confirma	61.53	58.33	60	57.14	64.28
Global	26.92	25	20	28.57	28.57
Global emocional	3.84	0	0	0	7.14
Global concreto	7.69	16.66	20	14.28	0

Cuadro 5.13: Porcentajes de las categorías en la pregunta 3a (R2).

Pregunta R2 3b

Pregunta: *“Los resultados del primer cuestionario muestran que el buen músico conoce profundamente la tradición y parte de ella para seguir experimentando y superar sus límites. El buen músico también se plantea mantener la tradición, pero no como actividad personal principal sino como parte del oficio. Además, esta parte personal de su producción la trabaja sobre todo desde la sinceridad. ¿Crees que el buen músico tiene que tener, quitando la parte del ego, esa voluntad de trascendencia, de aportar algo nuevo?”*

Categorías:

- **Sí.** El sujeto está de acuerdo en que el buen músico tiene que tener voluntad de trascendencia. Ejemplos: “si uno es artista es porque tiene algo especial que decir” (S1), “hombre está claro y en el ámbito del flamenco por supuesto” (S6). Algunos sujetos matizaron en particular que en este afán de trascendencia el ego debería estar ausente. Ejemplos: “categorizarlo como sin eso no, pues no lo se porque hay muchos otros que se sienten como simples transmisores de lo que el compositor quería; creo que hay mucho de eso, pero también hay de lo otro” (S12), “no y además siempre he luchado contra ello; eso es como si tuviera un complejo de inferioridad” (S4).
- **No.** El sujeto piensa que no debe tener voluntad de trascendencia en su trabajo. Ejemplos: “creo que no hay que demostrar nada” (S4), “depende de cada uno” (S14).

En un caso, un sujeto hace la distinción entre intérprete y compositor y sostiene que “la transgresión está mucho más en el creador, en el intérprete mucho menos, porque el creador tiene que posicionarse, el intérprete clásico no” (S9). Este sujeto, que es un intérprete clásico, se ha tomado, a pesar de su distinción, como un sí en la subpoblación de músicos clásicos.

Resultados de R2 3b

En esta pregunta hubo un sujeto cuya respuesta no fue concluyente de los 31 sujetos que respondieron a la encuesta. Los músicos flamencos tienen más voluntad de trascendencia, con un 85.71 dicen sí frente a un 56.25 por los músicos clásicos. Dentro de los músicos clásicos, cuando separamos compositores e intérpretes, vemos que los compositores han respondido el doble de veces no que sí. En cambio, en los intérpretes la situación es la inversa, con un 70 % para el sí y un 30 % para el no.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Sí	70	56.25	33.33	70	85.71
No	30	43.75	66.66	30	14.28

Cuadro 5.14: Porcentajes de las categorías en la pregunta 3b (R2).

Pregunta R2 3c

Pregunta: *“El éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico, ni siquiera algo que le importe a ellos. No obstante, lo que sí les importa es su público.*

Esto es algo que tienen claro todos los intérpretes clásicos. Pero un pequeño porcentaje dentro de flamencos y compositores clásicos sostiene que el público no es importante. Nos gustaría que volviésemos a reflexionar sobre el papel del público en la caracterización del buen músico.”

Esta pregunta se realizó en la primera ronda (ver R1 4d en la sección 5.2.4) y se categorizó con las categorías: disfrute propio, público importante, público nimio, atención al intérprete y entorno. Los resultados mostraron que el público era importante en la mayoría de los casos pero nos llamó la atención que algunos sujetos no le dieran importancia. Con tal de conseguir unanimidad en cuanto al concepto mayoritario de la importancia decidimos preguntar la misma cuestión ofreciendo los datos obtenidos.

Esta pregunta fue difícil de codificar pero nos ofrece una información muy interesante porque es una visión nueva del concepto del público. Todos consideraron importante al público pero hubo diferentes grados. Pensamos que algunas opiniones podían agruparse en cuanto a la personalidad de los músicos. Vimos que las opiniones se entienden mejor si las ordenamos desde la humildad a la prepotencia. Luego hubo otras intermedias como la necesidad de expresarse o de comunicar (que varían por el grado de egocentrismo), los que consideraban al público como juez y una persona que consideraba importante al público pero no se veía decisión en los porqués.

Categorías:

- **Humildad y generosidad.** El sujeto considera al público importante y le da lo mejor de sí. Ejemplos: “el público tiene una importancia en el sentido que tú lo que haces lo haces para el público” (S18), “yo quiero transmitir algo para las personas y quiero que las personas reaccionen con mi música [...] el público que quiero no es un público de música comercial, quiero un público que le guste la música sincera” (S10).
- **Necesidad de comunicar.** El sujeto considera importante al público y tiene una necesidad de comunicar. Ejemplos: “el público es muy importante, para mí el público es vital, tú tienes una necesidad de comunicar [...] si el público no existiese para quién haces música ¿para ti?” (S4), “no se trata de tener mayor o menor éxito, sino de la capacidad de conectar y comunicar las emociones al público que asiste a tu concierto” (S15).
- **Necesidad de expresarse.** El sujeto considera importante al público porque tiene necesidad de expresarse, necesita a alguien que le escuche. Ejemplos: “no pienso mucho en el público, pero es algo que tienes ahí; dices: yo voy a hacer lo que yo siento y que sea sincero pienso en positivo al hacer algo, pienso que va a gustar pero siempre me tiene que gustar a mí, o sea, nunca venderte” (S2), “no podemos decir que obviemos al público [...] todos queremos llegar, es absurdo que yo te diga que no [...] y nos agrada que nos digan que nos gusta, en determinados momentos, en otros momentos me agrada que digan que no la entienden” (S4).
- **Público juez.** El sujeto considera al público importante porque es quien le juzga y ayuda a mejorar. Ejemplos: “el público es importantísimo en la carrera de un artista; el aplauso es el barómetro de la verdad y del éxito” (S19), “hay como dos capas de jueces: el primero son tus compañeros, el segundo es tu público” (S20).
- **Prepotencia y prejuicios.** El sujeto muestra prepotencia en sus palabras y prejuicios hacia decisiones interpretativas. Ejemplo: “el público tiene un papel relativo [...] podríamos caer todos en una meta muy comercial [...] yo sé como gustarle al público de una manera

comercial, fácil y no lo hago, no lo hago solo de esa manera; intento buscar otras cosas también, al público hay que enseñarle y que vaya desarrollando sus gustos” (S12).

Resultados de R2 3c

En esta pregunta hay muchas categorías para las respuestas. Para la población general las frecuencias relativas se pueden ver en la figura 5.55. Las dos respuestas más frecuentes son humildad y generosidad y necesidad de expresarse, con un 40 % y un 30 %, respectivamente. Sigue la categoría necesidad de comunicar, con un 16.67 %. Las categorías restantes, público juez, tiene un 10 % y prepotencia y prejuicios, un 3.33 % (en realidad, un único sujeto). No obstante, cuando se ven las frecuencias por subpoblaciones se aprecia que hay mucha variación en la respuesta y este histograma no es tan representativo.

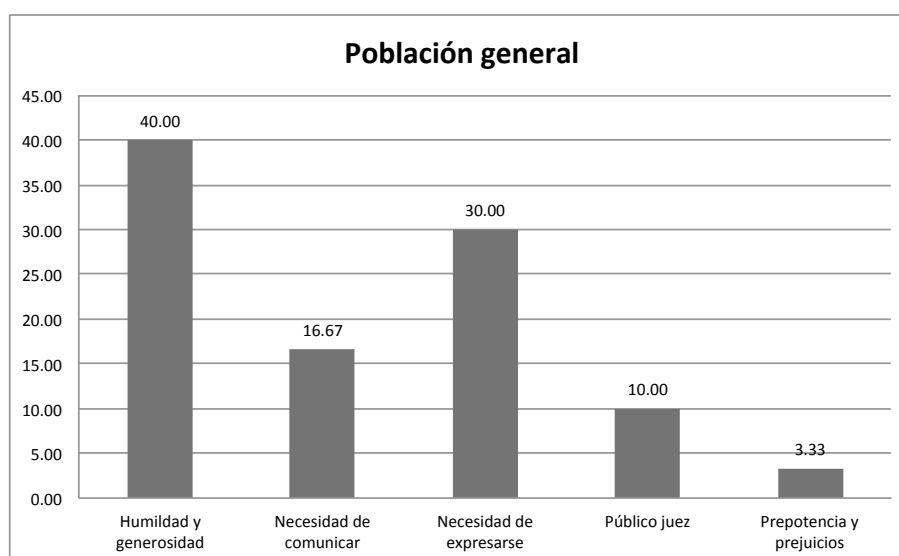


Figura 5.55: Frecuencias relativas para la pregunta 3c, ronda 2, en la población general.

En el caso de los compositores, la mitad de los sujetos se inclinó por la necesidad de comunicar para describir su relación con el público; véase el histograma de la figura 5.56. Sigue la categoría humildad y generosidad, con un tercio de las respuestas. Por último, el público juez tiene un 16.67 de la frecuencia y las categorías restante tienen frecuencias nulas.

En el caso de los intérpretes tanto clásicos como flamencos las respuestas fueron bastante similares. El único sujeto que respondió prepotencia y prejuicios es un intérprete clásico. Las otras cuatro categorías recibieron un 23.53 % y un 25 %, respectivamente, para los intérpretes clásicos y flamencos; véase la figura 5.57, donde se muestran ambos histogramas juntos (los oscuros son los clásicos y los claros los flamencos). Esta similitud en la respuesta es cuando menos digna de mención.

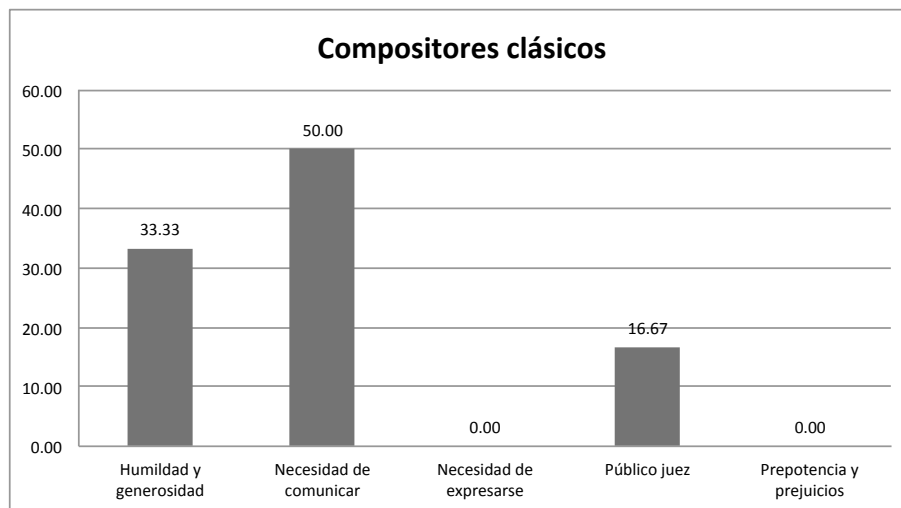


Figura 5.56: Frecuencias relativas para la pregunta 3c, ronda 2, en los músicos clásicos.

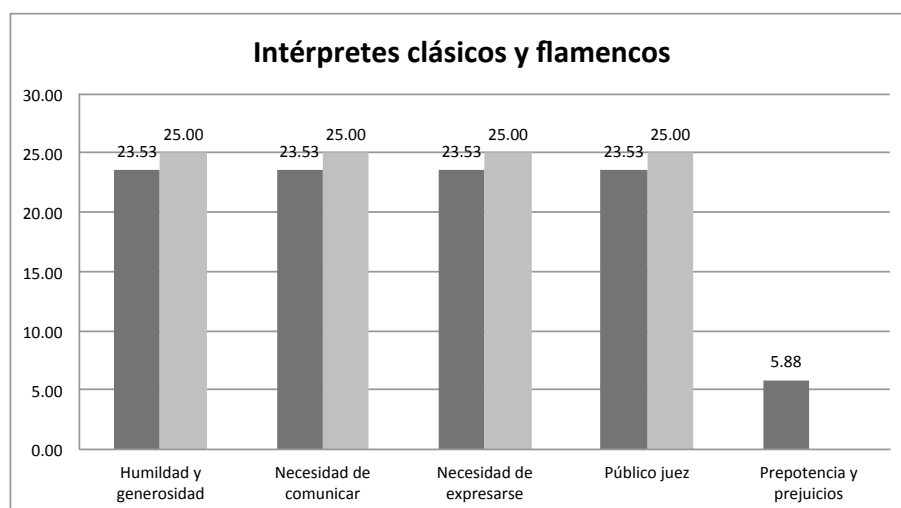


Figura 5.57: Frecuencias relativas para la pregunta 3c, ronda 2, en los intérpretes clásicos y flamencos.

5.4.4. Cuarta sección de preguntas

Pregunta R2 4a

Pregunta: *“De los datos recogidos vemos que tanto la motivación externa como la interna son importantes, destacando esta última. ¿Hay una más importante que otra o es más importante el equilibrio para la categorización del buen músico?”*

Categorías:

- **Las dos:** El sujeto considera los dos tipos de motivación igual de importantes para la caracterización del buen músico, es decir el buen músico es producto de un equilibrio entre ambas. Ejemplos: “yo creo que en el término medio está la virtud” (S5), “las dos son importantes [...] para mí eso es cíclico [...] si hubiera un equilibrio sería perfecto pero es muy difícil” (S10), “*balance is always the better option in the long run, if you are to have long career*” (S32).

- **Interna:** Algunos tienen muy claro que la interna es más importante para el buen músico, o por decirlo con otras palabras debería seguir funcionando sin la externa. Ejemplos: “para mí lo más importante es el factor intrínseco” (S4), “las dos son muy importantes, pero más la interna” (S17), “para mí es más importante la motivación interna” (S15).

Resultados de R2 4a

En la población general, el 70 % declaró que ambos tipos de motivación son necesarios para el buen músico; véase el cuadro 5.15. Cuando se efectúa la comparación entre músicos clásicos y flamencos, se observan diferencias. En los músicos clásicos el porcentaje que se inclina por los dos tipos de motivación baja al 52.94, siendo ligeramente más alto en los compositores clásicos (un 57.14 %) que en los intérpretes (justo el 50 %). Los flamencos mayoritariamente se inclinaron por los dos tipos de motivación.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Interna	30	47.06	42.86	50	7.69
Las dos	70	52.94	57.14	50	92.31

Cuadro 5.15: Porcentajes de las categorías en la pregunta 4a (R2).

Pregunta R2 4b

Pregunta: *“En principio podía parecer que los buenos músicos deberían tener muchas capacidades altamente desarrolladas. Sin embargo, hemos visto que no es así, que algunos buenos músicos tienen algunas capacidades que dan nada más el mínimo, pero que esto lo compensan con otras que, en cambio, sí que están muy desarrolladas. ¿Tú concebirías un buen músico como alguien que este tipo de equilibrio en sus habilidades?”*

Categorías:

- **Compensación.** El sujeto está de acuerdo con el equilibrio compensado entre las habilidades. Ejemplos: “considerar que alguien tiene todo muy desarrollado sería... eso estará reservado para muy pocos es un equilibrio, pero no estático, que se va moviendo en cuanto el músico va creciendo” (S4), “sí, totalmente, o sea, a María Calas se le conocía por sus defectos, lo cual pueden ser virtudes” (S33).
- **Compensación, pero tiene que haber un mínimo razonable.** Ejemplos: “por lo menos que esté equilibrado sin que haya agujeros negros, yo diría no en un mínimo, sino un poquito más” (S1), “creo que hay que tener desarrolladas el mínimo para ser músico; y si luego llevas una habilidad a un nivel superlativo estupendo” (S3), “tiene que haber un mínimo, pero sí; no puede haber un buen músico si no tiene ritmo, por ejemplo” (S12).
- **Compensación, y puede haber menos que el mínimo razonable.** Ejemplo: “y a veces menos que el mínimo, [...] yo te lo digo abiertamente, tengo muy mal oído, lo siento, es un problema físico-acústico, he hecho todo lo posible por evitarlo, pero como mido lo que mido y no puedo ser pívot de la sección de baloncesto [...] en la práctica algunos parámetros están en lo justito y en algunos casos por debajo de lo justito” (S9).

- **Compensar y superarse continuamente.** Ejemplos: “cada intérprete siente donde le aprieta el zapato, entonces cada uno tiene el deseo de desarrollar las partes que faltan” (S13), “sí puede ser buen músico, ahora es mejor músico si además trabaja lo otro” (S28).

Resultados de R2 4b

En esta pregunta solo un sujeto dio una respuesta no concluyente. Los otros 28 sujetos se mostraron de acuerdo con la idea de que un buen músico ha de tener una compensación entre sus capacidades, si bien varios sujetos matizaron cómo debería ser esa compensación; véase el cuadro 5.16. En la población general el 65.52 % se inclinó por la compensación sin matización; que debería haber un mínimo razonable lo adujo el 17.24 % y que esa compensación debe ir acompañada de superación, un 13.79 %. Solo un sujeto afirmó que puede haber menos del mínimo.

En los músicos clásicos el 60 % está de acuerdo con la compensación, un 13.33 % añade que ha de haber un mínimo razonable y un 20 % insiste en que ha de superación continua. Un solo sujeto matiza que el mínimo no hace falta que se alcance. En los compositores clásicos se polarizan las respuestas entre compensación, con el 80 %, y con compensación más superación, con el 20 %; el resto de las categorías tienen frecuencia nula. En el caso de los intérpretes la mitad responde que solo compensación, un 20 % incorpora un mínimo razonable y otro 20 % la superación.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Compensación	65.52	60	80	50	76.92
Compensación, pero tiene que haber un mínimo razonable	17.24	13.33	0	20	23.08
Compensación, y puede haber menos que el mínimo razonable	3.45	6.67	0	10	0
Compensar y superarse continuamente	13.79	20	20	20	0

Cuadro 5.16: Porcentajes de las categorías en la pregunta 4b (R2).

En los músicos flamencos también hay polarización en la respuesta, con un 76.92 % para la compensación y un 23.08 % para la compensación con un mínimo razonable.

Pregunta R2 4c

Pregunta: “El buen músico es altamente creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente (pensamiento altamente abstracto) y convergente (centrado en

el detalle y en las relaciones de más bajo nivel entre los detalles) en proporción equilibrada. ¿Te parece que esto caracteriza al buen músico?”

Categorías:

- **De acuerdo.** El sujeto está de acuerdo en que el pensamiento musical del buen músico alterne entre fases de pensamiento convergente y divergente. Ejemplos: “yo creo que ahí está gran parte de la definición de buen músico [...] la habilidad de conmutar tan rápido entre los dos estadio” (S4), “yo creo que conviven los dos pensamientos, que no es cambian” (S17), “me parece fundamental para un compositor, pero para un intérprete es vital” (S24).
- **No.** El sujeto está de acuerdo con que el músico sea creativo, pero no se pronuncian con respecto a su pensamiento. Ejemplos: “hay músicos espléndidos que no son creativos, pueden ser versátiles eso sí” (S9), “no, no creo que esto lo caracterice” (S26).
- **Intérprete no.** El sujeto está en desacuerdo en el caso del intérprete. Ejemplo: “el intérprete tiene que utilizar otras notas u otras palabras de otros músicos, evidentemente, el compositor está en otro nivel, con todos mis respetos” (S21).

Resultados de R2 4c

La población general está muy de acuerdo con el planteamiento de la pregunta, tanto como un 89.66 %; véase el cuadro 5.17. En este grupo dos sujetos respondieron no y uno que intérprete no. En los músicos clásicos, los porcentajes son parecidos, con un 88.24 % para la categoría de acuerdo y un sujeto que respondió no y otro que intérprete no. En los compositores clásicos todos se inclinaron por la categoría de acuerdo. En cambio, en los intérpretes hubo un sujeto que respondió no. En los músicos flamencos un 84.62 % eligió la categoría de acuerdo y un sujeto respondió no y otro que intérprete no.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
De acuerdo	89.66	88.24	100	90	84.62
No	6.9	5.88	0	10	7.69
Intérprete no	3.45	5.88	0	0	7.69

Cuadro 5.17: Porcentajes de las categorías en la pregunta 4c (R2).

Pregunta R2 4d

Pregunta: *“La evaluación de su trabajo es a través de estrategias conscientes y subconscientes. Por eso parece que no es necesaria una evaluación consciente de su trabajo como se podría esperar, sino que basta con un equilibrio entre ambas.”*

Categorías:

- **Ambas.** El sujeto se decanta por un uso de ambas estrategias. Ejemplo: “si pero verse ayuda mucho; estoy totalmente de acuerdo con que tiene que haber un equilibrio” (S16),

“es muy importante verse en el momento y en la distancia [...] la opinión tuya, la del público y la de tus compañeros” (S21).

- **Subconsciente le funciona.** El sujeto usa estrategias subconscientes. Ejemplos: “para mí ahora mismo es de forma natural [...] yo creo que de manera inconsciente se evoluciona siempre que seas una persona creativa” (S3), “yo no miro mucho atrás, no me escucho para ver en que he fallado [...] no hago eso de grabarme y escucharlo; no, eso me desgastaría mucho, prefiero mirar para adelante” (S17).
- **Consciente.** El sujeto se decanta por usar estrategias conscientes para su autoevaluación. Ejemplos: “hoy pienso que es superimportante ver lo que haces, intentar perfeccionar, ver los fallos y lo que no funciona; parece que va por etapas” (S2), “hay que trabajar mucho la consciente, creo yo que abunda mucho la subconsciente pero esa es muy peligrosa” (S23).

Resultados de R2 4d

En la población general vemos que cerca de la mitad contesta que ambas estrategias son necesarias en el buen músico; un 32 % se inclina por las estrategias subconscientes y un 20 % solo por las conscientes. En el caso de los músicos clásicos el porcentaje de ambas sube hasta casi dos tercios, un 63.66 %; las otras dos categorías se quedan igualadas a un 18.18 %. En los compositores, no obstante, las categorías ambas y subconsciente están empatadas a un 40 %, con consciente con el 20 % restante. En los intérpretes clásicos, el 83.33 % se inclina por la categoría ambas. No hay respuestas en este grupo para la estrategia subconsciente y un 16.66 % para la categoría consciente. En los músicos flamencos, la categoría con mayor porcentaje es subconsciente, con un 42.85 %. Le sigue de cerca la categoría ambas, con un 35.71 %, y ya después consciente, con un 21.42 %.

	Población general	Músicos clásicos	Compositores clásicos	Intérpretes clásicos	Músicos flamencos
Ambas	48	63.63	40	83.33	35.71
Subconsciente le funciona	32	18.18	40	0	42.85
Consciente	20	18.18	20	16.66	21.42

Cuadro 5.18: Porcentajes de las categorías en la pregunta 4d (R2).

Capítulo 6

Conclusiones

6.1. Conclusiones

Hubo caras de asombro, cejas fruncidas, incluso rechazo abierto ante la posibilidad de contestar científicamente nuestra pregunta principal: *¿qué es un buen músico?* Con la humildad pertinente, creemos que hemos demostrado que sí era posible ofrecer una respuesta razonada o por lo menos una aproximación conceptual guiada por el rigor. Hemos demostrado que esta respuesta no es un simple juicio de valor, que no hablamos de éxito social y que el buen músico está entre el nivel experto y la élite. Hemos especificado los límites del vocablo músico para las tradiciones que trabajamos y también que la metodología Delphi puede ser útil en el contexto musicológico. Hasta donde nosotros sabemos, nunca antes se había usado esta metodología en la musicología. Observamos que había grandes desacuerdos y contradicciones en algunas características del oficio de músico y pensamos que hemos acertado al buscar acuerdos para esas opiniones enfrentadas.

En este capítulo final ofrecemos las conclusiones de nuestra investigación. Primero mostraremos las conclusiones a partir de los datos, enfrentando nuestras hipótesis a los resultados finales; después, concluiremos una categorización final, que irá acompañada de las diferencias entre especialidades; y a continuación, presentaremos las esperadas definiciones. No nos olvidaremos de comentar las posibilidades para trabajo futuro y daremos algunas recomendaciones para futuros usos de la metodología Delphi.

6.1.1. Conclusiones a partir de los datos

En esta sección contestaremos cada una de las preguntas de investigación. Recordaremos cuál era nuestra hipótesis, comentaremos los resultados de la primera y segunda rondas, y finalmente, daremos una conclusión comparando los resultados con la hipótesis. Consideraremos que hay acuerdo cuando exista un 90 % o más de opiniones a favor. Esto significa que, de una media de 30 personas que hayan dado respuesta concluyente, habría un desacuerdo de 3 contra 27 sujetos. No obstante, comentaremos el grado de consenso en cada caso.

Para componer las siguientes conclusiones hemos seguido el siguiente proceso:

- (1) Expusimos unas preguntas de investigación previas (ver sección 1.5);
- (2) Hicimos un amplio barrido de los avances, la historia y las últimas novedades de la bibliografía existente al respecto de nuestra pregunta (ver capítulo 2);

- (3) Dimos forma, de manera definitiva, a nuestras preguntas de investigación y ofrecimos una hipótesis (ver capítulo 3);
- (4) Conformamos una metodología en dos rondas de entrevistas a sujetos expertos para que nuestras preguntas de investigación se pudieran contestar reduciendo todo lo posible el inevitable componente subjetivo (ver capítulo 4);
- (5) Configuramos una primera entrevista para poder usar con sus resultados la metodología de la teoría fundamentada y de este modo sacar información directamente de los sujetos (ver sección 5.1.2);
- (6) Analizamos estadísticamente los resultados esta primera ronda en forma de categorías con el fin de encontrar los conceptos más frecuentes e importantes (ver sección 5.2);
- (7) Usamos esas categorías enfrentándolas a nuestras hipótesis y a la bibliografía existente para configurar unas conclusiones previas y estructurar la entrevista de la segunda ronda (ver sección 5.3.2);
- (8) Por último, analizamos estadísticamente los resultados de la segunda ronda en forma de categorías para obtener el grado de acuerdo en cada una de las preguntas (ver sección 5.4).

Ahora comentaremos los resultados según el orden de preguntas de investigación.

Condiciones propicias

1. 1 *¿Cuáles son las condiciones propicias determinantes para el buen músico?*

Nuestra hipótesis era: (1) los propiciantes más importantes para un buen músico son la capacidad de estudio y los genes, y (2) ninguno de los propiciantes vistos son determinantes.

Después de las respuestas del primer cuestionario supimos que estábamos equivocados en nuestra hipótesis porque los datos decían que el entorno y la vocación eran los propiciantes más importantes. Por eso, decidimos preguntar en la siguiente ronda si la vocación era condición necesaria para ser buen músico, ya que sabíamos que el entorno ayuda, matiza e influye, pero no es determinante.

En los resultados de la pregunta R2 1a vemos que todos los entrevistados están de acuerdo en que la vocación es esencial. Solo un 10 % recalca la importancia del entorno, porque dicen, que sin él no hubieran descubierto su vocación. Las respuestas no varían significativamente entre subpoblaciones.

En conclusión, nuestra hipótesis queda así contrariada: (1) los propiciantes más importantes para un buen músico son la vocación y el entorno y (2) la vocación es determinante.

2. 1 *¿Cómo es su motivación?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene que tener una fuerte motivación intrínseca. Por eso, no ven un obstáculo tan grande que no merezca la pena afrontar para conseguir lo que quieren.

Los resultados de la primera ronda nos muestran que efectivamente una buena parte de la motivación de los sujetos entrevistados es intrínseca, pero también se le da notable importancia

a las extrínsecas. Por esto, decidimos preguntar por la importancia y el equilibrio de estas dos en la segunda ronda.

En los resultados de la pregunta R2 4a vemos que la motivación intrínseca es importante para todos y que ninguno piensa que la externa puede estar sola. El papel de la motivación intrínseca lo podríamos solapar con la presencia de la vocación. También vemos que la importancia de la motivación externa está mucho más presente en los músicos flamencos que en los clásicos.

En conclusión, si enfrentamos nuestra hipótesis con los resultados podemos decir que:

- (1) El buen músico clásico tiene que tener una fuerte motivación intrínseca, aunque la extrínseca también juega un papel importante.
- (2) El buen músico flamenco tiene que tener un equilibrio entre motivación intrínseca y extrínseca.

2. 2 *¿Cómo gestionan sus debilidades y fortalezas, son aprendientes profundos?*

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos son aprendientes profundos. Esto implica que para gestionar sus fortalezas y sus debilidades utilizan estrategias de alto nivel.

Los resultados de la primera ronda nos mostraron que los sujetos entrevistados son aprendientes profundos, creativos y que utilizan estrategias de alto nivel, aunque hubo diferencias entre los subgrupos. Estas iban dirigidas al tiempo o cantidad de estudio y a la presencia o no de rutinas estrictas. En la segunda, la pregunta iba dirigida a confirmar las cuestiones comunes y matizar o comprobar si las diferencias eran ciertas o producto erróneo de nuestro análisis. Decimos esto porque algunos resultados nos sorprendían mucho.

Los resultados de la pregunta R2 2e no nos muestran ningún indicio de desacuerdo entre las cuestiones comunes, es decir, nadie contradijo el hecho de que los buenos músicos son aprendientes profundos y que utilizan estrategias de alto nivel para gestionar sus fortalezas y debilidades. Por otro lado, los conceptos para explicar las rutinas o el tiempo que dedican muestran un gran desacuerdo de opiniones y, en consecuencia, no nos sirven para categorizar.

En conclusión, podemos confirmar nuestra hipótesis: los buenos músicos son aprendientes profundos y utilizan estrategias de alto nivel para gestionar sus fortalezas y debilidades.

2. 3 *¿Dedican mucho tiempo a escuchar y leer sobre música?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene una curiosidad insaciable, por eso escucha grandes cantidades de música y lee sobre ella. Esto lo usa para ampliar su conocimiento.

Los resultados de la primera ronda mostraron que abundaba la lectura y el escuchar grandes cantidades de música; pero nada de ello es determinante para ser buen músico. Como la curiosidad se puede manifestar de muchas maneras, y con fin de encontrar un acuerdo total, preguntamos directamente por ella en la segunda ronda.

Los resultados de la pregunta R2 2a muestran que el 77.41 % están de acuerdo en afirmar que la curiosidad es un requisito para ser buen músico. Las demás respuestas varían hacia la duda (un 9.66 %) o hacia la seguridad de que la curiosidad no tiene que cumplirse en el intérprete o en el compositor (6.44 %); el 6.45 % restante afirma que la curiosidad no es necesaria. No hubo unanimidad en ninguna de las subpoblaciones.

Para dar una conclusión final tenemos que editar la hipótesis inicial: el buen músico comúnmente tiene curiosidad, y la usa para ampliar su conocimiento mayormente a través de la lectura o la escucha, pero no es una cualidad determinante.

2. 4 *¿Qué características psicológicas tienen en común los buenos músicos?*

Nuestra hipótesis era que las características psicológicas que tienen en común los buenos músicos son tres: resiliencia, alta capacidad de adaptación y un fuerte sentido de identidad.

Los resultados de la primera ronda nos muestran que destacan son la resiliencia y el fuerte sentido de identidad. Por eso, en la segunda ronda preguntamos si estas podrían ser las características psicológicas comunes a los buenos músicos más importantes.

En los resultados de la pregunta R2 2d vemos que un 82.14 % está de acuerdo en categorizar estas dos como las características más importantes para un buen músico y el 17.85 % afirma que la única característica común sería la resiliencia. Además, hubo tres personas que añadirían la adaptabilidad como característica esencial. Por lo tanto, el 100 % está de acuerdo en que la resiliencia es una condición esencial. Un 82.14 % coincide con el concepto de identidad fuerte y el último concepto comentado: la adaptabilidad no sale lo suficientemente comentada como para incluirla en los resultados finales.

En conclusión, la característica psicológica que tienen en común los buenos músicos es una y no tres: la resiliencia. Ayudan la capacidad de adaptación y un fuerte sentido de identidad; este último es muy común pero no determinante.

2. 5 *¿Su disfrute con la música aumenta con el tiempo?*

Nuestra hipótesis era simple: los buenos músicos se divierten más cuanto más saben.

Los resultados de la primera ronda nos muestran que nuestra hipótesis se cumple. Decidimos llevar la afirmación a la segunda ronda para que confirmaran o matizaran. La frase que llevamos fue:

“El buen músico disfruta cada vez más. El disfrute básico permanece igual, pero su audición evoluciona, y aunque exista una mayor exigencia en la escucha, la madurez hace que aumente el disfrute.”

En los resultados de la pregunta R2 2b se muestra que el 100 % está de acuerdo. Dentro del porcentaje total, un 30 % nos recomienda algunas matizaciones: también hay sufrimiento, cada vez hay menos sorpresas, va por etapas, cambia con respecto a su propia obra, hay que bajar la exigencia y por último un sujeto señala que el buen músico de orquesta debería ser visto aparte.

Como conclusión hemos redactado una frase que intenta recoger todas esas matizaciones y amplía nuestra hipótesis:

Los buenos músicos se divierten más cuanto más saben. No obstante, la diversión varía por etapas y no está libre de sufrimiento. Aunque el disfrute inicial siempre permanece, a menudo hay que bajar la exigencia para disfrutar más. Según algunos, el disfrute con la propia obra es algo que habría que estudiar aparte así como el disfrute en el buen músico de orquesta.

2. 6 *¿Tienen estrategias para reducir la ansiedad escénica?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene baja ansiedad escénica. Es capaz de transmitir con plenitud y de obtener un rendimiento en el escenario que se ajuste o supere a lo que pueda hacer en su estudio. Creemos que algunos usarán algunas de las técnicas de relajación y otros no harán nada.

Los resultados de la primera ronda nos mostraron que ningún sujeto de los entrevistados tenía una ansiedad escénica muy grande y que algunos habían tenido, pero que habían desarrollado estrategias para lidiar con ella. Como no vimos diferencias muy grandes en las subpoblaciones decidimos llevar una frase al consenso: *“El buen músico tiene baja ansiedad escénica, y ha reflexionado sobre ella desde el autoconocimiento. Tiene estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo.”*

En los resultados de la pregunta R2 2c vemos que en el caso de músicos clásicos el 100 % está de acuerdo con nuestra afirmación. Es en el flamenco, donde encontramos un sujeto que afirma que no consigue controlar la ansiedad. En este grupo, un tercio matizan que además de que el buen músico tenga algo de ansiedad escénica, esta ayuda.

Dicho todo esto concluimos que el buen músico tiene ansiedad escénica, pero sabe controlarla. El grado puede variar, pero ha reflexionado sobre cómo le afecta personalmente y tiene estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo.

Habilidades

3. 1 *¿Se puede ser buen músico con algunas habilidades sensoriales o motrices poco desarrolladas?*

Nuestra hipótesis era: un buen músico puede tener bajas habilidades sensoriales o motrices si estas las compensa con otras muy desarrolladas.

De los resultados de la primera ronda no sacamos conclusión alguna, así que decidimos llevar la pregunta de investigación casi de forma literal al cuestionario de la segunda ronda.

En los resultados de la pregunta R2 4b vemos que el 100 % están de acuerdo en que el buen músico debe conseguir una compensación entre sus habilidades. Las matizaciones se reparten en: (1) tiene que haber un mínimo razonable, (2) puede haber menos del mínimo razonable y (3) hay que superarse continuamente.

El grupo de intérpretes clásicos es en el que más sujetos matizan. Un 50 % opina que debe haber una compensación, tal y como planteamos en la pregunta, y el otro 50 se reparte entre las matizaciones comentadas. En los grupos de compositores clásicos y flamencos la compensación sin matizaciones ronda el 80 %.

En conclusión, si enfrentamos nuestra hipótesis con los resultados, estos varían por subpoblaciones:

- (a) El buen músico intérprete clásico debe tener una compensación entre sus habilidades, pero es muy importante el afán por superarse continuamente y debe haber un mínimo razonable.
- (b) El buen músico compositor clásico debe tener una compensación entre sus habilidades, pero es muy importante el afán por superarse continuamente.
- (c) El buen músico flamenco debe tener una compensación entre sus habilidades, pero es muy importante que exista un mínimo razonable.

3. 2 *¿Puede haber buenos músicos con bajas habilidades afectivas?, ¿trabajan la emoción consciente o subcientemente?*

Nuestra hipótesis era: pensamos, a priori, que no puede haber un buen músico con bajas habilidades afectivas; de hecho, creemos que es la principal fuente de recursos para suplir y rellenar las faltas en las habilidades sensoriales o motrices.

Los resultados de la primera ronda nos mostraron la importancia de las habilidades afectivas y nos daban pistas de una proximidad a la intuición. Se habló, entre otras cosas, de trabajar la técnica como medio de control de las emociones. Hubo leves diferencias entre los subgrupos. Decidimos ir a la segunda ronda con la primera parte de nuestra hipótesis ya que la segunda había quedado contestada: dirigida hacia lo subconsciente aunque con alto desacuerdo.

En los resultados de la pregunta R2 1b vemos que el 80.6% contesta afirmativamente. El tanto por ciento restante duda u ofrece una negativa. Los porcentajes varían de forma importante en las subpoblaciones, así que comentaremos por especialidades. El 100% de los músicos flamencos piensa que las capacidades afectivas son esenciales. En compositores clásicos este acuerdo baja al 83.33% y en intérpretes hasta el 50%. Un 16.33% de compositores sostiene que no hace falta tener capacidades afectivas y el resto de intérpretes clásicos están entre la duda y la negativa.

En conclusión, el buen músico flamenco debe tener habilidades afectivas altas. En las demás especialidades la mayoría admite lo mismo pero no hemos llegado a un porcentaje suficiente de acuerdo.

Pensamiento musical

4.1 *¿Cómo escuchan y en qué se fijan cuando escuchan música?*

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos analizan y evalúan la calidad y naturaleza de la música que les gusta y lo que le rodea. Como aprendientes activos hacen conexiones entre ideas, reconocen los tipos de acuerdos y desacuerdos entre la música que escuchan y la que hacen. Los buenos músicos utilizan todas las actividades cognitivas al mismo tiempo. Ellos recuerdan, entienden, aplican, analizan sintetizan y evalúan mientras escuchan.

Los resultados de la primera ronda nos mostraron que no podíamos trasladar las conclusiones de Bain (2012) sobre cómo se comportan los buenos estudiantes con respecto a la lectura. Vimos que los sujetos entrevistados hacen una primera escucha global y después pueden desmenuzar la música en posteriores escuchas. Entre los clásicos abundaban las expectativas sensitivas hacia la emoción que suscita la música y entre los flamencos una escucha más analítica. Decidimos llevar esto al cuestionario de la segunda ronda.

En los resultados de la pregunta R2 3a vimos que definitivamente todos los entrevistados hacen una primera escucha global. Nos dimos cuenta que las afirmaciones estimadas para la pregunta estaban hechas en base a una mayoría del 75% y por eso muchos nos corregían. Los intereses hacia una escucha emocional o analítica fue una reflexión difícil para algunos. Los resultados por subpoblaciones se muestran parecidos al general y en todos los casos el porcentaje que confirma nuestra segunda hipótesis (el resultado de la primera ronda) es demasiado bajo.

En conclusión, lo único que hemos podido sacar de la verbalización de los sujetos sobre este asunto es que hacen una primera escucha global y después pueden desmenuzar hasta el nivel que les convenga, es decir, primero reciben el mensaje completo y después lo analizan y eligen lo que les interesa.

Esta conclusión nos parece demasiado débil para incluirla en la definición del buen músico. Queda patente que el estudio con interés musicológico sobre cómo escuchan los buenos músicos necesita de mucha más investigación. Esto lo comentaremos en la sección de trabajo futuro.

4. 2 *¿El buen músico debe ser imprescindiblemente creativo?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico es creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente y convergente en proporción equilibrada.

En la primera ronda no hicimos una pregunta concreta sobre creatividad. Cogimos datos de varias preguntas para evidenciar que esta existía. A la segunda, quisimos llevar la pregunta de la creatividad desde la definición de pensamiento musical creativo.

Los resultados de la pregunta R2 4 no muestran la respuesta a la pregunta de si ellos son creativos, sino sus reflexiones sobre la idea de la creatividad en el buen músico. El cuadro 5.17 muestra claramente un gran acuerdo. Solamente dos sujetos dijeron que nuestra definición de pensamiento musical creativo no lo caracteriza y uno que sí al compositor pero no al intérprete. Entre compositores el acuerdo es del 100 % y el nivel de acuerdo general es cercano al 90 % (89.66 el más bajo), así que podemos decir que hay acuerdo general afirmativo.

En conclusión, nuestra hipótesis se confirma: el buen músico es creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente y convergente en proporción equilibrada.

Resultado musical

5. 1 *¿El buen músico tiene pretensión de transcendencia?*

Nuestra hipótesis era: el buen músico tiene pretensión de transcendencia, intención de aportar algo nuevo o personal.

Los resultados de la primera ronda nos muestran grandes acuerdos, incluso entre subpoblaciones. Juntamos sus respuestas en una frase e introducimos el concepto de transcendencia para la segunda ronda.

Los resultados de la pregunta R2 3b muestran con dos categorías: sí y no. En la población general hay 70 % con sí contra 30 que dice que no es necesaria la pretensión de transcendencia. Pero hay muchas diferencias en los subgrupos de modo que esta cuestión la trataremos por separado. En los flamencos vemos un 85.71 % que dice que sí frente al 14.28 % que dice que no; en los intérpretes clásicos es parecido pero más suave, 70 % frente a 30 %; y por último el grupo de compositores clásicos es el que más varía, 33.33 % con sí contra 66.66 % que piensa que no. Queremos puntualizar que muchas veces se comentó la cuestión de “con o sin ego” y que en los resultados no hemos tenido en cuenta esta matización ya que nuestra definición de transcendencia ni rechaza ni implica ego.

En conclusión, vistos los resultados podemos decir que la pretensión de transcendencia no es determinante para el buen músico, pero podemos decir que (curiosamente) los colectivos que le dan más importancia son los flamencos y los intérpretes clásicos.

5. 2 *¿Piensan en el público?, ¿tienen objetivos para propiciar el éxito social?*

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos piensan en su público, pero este no dirige sus decisiones.

Los resultados de la primera ronda nos mostraron que le éxito social ni es importante ni les importa a los buenos músicos y que sí piensan en el público. La mayoría de los sujetos consideraba importante el público, pero nos llamó la atención que no fuese algo unánime. En la segunda ronda pedimos que volvieran a reflexionar sobre el papel del público con fin de ver si podríamos ordenar las opiniones de algún modo.

Esta pregunta de investigación nos supuso quebraderos de cabeza. No habíamos encontrado nada en la bibliografía que nos ayudara y las respuestas de la primera ronda habían sido algo decepcionantes por su falta de precisión. Después de leer repetidas veces las entrevistas decidimos codificar según conceptos relativos a la personalidad. En concreto ordenamos las respuestas desde la humildad a la prepotencia. Esto nos permitía explicar las respuestas de un modo claro e inteligible.

Entendido esto, vemos que todos los sujetos consideraron importante al público. Los resultados de la pregunta R2 3c nos ofrecen una respuesta hacia el porqué de su importancia. Los ordenamos en cinco categorías: (1) humildad y generosidad, (2) necesidad de comunicar, (3) necesidad de expresarse, (4) público juez y (5) prepotencia y prejuicios. Los resultados de la población general no son representativos, así que comentaremos solamente las subpoblaciones. Los compositores clásicos muestran más importancia hacia las categorías 1 y 2, las más cercanas a la humildad. Por otro lado, los intérpretes clásicos y músicos flamencos coinciden en opiniones de importancia del público repartiendo estas en las cuatro primeras categorías. Solamente un sujeto muestra prepotencia y prejuicios en su respuesta. Es decir, no encontramos consenso en cuanto a la importancia.

En conclusión, al buen músico le importa el público y por tanto piensa en él, como decíamos en la hipótesis. El grado de importancia no sirve para categorizar al buen músico. Esta cuestión requiere todavía de mucha más investigación. Nos parece que hemos obtenido resultados interesantes para futuras investigaciones, pero la afirmación que concluimos no es suficiente para incluirla en nuestra definición. Así pues, esta cuestión no pasará a la categorización.

5. 3 *¿Cómo evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente?*

Nuestra hipótesis era: los buenos músicos evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente mediante un equilibrio entre estrategias conscientes e inconscientes.

De los resultados de la primera ronda vimos que evidentemente los sujetos utilizaban estrategias conscientes y subconscientes para evaluar su trabajo. La pregunta para la siguiente ronda fue para pedirles una reflexión sobre si consideran importante un equilibrio entre esas estrategias, o si, por otro lado, les parece más importante alguna de las dos.

Los resultados de la pregunta R2 4d nos mostraron que cerca de la mitad de los sujetos piensa que ambas estrategias son necesarias para el buen músico, pero hay mucha variación en las subpoblaciones. Es evidente que la evaluación para el compositor es muy distinta que para el intérprete. Aun así, en los términos generales que hablamos no esperábamos tanta variación. Las respuestas de los músicos flamencos y compositores clásicos se parecen bastante, alrededor el 40 % piensa que es más importante el subconsciente, o por lo menos que les funciona bien esa estrategia, el 20 % se decide por las estrategias conscientes y el 40 restante por ambas. Todos los músicos clásicos están de acuerdo en que la evaluación consciente es indispensable y un 83.33 % que tiene que equilibrarse con la subconsciente.

En conclusión, los buenos músicos evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente. El equilibrio entre estrategias varía por especialidades:

- (1) El buen músico intérprete clásico considera un equilibrio entre las estrategias conscientes y subconscientes que se inclina hacia las primeras.
- (2) En las especialidades de compositor clásico y músico flamenco no se encuentra ningún acuerdo mayoritario en cuanto al uso de estrategias conscientes o subconscientes.

Al igual que ocurría en las preguntas de investigación 4.1 y 5.2, la conclusión aquí nos parece demasiado débil o poco sustancial para incluirla en la definición del buen músico. Pasaremos a comentarla en la sección de trabajo futuro.

6.1.2. Categorización final

En este apartado ofreceremos las características para la definición del buen músico que han conseguido como mínimo un porcentaje en torno al 90 % de acuerdo en el consenso. Recalcamos, una vez más, que estamos hablando solamente de los aspectos comunes a los buenos músicos de las tradiciones de música clásica y flamenco. Todo lo que sea importante pero no determinante o lo que no haya conseguido acuerdo no estará en este apartado. Es decir, dejaremos fuera la curiosidad, la adaptabilidad, el sentido de identidad, consideraciones sobre la escucha, la pretensión de transcendencia, el papel del público y la autoevaluación.

Los conceptos que han conseguido este acuerdo, vinculados a su pregunta de investigación correspondiente, son siete: vocación (1.1), aprendizaje profundo y estrategias de alto nivel (2.2), resiliencia (2.4), disfrute (2.5), estrategias para reducir la ansiedad escénica (2.6), compensación (3.1) y pensamiento musical creativo (4.2). Por último y solo para el caso del buen músico flamenco, ha habido otra característica más con acuerdo: la necesidad de altas habilidades afectivas (3.2).

A continuación explicaremos y matizaremos cada una de ellas:

■ Vocación y resiliencia

La vocación y la resiliencia son esenciales para un buen músico. Este presenta un alto grado de atracción por la música y está dispuesto a luchar frente al rechazo por hacer de esta su finalidad vital.

■ Diversión

Los buenos músicos se divierten más cuanto más saben. No obstante, la diversión varía por etapas y no está libre de sufrimiento. Aunque el disfrute inicial siempre permanece, a menudo hay que bajar la exigencia para disfrutar más.

Según algunos, el disfrute con la propia obra es algo que habría que estudiar aparte así como el disfrute en el buen músico de orquesta.

■ Aprendizaje profundo y estrategias de alto nivel

Los buenos músicos presentan el tipo de aprendizaje profundo. Quieren entender el significado de la música que escuchan de una forma racional y/o emocional y piensan en sus implicaciones y aplicaciones. También tratan de comprender cómo una idea musical está relacionada con algo que ya han aprendido. Utilizan estrategias de alto nivel para gestionar sus recursos.

■ Estrategias para reducir ansiedad escénica

El buen músico tiene ansiedad escénica, pero sabe controlarla. El grado puede variar, pero ha reflexionado sobre cómo le afecta personalmente y tiene estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo.

■ Compensación en las habilidades

El buen músico debe tener una compensación entre sus habilidades. Quizá esté aquí la clave de por qué “buen músico” no es sinónimo de excelencia o perfección. Podemos concebir un buen músico como alguien que tenga alguna habilidad motriz o sensorial baja, o no tan alta como podría esperarse, si tiene otras habilidades tan elevadas que nublen la escasez de las primeras.

■ **Pensamiento musical creativo**

El pensamiento musical del buen músico es creativo. Se entiende pues, que hay una alternancia entre fases de pensamiento divergente y convergente en proporción equilibrada. Para el compositor no ha habido duda al respecto, pero en nuestros resultados ha surgido la idea de que el músico intérprete no tiene por qué ser creativo; nos gustaría puntualizar que el acuerdo que mostramos es hacia una creatividad bien medida y adecuada al trabajo que ejerce. El buen músico es capaz de dilucidar una perspectiva abstracta, poder visualizar e imaginar resultados estéticos y a la vez centrarse en el detalle de los movimientos técnicos concretos para que su resultado se produzca.

Para el buen músico flamenco vemos también acuerdo en:

■ **Altas habilidades afectivas**

El buen músico flamenco debe tener habilidades afectivas altas. En las demás especialidades la mayoría confirma lo mismo pero no se ha llegado a un porcentaje suficiente de acuerdo.

Diferencias entre especialidades

Vemos por las características arriba comentadas, que la principal diferencia en los acervos clásico y flamenco es que para este último se consideran esenciales las habilidades afectivas, es decir que transmitan emociones. No obstante, encontramos otras diferencias importantes para conceptos no determinantes que creemos interesante enumerar:

1. En cuanto a la **motivación**

- a) El buen músico clásico tiene que tener una fuerte motivación intrínseca, aunque la extrínseca también juega un papel importante.
- b) El buen músico flamenco tiene que tener un equilibrio entre motivación intrínseca y extrínseca.

2. En cuanto a la **matización para la compensación de habilidades:**

- a) El buen músico intérprete clásico debe tener una compensación entre sus habilidades, pero es muy importante el afán por superarse continuamente y debe haber un mínimo razonable.
- b) El buen músico compositor clásico debe tener una compensación entre sus habilidades, pero es muy importante el afán por superarse continuamente.
- c) El buen músico flamenco debe tener una compensación entre sus habilidades, pero es muy importante exista un mínimo razonable.

3. En cuanto a la **pretensión de transcendencia**:

Vemos que para los intérpretes clásicos y los músicos flamencos la pretensión de transcendencia tiene más importancia que para los compositores clásicos. En ninguno es determinante.

4. En cuanto a la **importancia hacia el público**:

Hemos visto que se puede ordenar la importancia que dan los músicos a su público fijándonos en su personalidad. Nosotros clasificamos los resultados en cinco categorías: (1) humildad y generosidad, (2) necesidad de comunicar, (3) necesidad de expresarse, (4) público juez y (5) prepotencia y prejuicios. Los compositores se mostraron más cercanos a las categorías 1 y 2 y entre intérpretes clásicos y flamencos no hubo ninguna línea sobresaliente.

En el siguiente punto cumpliremos nuestro objetivo general.

6.1.3. Definiciones

Una definición es la descripción o explicación del significado de algún concepto. Se dice de “definición” en el diccionario de la RAE: una proposición que expone con claridad y exactitud los caracteres genéricos y diferenciales de algo material o inmaterial. Entendemos que nuestra definición tiene que aclarar el concepto y a la vez ser breve y objetiva. Las definiciones se encuentran en los diccionarios, pero también en otro tipo de publicaciones, entre ellas, las científicas.

Aún no se han establecido unas barreras claras para definir (Codina y Depalle, 2017); por eso, comentaremos los tipos de definiciones de forma muy general y cuál usaremos nosotros. Podemos clasificarlas en dos tipos: (1) definiciones intensionales, que intentan ofrecer la esencia de un término; y (2) definiciones extensionales, que catalogan los objetos que describe un término. Otro tipo importante son las definiciones ostensivas, que ofrecen un significado enumerando ejemplos. Hay muchos subtipos de definiciones, a menudo específicas del campo de estudio, algunas son: definiciones didácticas, de consulta y mejora del uso lingüístico; léxicas o terminológicas, del tipo diccionario de palabras; definiciones demostrativas, que definen algo señalando un ejemplo; definiciones ontológicas, las que encontramos en las enciclopedias; etc.

Nuestra definición no puede encuadrarse completamente en uno de los tipos, pero recoge conceptos de varios. Se ordenará en dos párrafos por orden de importancia. El primero tiene un sentido intensional y es el más general, podría usarse para dar una definición rápida o global. Por otro lado, el segundo, está más cerca de la definición extensional porque enumera algunas de sus características a un nivel más concreto. La definición está redactada para un público especializado, ya que tiene conceptos que han de conocerse o consultarse, como: aprendizaje profundo, estrategias de alto nivel o pensamiento creativo musical. La definición final de buen músico la haremos por separado para los acervos clásico y el flamenco porque hemos concluido con una diferencia importante.

Definición de buen músico para el acervo clásico

Buen músico: Persona que consigue explotar de manera eficiente sus características musicales particulares con una compensación entre la virtud y la estrechez de sus habilidades.

Construye sus resultados mediante un proceso denominado pensamiento musical creativo gracias a un alto conocimiento de sí mismo. Utiliza el tipo aprendizaje profundo y estrategias de alto nivel; esto también propicia un control para la ansiedad escénica. Además, presenta un alto grado de atracción por la música que se revela como vocación y que implica una predisposición para luchar frente al rechazo junto a un disfrute creciente.

Definición de buen músico para el acervo flamenco

Buen músico: Persona con altas habilidades afectivas que consigue explotar de manera eficiente sus características musicales particulares con una compensación entre la virtud y la estrechez en sus otras habilidades.

Construye sus resultados mediante un proceso denominado pensamiento musical creativo gracias a un alto conocimiento de sí mismo. Utiliza el tipo aprendizaje profundo y estrategias de alto nivel; esto también propicia un control para la ansiedad escénica. Además, presenta un alto grado de atracción por la música que se revela como vocación y que implica una predisposición para luchar frente al rechazo junto a un disfrute creciente.

6.2. Trabajo futuro

Esta tesis deja algunos problemas abiertos y sendas de exploración. Estos son referidos a la vocación musical, la importancia hacia el público, el disfrute, la escucha, la evaluación de resultados y la predilección o sensibilidad a determinados elementos del sonido. A continuación mostraremos hasta dónde hemos llegado con nuestra investigación y comentaremos algunas posibilidades de continuación.

El uso de la metodología Delphi en el campo de la música supone algunas diferencias con los prácticas comunes para alcanzar consenso entre expertos. Después de comentar las futuras

líneas de investigación que quedan abiertas, ofreceremos algunas recomendaciones y puntos a tener en cuenta por si algún interesado quisiera volver a usar la misma metodología.

6.2.1. Problemas abiertos y continuación

Estos son los problemas que quedan abiertos después de nuestra investigación. Bien porque había lagunas en la bibliografía o porque no hemos podido trabajar más a fondo vemos diferentes líneas de continuidad:

- **Vocación musical.**

Hemos puesto en evidencia la importancia de la vocación musical, o gusto intrínseco, por encima de todos los propiciantes que existen y también la ausencia de una línea de investigación propia. Hemos ofrecido un esbozo de definición (ver sección 2.1.4). Pero queda para trabajos futuros configurar una más precisa. También sería interesante hablar de cómo activarlo en el músico joven.

- **Importancia hacia el público**

Hemos visto que al buen músico le importa el público y que el grado de importancia no sirve para caracterizarle. A esta cuestión le queda mucho por trabajar, pero nos parece que hemos obtenido resultados interesantes para futuras investigaciones.

- **Sobre el disfrute**

Se comentó en las conclusiones de la pregunta de investigación 2.5 que deberían estudiarse aparte: (1) el disfrute del buen músico de orquesta y (2) el disfrute con la obra propia. El sujeto 9 nos avisaba de que, dentro de su experiencia, había visto cómo el disfrute de muchos músicos de atril disminuía rápidamente. Por otro lado, algunos de los entrevistados confesaron tener una mala relación con su obra, a pesar de mostrar un gran disfrute con la música ajena. Simplemente queremos comentar que estas son dos líneas que podrían ser de interés a futuros investigadores.

- **Sobre la escucha**

Lo único que hemos podido sacar de la verbalización de los sujetos sobre este tema es que hacen una primera escucha global y después pueden desmenuzar hasta el nivel que les convenga, es decir, primero reciben el mensaje completo y después lo analizan y eligen lo que les interesa. Como veíamos en el capítulo 3, no hemos encontrado trabajos musicológicos con respecto a cómo escuchan los músicos. Los trabajos neurocientíficos no nos dan información práctica valiosa. Aunque sean un buen punto de partida, queda mucho que investigar sobre la escucha de los profesionales de la música.

- **Evaluación de resultados**

Queda trabajo para explicar cómo es la evaluación del resultado de los músicos. Nosotros hemos visto que sí que evalúan su trabajo para conseguir un nivel de calidad alto y consistente, y que usan estrategias conscientes y subconscientes. Y además hemos visto diferencias por especialidades:

- (1) El buen músico intérprete clásico considera un equilibrio entre las estrategias conscientes y subconscientes que se inclina hacia las primeras.

- (2) En las especialidades de compositor clásico y músico flamenco no se encuentra ningún acuerdo mayoritario en cuanto al uso de estrategias conscientes o subconscientes.

■ **Sensibilidades a elementos del sonido**

Hemos visto que cada individuo tiene una sensibilidad especial hacia un elemento concreto de la música y que ponen el foco de atención en él cuando escuchan. En los resultados destacan la melodía y la armonía, pero dado lo reducido de la muestra con la que hemos trabajado, no hemos podido llegar a una conclusión con respecto a qué elemento del sonido es más común.

6.2.2. Recomendaciones para futuros usos de esta metodología

En la sección 4.2.3 apuntábamos que el desarrollo de la metodología Delphi en música podría suponer más limitaciones y dificultades que su uso en las especialidades en las que acostumbra a usarse. Hemos visto que así es. Por eso pensamos que sería interesante comentar cuáles han sido nuestros obstáculos por si alguien quisiera volver a usar esta metodología aplicada a música en futuras investigaciones.

- **El nivel de reflexión** en los problemas a los que les enfrentamos suele ser bajo. No están acostumbrados a estas reflexiones porque son cosas cotidianas. Normalmente uno no reflexiona cómo lavarse los dientes ni reflexiona sobre el papel del público. Puede hacerlo, pero ha sido común encontrarnos un nivel bajo de profundidad. El sujeto 20 nos comentaba:

“...muchas veces se nos pasa el pensar en profundidad cual es la función del público, eso tiene que ver con arquetipos ancestrales [...] no estamos acostumbrados a este tipo de encuestas, entonces todo lo que vas a decir son respuestas automáticas. Respuestas que tú te has dado a ti mismo porque no has podido desarrollar con otras personas. Y entonces aquí nos enfrentamos a eso. Yo entiendo que mucha gente va a decir: lo importante es el arte, y tal y cual, pero realmente no sé hasta que punto hay una reflexión [...] la cultura de ahora mismo es la inmediatez.” (S20)

Vemos que él mismo se da cuenta de la falta de reflexión, entre sus compañeros y en él mismo. Nos comenta que las tertulias entre artistas no son muy frecuentes en la actualidad. Además del comentario del sujeto 20, observamos que varias personas mostraron un alto interés en las cuestiones que les planteábamos, algunos nos dijeron que estas cosas no las pueden hablar con nadie y otros se mostraron muy agradecidos por el tiempo de las conversaciones. El bajo nivel de reflexión también lo podemos notar por el alto número de respuestas no concluyentes que hemos obtenido en los análisis.

- **Número de sujetos.** Algunas preguntas ofrecieron muchas categorías en su análisis. En estos casos echamos de menos que el número de entrevistados fuese mayor, porque al separar por especialidades veíamos categorías comentadas de forma única.

Ya explicamos en el capítulo 4 que el número de sujetos entraba dentro de las expectativas de este tipo de investigación, pero aún así, en algunos conceptos, se nos quedó corto. Por otro lado, hemos visto durante el proceso de realizar las entrevistas, transcribirlas y

codificarlas, que el trabajo es altamente fatigoso. Hemos sacado adelante nuestro propósito, pero hemos de confesar que a veces se convertía en un esfuerzo titánico. Por esto, el siguiente punto:

- **Grupos de investigación.** Existe una recomendación en cuanto a que se trabaje dentro de un grupo de investigación, con un número variable de dos a cinco personas (Varela-Ruiz y cols., 2012, p. 92). Debería ser así sin duda alguna.
- **Heterogeneidad.** Muchos de los validadores pusieron énfasis en la heterogeneidad de nuestros sujetos, sobre todo en cuanto a estilos compositivos. Quizá convendría tener más cuidado con respecto a la heterogeneidad en varios de sus sentidos para futuras investigaciones.

6.3. Remate y peroración

El nivel de autosuperación que ha demandado esta tesis ha sido desproporcionadamente superior a cualquier objetivo académico o profesional que me hubiera planteado anteriormente. Este trabajo ha exigido un nivel de aprendizaje muy alto y esto me ha hecho mejorar y madurar en muchos aspectos. Considero que he superado con creces mis límites de concentración, mi capacidad de síntesis, creatividad y perfeccionismo. Ha mejorado mi capacidad de comprensión lectora en velocidad, gestión de recursos y vocabulario, tanto en castellano como en inglés; además, he adquirido conocimientos básicos de estadística. Mi escritura no es que haya mejorado, pienso sinceramente que con este trabajo he empezado a escribir dignamente. Mi seguridad personal, habilidad social y capacidad dialéctica también han mejorado sobre todo con las entrevistas. Con esto no quiero dar a entender que haya llegado a unas cuotas muy altas en ninguno de los aspectos comentados, simplemente que esta tesis me ha hecho mejorar y ser más consciente de todo lo que me queda por aprender.

Debajo de cada uno de los párrafos de esta tesis se esconden muchas horas, todas bien invertidas. Se han utilizado alrededor de trescientas citas bibliográficas, pero el volumen de trabajos consultados ha sido bastante más alto. Desde que empezó esta aventura doctoral he pasado mucho más tiempo leyendo que escribiendo. Esto ha propiciado profundizar en mis gustos, aprender sobre mí mismo y conocer mejor mis carencias y mis puntos fuertes. Me doy cuenta que ha aumentado mi curiosidad y mi interés en los trabajos científicos; además, puedo apreciarlos mejor y señalar aquellos con más rigor.

Esta tesis me ha hecho abandonar para siempre la bulimia académica. Puedo decir, no con orgullo, que había accedido hasta el nivel de doctorando engullendo datos y soltándolos de golpe en diversos exámenes, aunque no en todos. Había sido entrenado durante años para ello y tampoco se me daba mal. Decidí dejar de alimentar esa sensación de falso triunfo y estoy seguro que a pesar de haber invertido un vasto esfuerzo, independientemente de la aceptación que tenga este trabajo, nunca me voy a arrepentir de haber optado por aceptar mis limitaciones y trabajar desde la sinceridad.

Este discurso final podría dar respuesta a una pregunta que me hacía muchas veces antes de empezar la tesis: *¿por qué hacer una tesis?* He invertido mucho tiempo reflexionando, pensando y trabajando lo importante para mi oficio. Esto ha implicado buscar y encontrar muchas respuestas. Cuanto más iba descubriendo, más me daba cuenta de lo poco que sé y de cuán pequeño es lo que hago. Todo esto ha contribuido inevitablemente a que sea mejor músico, mejor profesor, mejor investigador, incluso me atrevería a decir, que he mejorado como persona.

Apéndice A

Anexo I: Lista de sujetos

Abajo exponemos un lista ordenada en orden alfabético con los sujetos que han accedido a participar y que han aceptado mostrar su participación.

A.1. Flamenco

- Amir John Addad
- Carles Benavent
- Carlos Piñana
- Curro Piñana
- Fernando de la Rúa
- Gema Caballero
- Israel Suárez, “El piraña”
 - Solo participó en la primera ronda.
- Javier Ruibal
- José Antonio Rodríguez
- José Deluna
- José Luis Montón
- Pablo Martín Caminero
- Pablo Rubén Maldonado
- Pablo Suárez
- Rosario Guerrero “La Tremendita”
- Óscar Herrero

A.2. Música Clásica

- Albert Guinovart
- Alejandro Román
- David del Puerto
- David Russell
 - Solo participó en la primera ronda.
- Emmanuel Pahud
- Jordi Cervelló
- Jorge Grundman
- José Luis Temes
- José María Gallardo
- Juanjo Guillem
- Lina Tur Bonet
- Lorenzo Palomo
- Manuel Martínez Burgos
 - Solo participó en la primera ronda.
- María Esther Guzmán
- Sebastián Mariné
- Simón Veis
- Sujeto anónimo
- Tomás Marco

Apéndice B

Anexo II: Lista de validadores

Lista de validadores que ofrecieron un veredicto sobre la elección de nuestros sujetos.

- Alicia Díaz de la Fuente
- Eusebio Rioja
- Eva María Sandoval
- Guillermo Castro Buendía
- Manuel Tizón Díaz
- Norberto Torres
- Pablo San Nicasio
- Rafael Hoces
- Validador n^o 9 (prefiere permanecer en el anonimato)

Apéndice C

Anexo III: Cuestionarios

C.1. Cuestionario definitivo de la primera ronda

R1 1. Primera sección: ¿Qué te hace continuar en el mundo de la música?

- R1 1a) Queremos saber brevemente sobre tus inicios y entorno ¿por qué o por quién te dedicas a la música o por qué te hiciste músico?, ¿cómo encontraste tu pasión?
- R1 1b) El camino de la música no es fácil, llegar hasta donde has llegado nos hace entender que has tenido grandes motivaciones, ¿qué hacías o haces cuando no tienes ganas?, ¿has estado siempre motivado?
- R1 1c) ¿Te has planteado alguna vez abandonar?, ¿cómo te levantas de los tropiezos?, ¿juega algún papel la autoestima?
- R1 1d) ¿Cómo encontraste su sitio en el mundo de la música?

R1 2. Segunda sección: ¿Cómo escuchas?

- R1 2a) ¿Tienes oído absoluto o relativo?
- R1 2b) ¿Escuchas música con regularidad?
- R1 2c) ¿En qué te fijas cuando escuchas con plena atención?, ¿y cuando escuchas a lo que estás tocando? (p. ej.: actividades cognitivas como recordar, aplicar, analizar, sintetizar, evaluar)
- R1 2d) Cuando te gusta algo, ¿buscas más información?, ¿comparas con la música que tú haces?
- R1 2e) ¿Tu disfrute con la música ha cambiado a lo largo del tiempo?

R1 3. Tercera sección: ¿Cómo estudias y aprendes?

- R1 3a) ¿Qué prefieres para seguir aumentando conocimiento: leer o escuchar?
- R1 3b) ¿Haces algún tipo de práctica mental?
- R1 3c) ¿Cuánto tiempo le dedicas al estudio y cómo lo organizas?

R1 3d) Nos gustaría saber cómo tratas de superar tus carencias o debilidades y cómo realzas tus virtudes o puntos fuertes. (por ejemplo, las habilidades más importantes, las que sigues entrenando)

R1 4. Cuarta sección: Resultados. ¿Cómo actúas?, ¿cómo escribes?, ¿cómo construyes tu resultado?

R1 4a) La emoción es un aspecto inherente en la música, puedes decirnos: ¿cómo pones emoción en tu música?, ¿cómo vas de la técnica a la emoción? (por ejemplo, cuando asignas el carácter, cuando planteas las emociones o la realización técnica)

R1 4b) ¿Prefieres quedarte en la tradición o superar sus límites?

R1 4c) ¿Cómo tratas la ansiedad escénica? (no para compositores)

R1 4d) ¿Cuál es tu relación con el público?, ¿te importa el éxito social?

R1 4e) ¿Cómo haces para conseguir la consistencia? (p. ej: diferencias entre una buena actuación/composición y una no tan buena)

C.1.1. Cuestionario de la primera ronda en inglés

R1 1. First section: *What keeps you working in the world of music?*

- R1 1a) We would like to know a little bit about your beginnings and your background? Why or because of whom did you embark on music as your career? Where did you find your passion?*
- R1 1b) We all know that music is not an easy path. To reach the point you're at now you must have a strong motivation to carry on. What do you do when your motivation fades? Have you always been motivated?*
- R1 1c) Have you ever thought of giving music up? How do you recover from your setbacks? How important is self-esteem to you?*
- R1 1d) How did you establish your place in the world of music?*

R1 2. Second section: *How do you listen?*

- R1 2a) Do you have perfect or relative pitch?*
- R1 2b) Do you listen to music on a regular basis?*
- R1 2c) What do you focus on when you are listening to a piece of music? What musical elements do you pay attention to when you are playing?*
- R1 2d) When you find something you like, do you look into it further? Do you compare it to your own music?*
- R1 2e) Has your enjoyment of music changed over the years?*

R1 3. Third section: *How do you study and learn?*

- R1 3a) What do you prefer in order to enlarge your musical knowledge: reading or listening?*
- R1 3b) Do you do some type of mental practice? What is it the proportion between playing and thinking in your practice?*
- R1 3c) How much time do you devote to music (meaning studying, practicing, thinking about it)? How do you organize that time?*
- R1 3d) We would like to know how you overcome your weaknesses and how you foster your strengths. What skills are more important to you? Which of them do you carry on improving?*

R1 4. Fourth section: *Results. How do you perform? How do you write? How do you build your results?*

- R1 4a) Emotion is an essential feature of music. Could you describe how you put emotions into your music? How do you assign a certain emotion to a piece you are going to play? Do you think of the emotions and then how to use the technique to convey them or is it the other way around? How do you go from technique to emotion?*

R1 4b) Do you prefer to stay in tradition or cross its boundaries?

R1 4c) How do you deal with stage fright? (not for composers).

R1 4d) How is your relation with the audience like? Do you care about social success?

R1 4e) How do you achieve consistency in your work? What differences do you see between a good musical performance/composition and an ordinary one?

C.2. Cuestionario definitivo de la segunda ronda

R2 1. Primera sección: Propiciantes y habilidades

- R2 1a) Preguntamos cuál era el motivo para hacerse músico y destacaron dos argumentos: el entorno y la vocación. Dado que el entorno ayuda, matiza e influye, pero no es determinante; consideramos que la vocación es una condición necesaria para ser buen músico. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación?
- R2 1b) Pensamos que el buen músico tiene altas habilidades afectivas (que transmiten emociones) y hemos visto por los resultados obtenidos que algunos las trabajan conscientemente y otros las tienen de forma innata. En tu concepto de buen músico, ¿debe haber altas capacidades afectivas?

R2 2. Segunda sección: Cuestiones psicológicas

- R2 2a) Nos ha llamado la atención que algunos músicos nos dijeran que ni leen sobre música ni escuchan música; aún así, pensamos que son personas curiosas. Por tanto, ¿crees que un buen músico ha de ser un gran curioso?
- R2 2b) El buen músico disfruta cada vez más. El disfrute básico permanece igual, pero su audición evoluciona, y aunque exista una mayor exigencia en la escucha, la madurez hace que aumente el disfrute.
- R2 2c) El buen músico tiene baja ansiedad escénica, y ha reflexionado sobre ella desde el autoconocimiento. Tiene estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo.
- R2 2d) Las características psicológicas más importantes para el buen músico son la resiliencia (la capacidad de superar obstáculos o problemas) y un marcado sentido de identidad. ¿Qué opinas de estas dos características?, ¿coinciden con tu concepto de buen músico?
- R2 2e) El buen músico es un buen aprendiz (y por ello queremos decir un aprendiz profundo): quieren entender el significado de la música que escuchan de una forma racional y/o emocional y piensan en sus implicaciones y aplicaciones. Tratan de comprender cómo una idea musical está relacionada con algo que ellos ya han aprendido.

Hemos encontrado grandes diferencias en los subgrupos. Los compositores clásicos presentan claramente un estudio abundante con estrategias de alto nivel. Esto mismo solo representa a un 10% entre los intérpretes clásicos y los flamencos donde, en general, el estudio es poco abundante y predomina la falta de rutinas. Este estudio es concreto y con estrategias de alto nivel. Todo esto se sostiene gracias a un gran estudio previo en la etapa de formación, trabajo profesional abundante y la facilidad innata para el aprendizaje (esto último en el caso de los flamencos). ¿Cómo encajas esta caracterización en la definición de buen músico?

(Estrategias de alto nivel: interpretación personal, uso de patrones, práctica mental, priorización de tareas, llevar un seguimiento...)

R2 3. Tercera sección: Pensamiento y resultados

R2 3a) Hemos encontrado que cada individuo entrevistado tiene una sensibilidad especial hacia un elemento musical concreto. Dado lo reducido de la muestra con la que estamos trabajando en esta investigación no podemos concretar cuáles son más comunes. Sin embargo, vemos que los buenos músicos hacen una primera escucha global.

En el caso de los músicos clásicos predomina un interés emocional. Esto nos sorprende dada la naturaleza de su aprendizaje que es altamente teórico, analítico y racional. Y en el caso del flamenco, donde su aprendizaje es oral y altamente emocional, parece que predomina una escucha global pero centrada en los aspectos musicales. ¿Qué parte de todo esto puedes confirmar?

R2 3b) Los resultados del primer cuestionario muestran que el buen músico conoce profundamente la tradición y parte de ella para seguir experimentando y superar sus límites. El buen músico también se plantea mantener la tradición, pero no como actividad personal principal sino como parte del oficio. Además, esta parte personal de su producción la trabaja sobre todo desde la sinceridad. ¿Crees que el buen músico tiene que tener, quitando la parte del ego, esa voluntad de transcendencia, de aportar algo nuevo?

R2 3c) El éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico, ni siquiera algo que le importe a ellos. No obstante, lo que sí les importa es su público. Esto es algo que tienen claro todos los intérpretes clásicos. Pero un pequeño porcentaje dentro de flamencos y compositores clásicos sostiene que el público no es importante. Nos gustaría que volviesses a reflexionar sobre el papel del público en la caracterización del buen músico.

R2 4. Cuarta sección: Equilibrio

R2 4a) De los datos recogidos vemos que tanto la motivación externa como la interna son importantes, destacando esta última. ¿Hay, para ti, una más importante que otra o es más importante el equilibrio para la categorización del buen músico?

R2 4b) En principio podía parecer que los buenos músicos deberían tener muchas capacidades altamente desarrolladas. Sin embargo, hemos visto que no es así, que algunos buenos músicos tienen algunas capacidades que dan nada más el mínimo, pero que esto lo compensan con otras que, en cambio, sí que están muy desarrolladas. ¿Tú concebirías un buen músico como alguien que este tipo de equilibrio en sus habilidades?

R2 4c) El buen músico es altamente creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente (pensamiento altamente abstracto) y convergente (centrado en el detalle y en las relaciones de más bajo nivel entre los detalles) en proporción equilibrada. ¿Te parece que esto caracteriza al buen músico?

R2 4d) La evaluación de su trabajo es a través de estrategias conscientes y subconscientes. Por eso parece que no es necesaria una evaluación consciente de su trabajo como se podría esperar, sino que basta con un equilibrio entre ambas.

R2 5. Quinta sección: Permiso

R2 5a) Las entrevistas en este trabajo se presentarán de forma anónima. No obstante ¿te parece bien que indiquemos tu participación en la tesis?

C.2.1. Cuestionario definitivo de la segunda ronda en inglés

R2 1. First section: *Favorings and skills*

R2 1a) *We asked what the reasons to become a musician were and two main arguments stand out: environment and vocation. Clearly, the environment helps and exerts a certain influence, but it isn't determining. We consider that vocation is a necessary condition to be a good musician. Do you agree with this statement?*

R2 1b) *We believe a good musician possesses high emotional skills (those conveying emotions) and by our results we've seen that some musicians work on them in a conscious manner whereas others do so in a intuitive manner. In your concept of good musician, do you think high emotional skills are a must? How is your case?*

R2 2. Second section: *Psychological questions*

R2 2a) *It drew our attention the fact that some musicians claimed that they neither read about nor listen to music. Nevertheless, we think of them as being curious beings. Therefore, do you think that a good musician should have a great curiosity?*

R2 2b) *Good musicians enjoy further as time goes by. The basic enjoyment remains the same, but the way they listen to music evolves and, their listening is more demanding, maturity makes the enjoyment increase.*

R2 2c) *Good musicians have low stage fright (stage anxiety) and have reflected upon it from self-knowledge. They have mental and physical strategies to ease the inevitable worries about playing alive.*

R2 2d) *The most important psychological traits for the musician are resilience (the ability to successfully adapt to life tasks in the face of social disadvantage or highly adverse conditions) as well as an acute sense of the self. What are you thought on this? Do those traits match you concept of a good musician?*

R2 2e) *A good musician is a quality learner (by this we mean a deep learner). Good musicians want to understand the meaning of the music they're listening to from both a rational and emotional standpoint, and reflect upon its implications and applications. They try to understand how a musical idea is related to them or to something they've learned before.*

We found remarkable differences among the subpopulations. Classical composers clearly do carry out an intensive study and use high level strategies. By a way of contrast, this situation only happens in the 10 % of classical and flamenco interpreters, where, in general, study is scarce and lack of stable routines prevail. The study of interpreters is very focused and done with high level strategies. They keep up their performance level because they studied intensively in their training years, have a lot of work as musicians, and possess innate facility to learn (this last point mainly refers to flamenco interpreters). How do fit this into your definition of good musician?

R2 3. Third section: *Thought and results*

R2 3a) We've found that each subject interviewed had a special sensibility towards a particular musical element. Given how small is our sample in this research, we can't draw conclusions about what the most common musical elements are. However, we have noticed that good musicians carry out a first global listening.

In the case of classical musicians an emotional interest mainly prevails. This is surprising given the nature of their learning, highly theoretical, analytical, and rational. In the case of flamenco musicians, where their learning is oral and highly emotional, it seems that, along with a global listening, there is also a more concrete listening, paying attention to concrete musical elements. What can you confirm about these statements?

R2 3b) The results of the first questionnaire show that good musicians deeply know the tradition and build on it to carry on experimenting and overcome its limits. A good musician also thinks of keeping the tradition, but not as her main personal activity but as just part of her craft. Furthermore, she works on that personal part of her production in a very sincere manner. Do you think that, egos aside, a good musician should have that will of transcendence, a will of producing something new?

R2 3c) Social success is not something one should look at when trying to spot a good musician, nor is it something that worry good musicians. However, they do care about the audience. This idea is very clear to classical interpreters. Surprisingly enough, a small percentage of classical composers and flamenco interpreters contended that the audience is not important. We'd like you to reflect again upon the role of the audience in the characterization of a good musician.

R2 4. Fourth section: Balance

R2 4a) From the data recollected, we see that both extrinsic and intrinsic motivation are important, the latter standing out especially. Do think that one motivation is more important than the other for the definition of a good musician or do you think that balance between the two is what would characterize a good musician?

R2 4b) In principle, one could think that good musicians have many abilities highly developed. However, we've seen that this isn't the case. Some musicians have some abilities developed to the bare minimum, but this is made up for by other abilities, which are highly developed. Would you conceive a good musician as someone with this kind of balance in her abilities? In your case, how is this like?

R2 4c) Good musicians are highly creative and their musical thought alternates between phases of divergent thought (highly abstract thought) and convergent thought (focused on details and low- and mid-level relationships between those details) in a balanced proportion. Do you think that this characterizes a good musician?

R2 4d) La evaluación de su trabajo es a través de estrategias conscientes y subconscientes. Por eso parece que no es necesaria una evaluación consciente de su trabajo como se podría esperar, sino que basta con un equilibrio entre ambas.

R2 5. Fifth section: Permission

R2 5a) The questionnaires in this work will be presented anonymously. However, would you it be all right with you if we acknowledge your participation in this work?

C.3. Cuestionarios previos

C.3.1. Cuestionario previo de la primera ronda v. 1

R1 1. Primera sección: ¿Qué te mantiene en el mundo de la música? ¿Qué te hace continuar, seguir trabajando?

R1 1a) Queremos saber brevemente sobre tus inicios ¿por qué o por quién te dedicas a la música?

R1 1b) Háblanos un poco de tu entorno y cómo encontraste tu pasión.

R1 1c) Llegar hasta donde has llegado nos hace entender que has tenido grandes motivaciones ¿has estado siempre motivado? ¿qué hacías o haces cuando no tienes ganas? ¿Juega algún papel la autoestima?

R1 1d) ¿Cómo has encontrado tu sitio en el mundillo? ¿Cuál ha sido tu mayor descubrimiento?

R1 2. Segunda sección: ¿Cómo escuchan?

R1 2a) Antes de empezar esta sección nos gustaría saber si tienes oído absoluto o relativo aunque este dato no lo consideraremos para la definición.

R1 2b) Nos gustaría saber si tienes oído absoluto o relativo.

R1 2c) Cuando escuchas una música y te detienes para invitarla a tus oídos ¿qué pasa por tu mente? ¿Qué pasa cuando estás escuchando esa información? ¿En qué te fijas?

R1 2d) Antes de dar al *play* ¿qué te preguntas?

R1 2e) ¿Tu disfrute con la música ha cambiado a lo largo del tiempo?

R1 3. Tercera sección: ¿Cómo estudian? ¿Cómo aprenden?

R1 3a) Una de las grandes preguntas que todos queremos saber sobre los buenos músicos es: ¿cómo estudian? Nos gustaría saber cuánto tiempo dedicas a las actividades musicales cada día y cómo es una típica sesión de práctica, o entrenamiento, para ti.

R1 3b) ¿Haces algún tipo de práctica mental?

R1 3c) Nos gustaría saber cuáles son tus puntos fuertes y cómo tratas de superar tus debilidades.

R1 3d) ¿Podrías clasificar los elementos musicales en orden de importancia según tu criterio? Los cuatro principales en orden alfabético: duración, intensidad, timbre y tono.

R1 3e) Hablemos de emoción. ¿Cómo pones emoción en tu música?, ¿cómo vas de la técnica a la emoción?

R1 3f) ¿Qué prefieres para seguir aumentando conocimiento: leer o escuchar?

R1 4. Cuarta sección: Resultados. ¿Cómo actúan? ¿Cómo escriben? ¿Cómo construyen su resultado?

R1 4a) ¿Prefieres quedarte en la tradición o superar sus límites?

R1 4b) En música se pueden desarrollar muchas habilidades diferentes, queremos saber cuáles son las más importantes ¿sin cuales de ellas no serías quien eres? ¿sin cuales no podrías vivir?

R1 4c) ¿Cómo te sientes antes de tocar? ¿Cómo controlas la ansiedad escénica?

R1 4d) ¿Hasta dónde te importa el éxito social? ¿Cuánto piensas en tus oyentes?

R1 4e) ¿Qué diferencias ves entre una buena actuación y una no tan buena? ¿Cómo haces para conseguir la consistencia?

R1 5. Quinta sección: Conclusión final

R1 5a) ¿Qué crees que te hace buen músico?

R1 5b) ¿Hay algo que quisieras añadir?

C.3.2. Cuestionario previo de la primera ronda v. 2

R1 1. Primera sección: Características individuales como músico

- R1 1a) Queremos saber brevemente sobre tus inicios y entorno ¿por qué o por quién te dedicas a la música?, ¿por qué te hiciste músico?, ¿cómo encontraste tu pasión?
- R1 1b) Llegar hasta donde has llegado nos hace entender que has tenido grandes motivaciones ¿has estado siempre motivado? ¿qué hacías o haces cuando no tienes ganas?
- R1 1c) ¿Juega algún papel la autoestima?, ¿cuántas veces has tenido que volver a empezar?, ¿cómo te repones de los fracasos?
- R1 1d) ¿Qué aportaciones tienes para la música?, ¿qué te hace continuar?
- R1 1e) Si dividimos las habilidades musicales en tres áreas tendríamos: sensoriales, (motrices) y afectivas ¿cuáles son más importantes para ti?

R1 2. Segunda sección: ¿Cómo escuchan?

- R1 2a) ¿Tienes oído absoluto o relativo?
- R1 2b) ¿Escuchas música con regularidad? ¿En qué elementos musicales te fijas?
- R1 2c) Antes de dar al play ¿qué te preguntas?
- R1 2d) ¿Tu disfrute con la música ha cambiado a lo largo del tiempo?

R1 3. Tercera sección: ¿Cómo estudian? ¿Cómo aprenden?

- R1 3a) ¿Haces algún tipo de práctica mental?
- R1 3b) ¿Cómo estudias? ¿Cómo te planteas las metas y sub-metas?
- R1 3c) Nos gustaría saber cuáles son tus puntos fuertes y cómo tratas de superar tus debilidades.
- R1 3d) La emoción es un aspecto inherente en la música, puedes decirnos ¿cómo pones emoción en tu música?, ¿cómo asignas el carácter a las piezas que vas a tocar?, ¿primero planteas emociones y luego la realización técnica o al revés?, ¿cómo vas de la técnica a la emoción?

R1 4. Cuarta sección: Resultados. ¿Cómo actúan? ¿Cómo escriben? ¿Cómo construyen su resultado?

- R1 4a) ¿Qué prefieres para seguir aumentando conocimiento: leer o escuchar?
- R1 4b) ¿Te consideras una persona creativa?
- R1 4c) ¿Prefieres quedarte en la tradición o superar sus límites?

R1 4d) ¿Qué diferencias ves entre una buena actuación/composición y una no tan buena?,
¿cómo haces para conseguir la consistencia?

R1 4e) ¿Cómo tratas la ansiedad escénica? (no para compositores)

R1 4f) ¿Cuál es tu relación con el público?

R1 5. Quinta sección: Cortesía final

R1 5a) ¿Tienes algún proyecto a la vista?

R1 5b) ¿Hay algo que quisieras añadir?

C.3.3. Cuestionario previo de la segunda ronda v. 1

R2 1. Primera sección: Propiciantes (construcción de la identidad musical)

R2 1a) El entorno y el gusto intrínseco (la cualidad que tiene la música para enganchar a algunas personas) son las dos condiciones propiciantes más comunes para ser un buen músico. El entorno como muchas otras condiciones propiciantes (dinero, predisposición genética) sabemos que no es determinante, entonces ¿podemos decir que el gusto intrínseco es imprescindible para ser buen músico?

R2 1b) El buen músico es un aprendiente profundo: Quieren entender el significado de la música que escuchan de una forma racional o emocional y pensar en implicaciones y aplicaciones. Estos estudiantes tratan de comprender como una idea musical está relacionada con algo que ellos ya han aprendido. Tratan una oportunidad de aprendizaje con el entusiasmo infantil ante unas zapatillas nuevas con las habilidades añadidas de análisis, síntesis, evaluación y teorización (esto último puede ser de forma consciente o subconsciente).

El aprendizaje de las subpoblaciones presenta diferencias representativas:

- (CC) Estudio abundante y estrategias de alto nivel.
- (IC) Predomina el estudio concreto, no abundante y falta de rutinas con estrategias de alto nivel. Esto se sostiene gracias a un gran estudio previo en la etapa de formación y trabajo profesional abundante. Sin embargo, el 10 % considera que su estudio del día a día es abundante.
- (MF) Predomina el estudio concreto, no abundante y falta de rutinas con estrategias de alto nivel. Esto se sostiene gracias a un gran estudio previo en la etapa de formación, trabajo profesional abundante y porque es común una facilidad innata en el aprendizaje. Sin embargo, el 6.9 % considera que su estudio del día a día es abundante.

R2 1c) Las aptitudes sensoriales o motrices conforman un perfil muy diferenciado en cada individuo. Para ser buen músico no hace falta destacar en todo, de hecho se puede tener bajas capacidades concretas (un mal oído, falta de ritmo interno, poca velocidad en una técnica concreta) si estas carencias se suplen con otras cualidades altamente desarrolladas. ¿Podemos decir que al buen músico le basta con tener unas habilidades motrices y sensoriales equilibradas?

R2 1d) El buen músico tiene altas capacidades afectivas (estas las tiene de forma innata mayormente aunque se pueden aprender como cualquier otra habilidad) ¿Podemos decir que un buen músico ha de tener altas capacidades afectivas con su música?

R2 2. Segunda sección: Pensamiento y escucha

R2 2a) Cada individuo tiene una sensibilidad especial hacia un elemento musical concreto. Dado lo reducido de la muestra con la que estamos trabajando en esta investigación no podemos concretar cuáles son más comunes. Sin embargo, vemos que los buenos músicos hacen una escucha global.

- (MCI) Nos sorprende que en caso de los músicos clásicos, que viene de un aprendizaje analítico y racional, este interés global va por las expectativas sensitivas de la emoción más que por una escucha analítica.
- (MF) Nos sorprende que en caso de los músicos flamencos, que normalmente se han formado con un aprendizaje oral altamente emocional, este interés global va hacia una escucha analítica que por las expectativas sensitivas de la música.

R2 3. Tercera sección: Resultados

- R2 3a) El buen músico conoce profundamente la tradición y parte de, o sale desde, ella para superar sus límites. La parte más personal de su producción la trabaja con sinceridad. El buen músico se plantea mantener la tradición pero no como actividad personal principal sino como parte del oficio. ¿Podemos decir que el buen músico busca la transcendencia?
- R2 3b) El éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico, ni siquiera algo que le importe a ellos, Sin embargo, lo que si les importa es su público. Esto es algo que tienen claro todos los intérpretes clásicos. Pero, un pequeño porcentaje, dentro de flamencos y compositores clásicos, sostiene que el público no es importante ¿podemos alcanzar un acuerdo matizando esta cuestión?

R2 4. Cuarta sección: Cuestiones a confirmar

No queremos extendernos ni discutir sobre ellas porque el resultado de la primera ronda ya tuvo una respuesta altamente homogénea, comentamos para confirmar el consenso.

- R2 4a) La motivación intrínseca alimenta mucho más al buen músico que la motivación extrínseca.
- R2 4b) Abunda entre los buenos músicos la lectura, la curiosidad y el escuchar grandes cantidades de música; pero nada de ello es determinante para serlo.
- R2 4c) Las características psicológicas más importantes para el buen músico son la resiliencia y un marcado sentido de identidad.
- R2 4d) El buen músico disfruta cada vez más. El disfrute básico permanece igual pero su audición evoluciona y aunque exista una mayor exigencia en la escucha la madurez hace que aumente el disfrute.
- R2 4e) El buen músico por tener una motivación intrínseca y ser aprendiente profundo tienen baja ansiedad escénica. Aún así utiliza, desde el autoconocimiento, estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo.
- R2 4f) El buen músico es altamente creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente y convergente en proporción equilibrada.
- R2 4g) La evaluación de su trabajo es a través de estrategias conscientes y subconscientes.

C.3.4. Cuestionario previo de la segunda ronda v. 2

R2 1. Primera sección: Propiciantes (construcción de la identidad musical)

- R2 1a) Preguntamos cuál era el motivo para hacerse músico y destacaron dos argumentos: el entorno y el gusto intrínseco. Este segundo podría definirse como el sentido corporal de enganche a la música. En vista de los resultados consideramos que el gusto intrínseco es una condición necesaria para ser buen músico ya que el entorno ayuda, matiza e influye pero no es determinante. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación? Sin meternos en cómo aparece... ¿puedes concebir un buen músico que no tenga un gusto intrínseco potente?
- R2 1b) En principio podía parecer que los buenos músicos deberían tener muchas capacidades altamente desarrolladas. Sin embargo, hemos visto que no es así, que algunos buenos músicos tienen capacidades poco desarrolladas, pero las compensan con otras que, en cambio, sí que están muy desarrolladas. ¿Tú concebirías un buen músico como alguien que tenga todas las capacidades muy desarrolladas, o basta ese equilibrio entre ciertas capacidades muy desarrolladas y otras que dan nada más el mínimo?; en tu caso ¿cómo es?
- R2 1c) Otra cosa que hemos visto es que aparte de sus habilidades motoras o sensoriales, el buen músico tiene altas habilidades afectivas. Algunos las trabajan conscientemente y otros las tienen de forma innata. ¿Estarías de acuerdo con la afirmación que un buen músico ha de tener altas capacidades afectivas bien desarrolladas consciente o inconscientemente?; ¿cómo es en tu caso?
- R2 1d) El buen músico es un buen aprendiz (y por ello queremos decir un aprendiz profundo): quieren entender el significado de la música que escuchan de una forma racional y/o emocional y pensar en sus implicaciones y aplicaciones. Se comportan como estudiantes que tratan de comprender cómo una idea musical está relacionada con algo que ellos ya han aprendido.

El aprendizaje de las subpoblaciones presenta diferencias representativas:

- (CC) Estudio abundante y estrategias de alto nivel.
- (IC) Solo el 10 % de los intérpretes presentan el mismo comportamiento que los compositores. En general, predomina la falta de rutinas y el estudio concreto, este es poco abundante, con estrategias de alto nivel. Esto se sostiene gracias a un gran estudio previo en la etapa de formación y trabajo profesional abundante.
- (MF) Igual que los intérpretes clásicos con el añadido de que es muy común la facilidad innata para el aprendizaje.

¿Cómo encajas esta caracterización en la definición de buen músico? Cuando hay épocas de poco trabajo, ¿aumenta tu tiempo de estudio? (*Estrategias de alto nivel: interpretación personal, uso de patrones, práctica mental, priorización de tareas, llevar un seguimiento...*)

R2 2. Segunda sección: Pensamiento y escucha

R2 2a) Hemos encontrado que cada individuo entrevistado tiene una sensibilidad especial hacia un elemento musical concreto. Dado lo reducido de la muestra con la que estamos trabajando en esta investigación no podemos concretar cuáles son más comunes. Sin embargo, vemos que los buenos músicos hacen una escucha global.

- (MCI) En el caso de los músicos clásicos predomina un interés emocional. Esto nos sorprende dada la naturaleza de su aprendizaje que es altamente teórico, analítico y racional. ¿Qué parte de todo esto puedes confirmar?
- (MF) El buen músico flamenco parece que hace una escucha global pero mucho más centrada en los aspectos musicales. Esto nos sorprende dada la naturaleza de su aprendizaje que es oral y altamente emocional. ¿Qué parte de todo esto puedes confirmar?

R2 3. Tercera sección: Resultados

R2 3a) Los resultados del primer cuestionario muestran que el buen músico conoce profundamente la tradición y parte de ella para seguir experimentando y superar sus límites. El buen músico también se plantea mantener la tradición, pero no como actividad personal principal sino como parte del oficio. Además esta parte personal de su producción la trabaja, sobre todo desde la sinceridad. ¿Crees que el buen músico tiene que tener esa voluntad de transcendencia, de aportar algo nuevo?

R2 3b) El éxito social no es algo en lo que haya que fijarse para distinguir a un buen músico, ni siquiera algo que le importe a ellos. No obstante, lo que sí les importa es su público. Esto es algo que tienen claro todos los intérpretes clásicos. Pero un pequeño porcentaje dentro de flamencos y compositores clásicos sostiene que el público no es importante. Nos gustaría que volvieses a reflexionar sobre el papel del público en la caracterización del buen músico.

R2 4. Cuarta sección: Cuestiones a confirmar ¿Estás de acuerdo con estas afirmaciones?

R2 4a) La motivación intrínseca alimenta mucho más al buen músico que la motivación.

R2 4b) Teníamos la hipótesis de que el buen músico es un gran curioso, y hemos visto que normalmente es así, pero no podemos afirmar que es una condición necesaria. Y hemos visto que entre los buenos músicos abunda la lectura y la escucha de grandes cantidades de música. Aunque nada de ello es determinante para serlo. Algunos músicos nos han dicho que no escuchan música, pero también nos dijeron que sí que habían escuchado mucha música en otras épocas.

R2 4c) Las características psicológicas más importantes para el buen músico son la resiliencia (la capacidad de superar obstáculos o problemas) y un marcado sentido de identidad. ¿Qué opinas de estas dos características?, ¿coinciden con tu concepto de buen músico?

R2 4d) El buen músico disfruta cada vez más. El disfrute básico permanece igual, pero su audición evoluciona y aunque exista una mayor exigencia en la escucha, la madurez hace que aumente el disfrute.

- R2 4e) El buen músico por tener una motivación intrínseca y ser aprendiente profundo tienen baja ansiedad escénica. Aún así, utiliza desde el autoconocimiento, estrategias mentales y físicas para reducir las inevitables preocupaciones del directo.
- R2 4f) El buen músico es altamente creativo y su pensamiento musical alterna entre fases de pensamiento divergente (pensamiento altamente abstracto) y convergente (centrado en el detalle y en las relaciones de más bajo nivel entre los detalles) en proporción equilibrada. ¿Te parece que esto caracteriza al buen músico?
- R2 4g) La evaluación de su trabajo es a través de estrategias conscientes y subconscientes. Por eso parece que no es necesaria una evaluación consciente de su trabajo como se podría esperar.

Apéndice D

Anexo IV: Documento para validación de sujetos

Este documento es únicamente para los expertos que nos ayudan a la validación de sujetos. Si estás leyendo esto tienes que saber que te hemos elegido por demostrar una trayectoria sólida del estudio de la música así como de seriedad y honestidad intelectual.

Como ya hemos comentado, estamos estudiando la cuestión de qué es un buen músico. Y estamos aproximándonos a la respuesta a través de una metodología mixta¹ (cualitativa y cuantitativa) basada en rondas de entrevistas para alcanzar consenso entre expertos de las que destilaremos factores que intervendrán en la respuesta final. Así pues, hemos seleccionado a 33 músicos destacados, a quienes hemos pasado un exhaustivo cuestionario.

Sin entrar en más detalles te recuerdo que tu participación sería aprobar si hemos elegido a músicos que se encuentran dentro de los criterios de selección que expondremos más abajo. Tu opinión y/o aprobación es muy importante ya que tomamos esta medida para aumentar el rigor en nuestra investigación.

Estamos evaluando un aspecto imposible e inútil de objetivar. No podemos decir que una persona cumple los criterios abajo expuestos solo por haber recibido diferentes premios, por haber estrenado un número concreto de obras, por haber ganado ciertos o tantos concursos, ni tan siquiera por tener reconocimiento entre sus compañeros de profesión. A lo largo de la historia, incluso en la actualidad, hemos visto y vemos buenos músicos que no han ganado ningún concurso, al que las orquestas programan poco, que son rechazados por determinado círculo de profesionales, etc... Por eso estamos pidiendo este tipo de validación subjetiva externa a expertos en el campo de la música.

D.1. ¿Qué dice la bibliografía sobre la selección?

La selección apropiada de sujetos para estudios que usen metodología Delphi es uno de los pasos más importantes del proceso porque tiene una relación directa con la calidad del resultado generado (Hsu y Sandford, 2007; Judd, 1972). Según la bibliografía, no hay estándares fijos para la selección de sujetos. Sin embargo, en todos los ejemplos que hemos visto, se sobreentiende que los sujetos deben tener amplia experiencia y ser competentes dentro del área de conocimiento específica relacionada con el objetivo de la investigación.

Jorm (2015, p.888) se basa en el trabajo de Surowiecki (2004) para seleccionar expertos en el campo de la salud mental cuando investiga la aplicación del método Delphi, y nos propone

¹Para nuestro trabajo utilizamos dos metodologías ampliamente aceptadas en la investigación con sujetos: La metodología Delphi y la Teoría fundamentada *Grounded Theory*.

las siguientes directrices para elegirlos (traducción del artículo de Gómez (2016)) :

1. Diversidad de expertos. Un grupo heterogéneo de expertos previsiblemente producirá resultados de mayor calidad que un grupo fuertemente homogéneo.
2. Independencia. Los expertos han de tomar sus decisiones de modo independiente y sin influencia externa.
3. Descentralización. Los expertos trabajan de manera autónoma en la producción de sus resultados.
4. Coordinación. Para los resultados finales existe un mecanismo de coordinación entre los expertos.

D.2. Criterios de selección

Tal y como recomienda la bibliografía consultada hemos elegido para nuestro estudio un grupo **heterogéneo** de sujetos. Nuestro objetivo no ha sido encontrar un grupo de élite, aunque, sí que hemos buscado buenos músicos bien por recomendaciones, por haberles hecho un seguimiento desde hace tiempo o tener evidencias razonables de la calidad de su trabajo. Buscamos las reflexiones de profesionales del oficio que queremos caracterizar: compositor e intérprete provenientes de las tradiciones de música clásica y el flamenco.

La heterogeneidad la podemos entender de muchas formas: en cuanto a procedencia, nacionalidad, formación, experiencia y actividad musical, carrera, situación económica, religión, edad, sexo, estilos, implicación en la profesión, etc... Comprendemos que para ser buen músico ninguna de esas cosas es determinante. Nos hubiera gustado conseguir, por ejemplo, un número igual de hombres que de mujeres, pero hemos nos ha resultado imposible. Hemos escrito aproximadamente a 100 sujetos y hemos obtenido respuesta afirmativa de 34. Dado el reducido tamaño de la muestra y que conseguir un número alto de músicos que cumplan nuestros criterios de selección es extraordinariamente difícil, modestamente pensamos que el grupo muestra un perfil heterogéneo, incluso por subpoblaciones.

Dentro de las áreas de conocimiento específicas relacionadas con el objetivo de la investigación todos los sujetos que hemos elegido cumplen los siguientes criterios de selección:

(1) Tienen amplia experiencia

Los sujetos elegidos tienen evidente maestría o destreza en su oficio, bien sea para tocar conciertos y/o para componer música. Un intérprete que estudie muchas horas en su casa o un compositor que no estrene habitualmente sus obras no sería válido.

El lugar donde acaba lo escaso y empieza lo amplio lo dejamos a juicio y criterio del validador. Este ha de preguntarse si el número que observa del conjunto de los trabajos es suficiente para opinar sobre el oficio que representa.

(2) Son competentes

Esto quiere decir que tienen idoneidad para hacer su oficio y ejercen activamente, bien sea en la práctica de su instrumento o en la composición. De aquí habría que tener especial cuidado en juzgar aquellos sujetos que pudieran tener varias profesiones (cosa común en el oficio de la música). Es evidente que se pueden llevar dos profesiones de forma paralela

pero buscamos músicos cuya actividad principal sea componer o tocar; no serían válidos profesores, teóricos, musicólogos o flamencólogos que toquen una vez al año, o estrenen una pieza cada lustro.

(3) Trabajan de manera autónoma en la producción de sus resultados

Es decir, tienen proyectos personales, o en pequeños grupos, en los que pueden desarrollarse como músicos autónomos; es decir, tienen poder de decisión. De aquí deberíamos descartar todos aquellos que tengan únicamente trabajos rutinarios: funcionarios de orquesta, músicos de estudio de grabación, etc...

La lista de músicos la adjuntamos en el cuerpo del email en el que viene adjunto este documento.

Muchísimas gracias por tu tiempo.

Apéndice E

Anexo V: Entrevistas de la primera ronda

El texto que está transcrito en cada sujeto no refleja la presentación del trabajo que siempre hacíamos y tampoco la pequeña conversación para relajar al entrevistado.

E.1. Sujeto 1 (S1) - 21/10/2016 - 14:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró en una aula del conservatorio de Atocha en Madrid.

Pregunta: 1 a)

Pues es una cosa que tuve clara desde el principio, como si estuviera destinado claramente a ser músico. En mi entorno familiar no eran músicos, mi padre era de latín, le gustaba mucho la música y nos enseñó solfeo. Nos metió a los chicos a una escolanía donde teníamos un coro. Hacíamos música como parte muy importante de la etapa de 7 u 8 años, siempre ensayábamos dos horas diarias y cantábamos toda la música polifónica desde el renacimiento hasta Britten o Penderesky en lo moderno. En seguida ello llevó a continuar en el conservatorio y estudiar música. Es decir, fue un camino natural.

Pregunta: 1 b)

Como tú dices es muy duro, te entran muchas dudas en muchos sentidos. Cuando miras a tu alrededor ves gente dotadísima, gente de un virtuosismo técnico apabullante; a veces te preguntas si realmente sirves para ello, a veces incluso es pura pereza, el ver que todos los compañeros tienen tiempo libre y tú no, que tienes que estar haciendo escalas, o ejercicios, o lecciones de solfeo o de armonía. Pero, es verdad que a veces he tenido crisis existenciales, pero digamos que ha podido siempre el propio atractivo que tiene la música que una vez que te a atrapado no es posible soltarse.

Pregunta: 1 c)

Puede ser, pero en mí yo creo que sinceramente no. Llega un momento en el que dices: aunque yo sea el peor de los pianistas o el peor de los compositores, lo siento, pero esto es lo mío, yo lo voy a hacer lo mejor posible y si hay cien mil mejores que yo, pues mejor para la humanidad pero yo, igual que no puedo estar una semana sin comer o beber, igual tengo que estar en la música. Es mi mundo, mi hábitat.

Pregunta: 1 d)

Pues me venía un poco dado, porque como en la escolanía, no había más que un piano, no me planteé voy a tocar otro instrumento. Y como ahí la música se practicaba de una forma global, era lógico que tú escribieras, sin que nadie te lo pidiera, pequeñas obritas a cuatro voces o así. De tal manera que enseguida ves que lo tuyo es el piano y también la composición. Y también ya el aspecto pedagógico y de dirección de orquesta viene un poco porque son colaterales a todo esto, cuando estaba terminando la carrera, ya tienes una edad que te gusta colaborar en casa. Éramos siete hermanos, y mi madre era ama de casa, o sea que todo el sueldo de mi padre era para repartir entre siete, entonces es lógico que busques maneras de dar clases particulares, una cosa muy agradable. Y todavía no había acabado la carrera de dirección y ya empecé en el conservatorio a dar una asignatura que me encantaba que era improvisación, lectura a primera vista... Después he ido dando otras asignaturas porque ha surgido así.

Pregunta: 2 a)

Tengo oído absoluto. Es un don que unos lo tienen y otros no, pero me pasa una cosa que he visto que también les pasa a otros que tienen oído absoluto. Mi oído es absoluto para los instrumentos, para la voz humana no. Y también me pasa como a otros colegas, o por ejemplo le pasó a Ravel, es que con la edad vas bajando. Es decir que ves en la partitura un la bemol y lo que oyes es sol.

Pregunta: 2 b)

Sí. Sí, completamente, y estoy feliz de haber vivido esta época porque cuando yo era adolescente, tenía que ahorrar para comprarme discos. Me acuerdo cuando me compré mi primera radio que escuchaba yo y podía sintonizar en radio clásica lo que emitieran en ese momento. Luego también iba a los conciertos que podía. Por ejemplo en el Teatro Real donde había mucha facilidad para los alumnos. Pero lo que hay ahora es una maravilla, tener internet y toda la música, prácticamente a nada.

Pregunta: 2 c)

También es verdad que depende de las circunstancias. Por ejemplo, cuando escucho música con partitura, la escucha muy diferente de cuando es sin partitura. Cuando es sin partitura intento estar completamente sin pensar en nada dejándome llevar, dejándome sorprender. Cuando estás con la partitura está un poco más analítico, más fuera y diciendo: —Este pasaje se va a acabar aquí, porque lo estoy viendo en la partitura. Pues ha sido un poquito corto. O yo lo hubiera llevado por otro sitio... Este tipo de cosas.

Pregunta: ¿Y cuando escuchas lo que estás tocando?

Pues depende también de las circunstancias, no es lo mismo cuando estás leyendo algo, que estás apurado por sintetizar tanta información. A cuando estás tocando algo que llevas tocando años, que te puedes recrear, puedes en cierto modo dejarte llevar. A mí me gusta mucho escuchar música en ese plan, como si no fuera músico. Si saber quién es el autor, ni cuál es esa obra, completa mi inocencia, escuchar una música y si acaso que se me pasen por dentro imágenes. No escucharlo como en una clase de educación auditiva. Me imagino que la escuchas con otras partes del cerebro. A mí me gusta eso, igual que si en algún momento del día no tengo ni idea si son las doce de la mañana o son las tres de la tarde, pues igual me gusta cuando oigo música.

Pregunta: 2 d)

Sí, sí, eso desde siempre. Me ha interesado mucho leer, formarme sobre la música que me gusta, que conecta más conmigo.

Pregunta: 2 e)

Quizá sí. Yo creo que ahora disfruto de más acercamientos, más puntos de vista o pers-

pectivas para acercarme a la música antes a lo mejor, de pequeño, decía: —¡Me gusta esto de Beethoven! Y ahora pues a lo mejor no solamente me gusta mucho, sino que lo admiro mucho más porque me parece más original y que es un milagro con respecto a la música de su época, que además se ahora que estaba sordo, es decir, que todo lo tenía en el interior y que sé que ese acorde o estructura, nadie la había hecho hasta entonces y ese tipo de cosas que te hacen valorar más.

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas. Una cosa que me pasa, que no se si le pasa a más gente es que cuando acabo de oír una obra, lo que más me apetece es volver a oírla. Y cuando acaba la segunda vez, lo que más me apetece es volver a oírla. Con alguna obra minimalista repetitiva, pues no hace falta, pero en general sí. Quiero decir que nunca sientes que has profundizado mucho y siempre te parece poco.

Y también cuando puedo me gusta leer sobre ella de cualquier comentarista o del propio autor.

Pregunta: 3 b)

No, la verdad es que soy un desastre en muchos aspectos de estos, quizá por las circunstancias también. Como yo no he sido, ni seré, una estrella del piano, yo lo que mi vida pianística es prácticamente hacer programas nuevos cada vez, o sea no soy un pianista que dice, este año voy a grabar y tocar un repertorio y a hacer una gira de 30 conciertos. Yo estoy acostumbrado a acabar de preparar un concierto y empezar el siguiente. Que a veces es con un mes y otras mucho menos, entonces no me planteo el... Tengo que hacer y entonces se te agudizan los recursos y, por ejemplo, físicamente, hasta ahora he tenido suerte y no me prepara de ninguna manera. Ni siquiera hago eso que es tan sanísimo, que me recomendaban y yo recomiendo, que es empezar calentando, haciendo escalas...

Pregunta: 3 c)

Mi estudio del instrumento lo que planteo es de tipo práctico. Y algo que me interesa es lo primero: leerlo. Leer a primera vista comiéndome notas, si hace falta, para tener una idea completa, y también para progresar en ese aspecto. Y luego el método de tocar una página y hasta que no te salga, no pasas a la siguiente. Normalmente lo bajo de velocidad, bastante y hago eso tan poco musical de ir subiendo el metrónomo poco a poco. De tal manera que con las repeticiones, siempre muy consciente, vas viendo si hay algún problema y para para resolverlo. [Pone un ejemplo de sus hijos]

Pregunta: 3 d)

Hay cuestiones técnicas que son puntos débiles para mí. Cuando tengo tiempo, procuro recordar estudios y ejercicios. En concreto, como musicalmente son una maravilla y tratan muchos de los problemas en los que yo me siento débil, yo suelo hacer muchísimo los estudios de Chopin. Hay temporadas que en cuanto me pongo al piano, lo primero que hago es tocar el opus 10. Los doce estudios, aunque normalmente me salto el 3 y el 6, los dos lentos, porque no me ayudan, y tocarlos seguidos. A veces tengo tiempo, pero otras veces no.

Pregunta: Y ¿cómo realzas tus puntos fuertes?

No sé, es que a mí no me preocupa mucho eso. Me preocupa elevar los puntos bajos, pero ¿realzar los fuertes? Digo, mira qué bien... si los tengo, que a lo mejor pasa que no los tengo...

Pregunta: 4 a)

Pues yo creo que no me lo planteo, es que es así. Yo no sé si es como algunos dicen, que es porque soy muy piscis... Y que los piscis son muy sensibileros, y que en seguida todo les toca.

Es verdad que no tengo que hacer ningún esfuerzo, al revés, yo creo que hago esfuerzos por distanciarme un poco emocionalmente. Hay veces en que digo: —ahora sólo gimnasia. Porque la emoción siempre está ahí, y a veces puede obnubilar un poco el pensamiento crítico y certero, puede engañarte y entonces hago eso porque con la emoción sale desigual, sucio... Mi problema no es cómo poner emoción sino como quitarla para ser completamente objetivo.

Pregunta: 4 b)

Esto es una cosa que también he visto en muchos grandes compositores, y también en colegas y es que se va madurando. Al principio, cuando uno es joven tiene ese sentimiento iconoclasta y vanguardista de decir: bien estos músicos eran muy buenos y hacían una música muy buena, pero para su época. La música que yo tengo que hacer es otra. Pues me parecía reproachable en esa época los compositores que hacían música tonal, o tradicional en todos los aspectos. Incluso yo cuando componía, si me salía una cosa tonal, yo la despreciaba completamente. Decía, esto es una cosa que puede hacer cualquiera de mis alumnos improvisando, entonces como puede venir alguien y que diga que eso es una composición. A mí en aquella época viniera uno y dijera [pone un ejemplo con un poeta recitando Machado]... Me parecía, antes, ahora no, casi un plagio, una cosa sin valor.

Luego te vas moderando, y llega un momento en que dices: —Si yo soy una persona única y yo soy sincero, no me tengo que preocupar de ser completamente original, único porque ya saldrá solo... Y te das cuenta de que hay veces en que no te importa utilizar técnicas, elementos o estructuras tradicionales, porque siempre a través de ti van a ser nuevas. Y así lo han hecho todos los compositores, porque también es verdad, como decía Lucciano Berio, que es realmente imposible hacer tabla rasa y partir de cero. Siempre habrá muchos elementos tradicionales que no los podrás evitar, y por otra parte son tales logros que... [...] No hay problema con seguir haciendo monodia o polifonía, porque es verdad que es una cosa única, que llevó mucho tiempo dar con un conjunto tan armonioso. Por ejemplo, el propio timbre, cuando yo era joven pensaba: —¿Cómo voy a escribir una obra que suene normal? Y ahora sigo escribiendo con timbres raros, o cosas que descubro, pero a la vez algo de tradicional. O puede ser una obra que se toque absolutamente normal, como, por ejemplo, para guitarra que es un instrumento que a lo largo de los siglos de perfeccionamiento ha llegado a sonar tan bien que ¿por qué rechazarlo?

Ahora ya no estoy preocupado de lo que me fueran a decir otros compositores, es que llegó un momento en que ciertas de estas cosas me parecían ridículas. Cuando veía a grandes compositores a los cuales tenía acceso, y a los que no tenía acceso también que estaban como peleándose por decir: —Yo he sido el primero. Y entonces lo comparaba con otros grandes compositores y me decía a mí mismo: nadie se preocupó de decir “he sido el primero en hacer un pizzicato” en un instrumento de cuerda. Porque lo importante es cómo tratas ese timbre. Y entonces cuando te enteras de cosas como por ejemplo de Stockhausen, a mí casi me daba risa. “Yo publiqué la pieza número 11, la gran obra para piano de música aleatoria, la publiqué en 1961, pero soy el primero que pensó algo así porque la tenía en la cabeza perfectamente en el año 1954, más que no me puse a escribirla” Lo que hay que hacer es hacer buena música. Si hubiera que ser el primero en todo, no podríamos escribir nada.

Pregunta: 4 c)

Yo reconozco que lo he pasado fatal muchas veces, que no he dormido la noche previa a un concierto. Estaba todo el rato, que el piano tiene también de malo de la memoria, como viendo mi mano derecha, y pensando que se me olvidaban pasajes con la otra mano y se pasa mal, pero la verdad es que me duró poco, sobre todo en mi etapa de estudiante. Luego ya una vez que vas haciendo conciertos... Por un lado, esto no está bien decirlo, pero te das cuenta que cuando no es un tribunal de pianistas, sino un auditorio normal, pocos se dan cuenta de fallos

o lapsus de memoria, o que has trampeado, es decir que no estás siendo tan minuciosamente juzgado. Y por otro lado hay también una existencia de la imposibilidad de la perfección, por lo menos en mí.

Cuando me examinaba me cabreaba, porque esto me salía en casa, y eso pensaba me bajaría la nota, incluso cuando oía al tribunal hablar me imaginaba críticas, aunque no escuchara nada realmente. Tú quieres ser perfecto, pero cuando te das cuenta que para uno eso está completamente vedado pues dices: —Con tal de que no pase una hecatombe, como quedarse en blanco. Pero como eso no pasará...

Cuando me dijeron que Pablo Casals decía que un buen concierto era el que tenía 25 fallos gordos, pues entonces dices: —Pues mira, este ha sido un buen concierto porque he tenido 25 fallos gordos.

Pregunta: 4 d)

La verdad es que, por un lado, un artista es siempre muy vulnerable y siempre está dudando de sí mismo y le viene bien que por lo menos una generalidad de gente le alabe o le anime o crea en su arte, tanto compositivo como interpretativo. Pero hay que reconocer que quizá porque me crié así, los músicos que me encantaban eran los más revolucionarios, porque era la época y la edad. Entonces llega un momento en que por lo menos en el sentido compositivo, hacías como los vanguardistas. Decías yo creo en mi música y me da igual que otros digan que no vale nada porque, como decía Mahler, ya llegará mi tiempo. Eso llega un momento en que dices: ¡Qué tontería! ¿Cómo pretendes que dentro de 100 años alguien se interese por tu música habiendo tantos compositores maravillosos? Entonces te vuelves más práctico. Compones para la gente que va a escuchar tu obra una sola vez, porque ni se va a repetir, ni se va a convertir en un top de la lista de ventas. Y es verdad que te vuelves más práctico. Dices: —Si lo que quiero es comunicarme, vamos a tener más en cuenta lo que opine la gente. Y es verdad que lo voy respetando más porque me parece, al principio me parecía que no lo sabía apreciar, pero luego dices, es que también a veces somos demasiado ridículos, porque, por ejemplo, con esta idea de ser más vanguardista, a veces te podías encontrar con que un estreno tenía éxito y el autor estaba enfadadísimo. Porque eso quería decir que su obra era demagógica, tradicional o tal. Un compositor vanguardista lo que quiere es que le silben, le pateen. Sí, sí, se llegaba casi a esos estrenos, eso es una payasada.

Pregunta: 4 e)

La verdad es que si lo vemos desde la faceta interpretativa, creo que es muy diferente que la de autor. En el piano por un lado siento que los compositores son “semidioses” para mí. De una sabiduría y genialidad para mí, que lo que escribían era intachable, se puede criticar de algún punto de vista, pero siempre llegas a la conclusión que tenía que ser así. [Pone un ejemplo con la orquestación de Schumann.] Hay también, tan buenos intérpretes que mejorar las interpretaciones que ha habido antes lo veo una utopía absurda.

En cambio en composición sí, yo reconozco que estoy constantemente revisando las obras, mejorándolas. Porque, por ejemplo yo tenía un maestro de composición que decía que eso no lo debía hacer un compositor, porque cada obra era hija de su tiempo. Pero a mí es que me da igual lo del tiempo. Porque si es una obra de 1974 y ahora veo que puede mejorar, pues lo corrijo. A pasar de lo que tenía a mano o lápiz al ordenador cambié muchas cosas, incluso pasajes enteros. Algunos dicen que eso no es así, que Mozart no tiene tachones... Pues bueno, Mozart solo hubo uno. Yo pienso como Boulez que un compositor está escribiendo continuamente la misma obra y que hay que tratar de mejorarla y enriquecerla de todas las formas. Quizá porque he sido intérprete y compositor, me ha preocupado mucho, más que a gente a mi alrededor que

la partitura fuera muy clara para el intérprete.

Pregunta: Muchísimas gracias

Muchísimas gracias a ti.

E.2. Sujeto 2 (S2) - 22/10/2016 - 11:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista tuvo lugar antes de un ensayo.

Pregunta: 1 a)

La pasión vino a través de la afición. La afición me la inculcó gente del barrio. Y antes que nada, pues escuchar y la afición. El entorno musical no fue familiar, vino de casualidad del colegio. En mi caso como vivía en Andalucía, de lo que escuchaba en la radio, lo tenía muy a mano. También por amistades que se dedicaban al flamenco empecé cantando en la escuela de baile flamenco del barrio y de ahí empezó la afición.

Pregunta: 1 b)

No he estado siempre motivada. Pues he tenido paciencia, y siempre te surge algo que te da motivación. Las ganas la afición, es algo que te apasiona.

Pregunta: 1 c)

Sí me he planteado alguna vez abandonar. Y la autoestima es todo. La autoestima es lo más importante. Un día sí, uno no, te caes y tienes que levantarte y buscar motivaciones porque es tu profesión y es tu vida. Pero sí, a diario, la autoestima es súper importante y eso sólo es uno mismo.

Pregunta: 1 d)

Pues a fuerza de mucho trabajo y constancia. Básicamente no perder las ganas, y de ahí la autoestima. Te da fuerzas todos los días, te planteas metas, a veces llegas, otras no. Ves un final, pero vas poquito a poco poniéndote retos.

Pregunta: 2 a)

Relativo, absoluto no.

Pregunta: 2 b)

Sí, bastante. Por la gente con la que me rodeo; que me hace estar muy cerca, no solamente del flamenco, sino también de otras músicas.

Pregunta: 2 c)

En el flamenco automáticamente me voy a la voz, a la persona. Si escucho algo que no sea flamenco me fijo más en la melodía. Pero depende, con los instrumentos me cuesta un poco, sobre todo separarlos, pero en flamenco me cuesta menos.

Primero lo escucho, me llega, me gusta, pero no analizo nada. Ya después, si eso, lo analizo.

Pregunta: ¿Y lo que estás cantando?

Ah, eso sí lo analizo. De un tiempo a acá sí que lo hago más. Conmigo misma sí lo hago mucho.

Pregunta: 2 d)

Sí, sobre todo si se trata de alguna producción como con X, por ejemplo, y últimamente más porque intento sacar similitudes hacia el flamenco desde el folclore más antiguo.

Pregunta: 2 e)

Yo creo que he tenido diferentes etapas. Al principio era diferente, era más un hobby, te gustaba, divertía, apasionaba, pero como que no... (deja incompleta la frase). Luego ya con el tiempo si lo disfrutas mucho, yo disfruto más ahora. Estoy haciendo cosas que me hacen disfrutar más, he visto otras posibilidades, no solo cantar sola, cantar para baile, investigar, otras músicas, la fusión.

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas. Ahora me he dado cuenta, antes no, por eso he dicho lo de las fases. Ahora si que escucho y busco información sobre lo que estoy escuchando.

Pregunta: 3 b)

No, conscientemente no.

Pregunta: Es decir imaginar que cantas...

Bueno eso sí... ¡ja, ja!, sí. A veces no es tanto el ejecutar como el darle vueltas a la cabeza. Hay veces que le doy más vueltas al coco que ejecuto (piensa más que actúa). Pero para mí la mejor forma es hacerlo, escucharlo y grabarlo. Porque a veces cuando lo haces, el resultado no es el que tenías en la cabeza y tienes que grabarlo otra vez. Pero si es verdad que si me planteo una estructura de principio, desarrollo y final, y a hasta que no lo haces no te das cuenta del resultado.

Pregunta: 3 c)

A día de hoy, como ya tengo lo que son los cantes y sus estructuras —aunque no se acaba nunca de aprender con el flamenco—, pues intento, si no lo tengo claro, volver otra vez a la base y cojo la raíz. Me fijo en un cantaor clásico para hacer el cante como es, y luego a partir de ahí voy dándole mi personalidad, o cambiándolo, pero siempre desde una raíz fija.

Pregunta: 3 d)

Pues no lo he pensado, es que son un montón de cosas.

Pregunta: Por ejemplo, ¿qué sigues entrenando?

Pues el compás, que es una de las cosas que siempre he tenido desde un principio. Es que claro, como cuando empecé las facultades ya no son las mismas... Sí es cierto que ya tengo más dado de lado el tema de la respiración, pero sigo trabajando eso.

Ahora son peores las facultades. Antes, cuando era más jovencilla, tenía más respiración, y podía hacer los tercios más largos. Ahora lo que busco son otros porque no tengo esa facultad que tenía antes. Por ejemplo, en la granaína hacer el tercio largo. Ahora me he dado cuenta con el tiempo de que tengo que buscar otros recursos. No intento forzar por el efectismo de aguantar. Antes tenía más giros y la voz cambia, pero ahora voy buscando ya otros recursos. Lo que sí intento mucho, cuando son cantes a compás, me fijo mucho en eso (en el compás).

Todo esto lo voy viendo en la práctica.

Pregunta: 4 a)

No, en el escenario no... Tiene que haber un 50/50 tienes que tener la parte emocional y la parte técnica un poco equilibrada porque si no se te va. Yo cuando me subo al escenario a veces no sé mantener ese equilibrio. Con los años y las tablas te vas manteniendo pero... Me voy más a lo emocional, pero se va equilibrando con el tiempo. Sin emoción no se entiende para mí. Cada cante tiene su carácter.

Pregunta: 4 b)

Me gusta explorar, pero sí que conforme han ido pasando los años me he ido dando cuenta de que no se puede... que hay ciertos límites que no se pueden pasar. Veo mucha gente que hace

cosas y las respeto y me gustan pero... es una visión mía personal. Siempre intento no pasar unos límites. Porque hay que aprovechar la raíz que tiene el flamenco.

Pregunta: 4 c)

¿A la hora de subirme? (Respondemos afirmativamente) Pues intento relajarme y aislarme. Pero no me crea tanta ansiedad el momento de subirme, quizá me crea antes; los días de antes, no el momento. Me crea un nerviosismo, pero es el punto de nerviosismo que te hace falta antes de subirme, porque si te subes relajado va a ser un desastre. Pero no hago nada en particular. Bueno técnicamente sí, respiración y ejercicios vocales sí, los ejercicios hacen que me sienta más tranquila. Si no hago eso, sí que a lo mejor me subo un poquito peor.

Pregunta: 4 d)s

Pues a veces sí, si no estaría mintiendo. Aunque digamos que no, nos gusta que nos reconozcan el trabajo. Pero en el momento de estar trabajando en el escenario, yo no me acuerdo de la gente que hay, y es lo mejor, porque así consigo aislarme. Luego cuando terminas abres y dices: —A ver, ¿qué ha pasado?, ¿ha gustado o no ha gustado?

Y en la parte de creación no le tengo tanta consideración. Ya es una cosa muy personal, hago cosas que me gusten a mí. Y a lo mejor había que hacer cosas pensando un poco también a veces. Pero en principio hago cosas que me llenen a mí.

Pregunta: 4 e)

Pues mirando en los resultados que vas teniendo. Si ves que hay cosas que funcionan a tu manera, si ves que en algo has acertado, seguir haciéndolas en esa línea.

Pregunta: ¿Qué diferencias ves entre una buena actuación y una no tan buena?

Pues hay veces que te bajas del escenario y todo ha ido muy bien, la gente responde bien, pero tú dices: pues no, hoy no ha sido mi día. Creo que en eso miro la parte emocional. Hay muchos factores en eso, pero es más de como te pille el día, el momento. Y la gente te dice que ha ido bien, pero tú sientes que no. Es una cuestión de uno mismo, de la autoestima...

Pregunta: Muchas gracias

A ti.

E.3. Sujeto 3 (S3) - 23/10/2016 - 10:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista por Skype.

Pregunta: 1 a)

Bueno, yo creo que dedicarse a la música es casualidad. Porque, en mi caso, no hay antecedentes familiares, hay afición, pero desde que yo tengo uso de razón, no antes, mi padre ni tan siquiera tocaba un poquito la guitarra. La única cosa es que, yo soy del año 64, y en aquella época la televisión y la radio, los únicos medios de comunicación que había: tres canales de televisión y la radio, se escuchaba música andaluza, flamenco, y copla, y algo de pop rock español. Entonces elegí la opción de escuchar esto y disfrutar con la música y escuchar esto desde pequeño forma parte de tu vida y llega a ser una pasión.

Yo recuerdo escuchar a mi vecino tocar la guitarra. Que era el señor con el que mi padre me dejaba cuando salía. Estaba siempre tocando y cantando. Para un niño pequeño, en aquel entonces era... bueno, hoy en día todo está súper saturado, hoy hablamos de una guitarra y nadie le presta atención porque todos tenemos una guitarra colgada al hombro...

Pregunta: 1 b)

¡ja, ja, ja!... por ejemplo ahora mismo no tengo ganas (risas). Pero bueno, cuando yo empezaba, cuando ya tenía conciencia de querer ser guitarrista mi motivación era, algo que digo siempre, que es ser diferente, para bien o para mal. Yo prefiero que me critiquen a que todo el mundo esté de acuerdo con lo que hago. No me gusta eso. Entonces mi motivación es hacer algo que yo me sienta bien y no entienda fácilmente la gente. Eso me ha motivado toda mi vida y me ha echo estar un poco en alerta y cambiar, no digo que para bien, pero sí para mi alimentación del alma, si quieres llamarlo así...

También, la época que me tocó vivir, que no era fácil, yo era digamos, el guitarrista joven, después de aquella generación de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Serranito, junto con Riqueni que salíamos fuera de España, incluso íbamos juntos mucho. Entonces tuve la suerte de conocer y de estar con ellos semanas. Con Leo Brouwer, Piazzolla, Baltasar Benítez, Cachó Tirao, Assad que estaban cuando yo empezaba, John William, David Russell, toda esta gente, o empezábamos juntos, o coincidíamos en festivales. Yo, mi medio de hacerme conocido, fue en festivales de guitarra clásica.

Yo no sabía de Astor Piazzolla cuando le conocí, ni tampoco su música. Pero cuando le escuché hablar con Leo Brouwer, que le dirigía un concierto -del que yo grababa todas las sesiones de ensayos-, yo escuchaba eso alucinado. Entonces siempre uno intenta aplicar lo que va aprendiendo con eso. Entonces nunca fui conformista con el flamenco, que es una música muy rígida y hermética, y siempre quise hacer lo que hacía Piazzolla con la música de tango, que era también muy criticado, lo llaman tango urbano. A mí siempre me fascinó hacer eso, fue una motivación grande y también un conflicto en mi vida, porque aquí no se conocía como hoy día a estos músicos.

Pregunta: 1 c)

Me planteé abandonar muchas veces. Y hace dos o tres días la última... (risas) Sí, uno se cansa. Se cansa porque esta profesión es muy exigente. Yo tengo 52 años y más de un tercio de mi vida ha sido dedicado a esto, y a veces uno ya se cansa de la exigencia de este trabajo. Lo único que pasa que por otra parte tampoco puedo de hacerlo ya. Ya estoy tan acostumbrado, pero nunca por ningún problema... La música está por encima de eso, son ya más problemas personales a nivel general. Como cualquier trabajador pueda tener, no por frustración musical. Al contrario, uno intenta hacerlo y busca a ver a dónde llega. Uno llega más y uno llega menos, es por la situación. Y eso pasa en todos los trabajos, todo se mezcla.

Pregunta: 2 a)

Yo creo que ninguno (risas). Oído absoluto no tengo porque conozco a quien lo tiene y me parece una barbaridad.

Pregunta: 2 b)

No, últimamente no. He escuchado mucha música. Yo me dormía con Paco de Lucía, Debussy, Shostakovich, Ramón Montoya, Fernanda de Utrera, escuchando Aaron Copland, Leonard Bernstein, con eso me dormía. Con un cassette grande a lado de la almohada. Y ahora que uno tiene posibilidades de escuchar un músico hasta en el teléfono. Ahora no escucho mucha música, no por nada sino que ahora no tengo paciencia ni mucho tiempo de escuchar música. Es una pena esta situación, pero la profesión tiene este tipo de cosas y te quita un poco el disfrute.

Pregunta: 2 c)

Es una de las cosas que intento evitar. Yo soy de los que duermen con la radio, soy muy antiguo en eso. Y tengo que poner deportes que es donde hablan porque como ponga música ya no duermo, ya tengo que analizar y es un desastre... No sé, cuando escucho algo, depende

de lo que sea, normalmente me fijo en el global. Si algo me interesa mucho intento conseguir las partituras para saber por dónde van.

Pregunta: ¿Y cuando escuchas lo que estás tocando?

Pues ahora empiezo a escuchar lo que estoy tocando. Aunque parezca una barbaridad, no lo es (dice que todo esto lo dirá hablando de reinventarse en un Ted Talk que hará en unos días). Yo estoy empezando a escucharme de hecho este último disco que he hecho, no ha sido un planteamiento de grabación de disco. Yo estaba probando en un cuartito, que lo he insonorizado, no era el mejor momento para grabar, después de un divorcio... No tenía muchas ganas de hacer música, y sin embargo creo que es el disco que más he escuchado como músico, no como guitarrista. Incluso lo he interpretado más como músico que como guitarrista. Por eso digo que lo mismo necesitamos una vida más para despojarnos del guitarrista que llevamos, que es una carga dura. Ser guitarrista es muchas veces incompatible con ser músico, muchas veces.

Pregunta: 2 d)

Sí. Vamos a ver, cuando yo empezaba, o ya llevaba un tiempo tocando, uno aprecia lo que es similar a lo que hace, no lo que es radicalmente distinto. Ahora no pienso eso, ahora intento disfrutar de lo que sea. Ni todos podemos ser genios, ni un gran guitarrista, o sea... cada uno es cada uno. Hay que disfrutar de lo que haces, yo intento disfrutar e intento ayudar a toda la gente joven.

Pregunta: 3 a) 12:31

Vivir. No me está interesando mucho escuchar. Leer, me queda poca paciencia. Y vivir he vivido poco por culpa de la guitarra, entonces me interesa muchísimo vivir. Y sé que se refleja en muchas otras cosas que yo me las he perdido porque ser un guitarrista de los de toda la vida, encerrado entre cuatro paredes.

Pregunta: 3 b)

No, yo mi método de trabajo es como cualquier deportista, incluso como cualquier guitarrista. Yo con Leo Brouwer hablaba mucho de esto y los dos hacíamos lo mismo empezábamos a componer de la misma manera, que era tocando y a lo que saliera, aunque parezca mentira. Luego echaba uno mano de la profesión, o del conocimiento. Soy bastante metódico en todo lo que hago, entonces ya también por edad, intento tener una condición física medianamente aceptable y mi método de trabajo es con la guitarra, sí. A nivel mental, yo intento pensar todo lo que hago. Del corazón a las manos me parece un absurdo sin que la cabeza vaya mandando. Entonces yo intento si el flamenco no está escrito, pero está en mi cabeza, ahí están todas las digitaciones y signos de expresión que lleva la obra. Es decir, yo no omito eso, yo no me pongo a tocar por gusto en mi casa. Yo aquí estudio, entonces me pongo a trabajar, y ni toco a velocidad de concierto. Yo me pongo a trabajar en la obra, casi como la primera vez, aunque sean temas que tenga ya un tiempo interpretados. Es igual que el fútbol, hay una serie de ejercicios de mecánica que se hacen continuamente para mantenerme en forma.

Pregunta: Y ya juegas en el escenario ¿no?

Sí, y toco en el escenario. Y si te digo una cosa, aunque parezca mentira, hay quien puede tener un poco miedo a no tocar a la velocidad normal, pero últimamente estoy super a gusto. Hablo de años, porque para nada pienso en “me voy a equivocar”, “voy a tener un problema”, uno piensa en la adversidad, la calidad del sonido, la humedad, la afinación, cosas normales, pero de que me voy a equivocar tocando, eso no me preocupa. Y cuando cometo los fallos es porque estoy más a gusto. Cuando soy consciente de lo que hago es que estoy pensando demasiado, entonces últimamente me siento muy libre en el escenario, y me sorprende.

Pregunta: 3 d)

Pues no lo hago. No lo pienso. Hombre ya te digo que soy analítico y sé que las tengo, incluso más de las que tengo. Pero no pienso en remediarlo porque no tienen remedio, ni en disimularlo, al contrario. Por ejemplo, el acorde de la menor en traste cinco yo no puedo hacerlo, mi dedo está doblado, entonces no me suena la tercera cuerda. Entonces yo hago un engendro, que lo hago desde que era pequeño, que es una posición con el cuarto dedo. Yo adapto mis defectos o mi debilidad a lo que tengo. Pero yo daría la vida por un la menor... (risas) Yo creo que no he tocado el concierto de Aranjuez por eso...

Cada uno es como es y defectos tenemos todos, aquí nadie es una máquina.

Pregunta: 4 a)

Pues principalmente lo que siempre me preocupo, y que en el flamenco todavía no se entiende, y no entiendo por qué, es que la técnica es el lenguaje, es el idioma, y hay que tener un vocabulario amplísimo para que las emociones salgan. Siempre digo la misma frase: —No podemos escribir un libro de poesía sin tener un vocabulario exquisito. Pues la guitarra igual, yo siempre pensé: la técnica tiene que estar por encima de todo en el trabajo para que las emociones salgan. No digo que sea lo único, pero es un 80 %. Las emociones las llevamos nosotros, hay veces que se intentan reproducir, incluso estudiar, que ya lo hice en su tiempo con la expresión o con los signos de expresión, pero eso es falso. Eso tiene una época de juventud, pero eso al final suena a falso. Ahora yo no estudio la emoción. Ya te digo, estudio de una manera mecánica, sesuda pensando absolutamente cada dedo, siempre dónde va, y luego intento que la emoción y la expresión sea consecuencia de lo que me está pasando.

Siempre se dice que lo último es lo mejor, yo no creo que eso sea así. Yo creo que he hecho algún disco bastante bueno, quizá los discos que menos interesó a la gente, pero el último que he hecho, desde ese punto de vista a mí me parece estupendo, porque es el único que he escuchado y el enganche de que yo escuchara eso era por la expresión, no por la técnica. Estaba escuchando cómo interpretar. (Sigue ampliando el ejemplo del la grabación de su último disco).

Pregunta: 4 b)

El flamenco sin la tradición no es nada. La tradición nos da los nombres de los estilos, nos da los géneros, la rítmica, la tonalidad, el compás. Nuevamente seré criticado porque yo digo que nosotros no componemos, recreamos. Yo no entiendo una composición cuando se nos da el 60 %. En una soleá se nos da todo. También es verdad que ese 40 de recreación manda huevos lo difícil que es porque con cuatro acordes tienes que hacer una obra que se empezó hace 100 años... Pero la tradición es necesaria, si no, no sabemos qué tocar, estamos hablando de guitarra flamenca. Ahora bien, al igual que la técnica hay que conocer la tradición muy bien para innovar, para crear, recrear, inventar...

Entonces, yo por ejemplo mi forma particular de salir de la tradición, no es rompiendo, como se decía antes con la música contemporánea. Yo empecé poco a poco intentando cambiar el sonido. A mí me gusta un sonido particular que choca un poco con el sonido del flamenco. A mí me gusta usar recursos que no son los habituales del flamenco y cada día utilizo más mecanismos que son incluso a veces de otros instrumentos, como el bajo eléctrico que me encanta, los armónicos, o slap... Yo intento renovar a través de cambiar, sonido, pulsación, mecanismos, y la música es igual. Lo único que pasa es que unos lo hacen desde un punto de vista más jazzístico, que antes se decía moderno. Otros lo empezamos a hacer a través de una serie de músicos que siguen siendo una barbaridad, como dije antes: Debussy, Copland, Bernstein... Y otros a través del mismo flamenco u otro tipo de obras, cada uno elige una opción para alimentarse de otra cosa, pero siempre desde el prisma de la tradición.

Pregunta: 4 c)

Hombre yo cuando empezaba, hablaba ayer con un amigo... Yo gané el premio nacional de la Unión. Tenía 17 años, en el año 81. Riqueni quedó segundo. Y yo tocaba, que a mí el año siguiente vino Paco de Lucía verme y se sentó en la tercera fila. Y a mí como si se hubiera sentado Beethoven, Mozart... me daba igual, yo tocaba en una piedra. Yo no tenía responsabilidad ninguna, y nada que demostrar. Yo no tenía problemas.

Luego te cargas de responsabilidad, tonta responsabilidad, y aquí cada uno toca lo que tenga que tocar y hacerlo lo mejor posible. La música es otra cosa que una competición, pero en el humano está cargarse de todo eso. Yo hay una época de veintitantos o treinta años, que tú te cargas de responsabilidad, de técnica... Yo nunca supe cómo tratar la ansiedad. Yo leía cosas: que ese día no tocara, que me fuera al jardín, y yo no tenía jardín; que me fuera a andar, a mí no me gustaba andar; que no me presionara... Para mí no servían esos consejos. Sin embargo, en el último espectáculo que hice que se estrenó en Madrid, curiosamente en el centro cultural de la Villa, lo hice como se hacen en pop: ensayo general un día antes, el mismo día y luego el concierto. Es decir, aunque sea matarse yo lo llevo bien. Me gusta esa disciplina, porque te enseña cómo lo tienes que llevar, a pesar del dolor de dedos. Fíjate a estas alturas estoy aprendiendo a dosificarme y a tener menos ansiedad. (Ahora cuenta una anécdota de sus conciertos que denota que lucha contra su vergüenza).

Se te quita la ansiedad cuando ves que la gente va a escuchar, va a pasar un buen rato. No va con una libreta a apuntar qué fallo has tenido. Al contrario, cuando tú te sientas en un concierto con ellos, tú los metes dentro, al final somos todos personas. Yo tengo que hacer música para que tú disfrutes, pero si tú no estás, no existo yo. Estamos en el mismo teatro, estamos actuando los dos, uno de intérprete y otro de oyente.

Pregunta: 4 e)

Yo suelo llevar mi mismo grupo, mis mismos técnicos. Y aún así hay diferencia, las salas son diferentes en los distintos teatros. Cuando todo eso se da bueno. La diferencia entre una buena actuación es muchas veces como en el cine: no querer sobreactuar. A mí me preocupa mucho sobreactuar. Yo lo que quiero es sentirme bien y hacerlo bien, pero hay veces que tú quieres ya implicar demasiado al público. Eso al final es falso. Entonces la actuación buena, yo creo que lo sé en el momento que salgo con la guitarra, antes de empezar el tema coloco y coloco la mano. Yo sé que va a ser buena o menos buena.

Pregunta: Muchas gracias**E.4. Sujeto 4 (S4) - 25/10/2016 - 15:00**

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista celebrada durante una sobremesa en el bar "Pinoccio" de Madrid, cerca de Atocha.

Pregunta: 1 a)

Pues tengo que entrar en terreno psico-emocional. Yo tuve una familia relativamente desestructurada. Mi padre sale huyendo de la Segunda Guerra Mundial, no le dan la nacionalidad por salir de Alemania y terminó en Estados Unidos. Ahí se dedicó al cine y empezó a traer a España series de televisión. Entonces mi madre trabajaba como secretaria en el Ministerio de Asuntos Exteriores, lo conoce, empiezan a trabajar conjuntamente, y se enamoran, se casan, y están continuamente viajando. Entonces mi hermano nace en Nueva York, y yo iba a nacer en Moscú, pero mi madre que estaba a punto de dar a luz no la dejan subir al avión. Entonces

se queda aquí, y nazco en Madrid. Como suele pasar cuando alguien trabaja en la farándula, mi padre abandona a mi madre, nos abandona a todos. Y entonces a mí me meten interno en el colegio, a los dos o tres años. Y sin ver a mi padre ni a tu madre yo voy creciendo en ese entorno. Luego cuando llegaban las vacaciones de verano y tenías ganas de ver a tus padres, como no tenían un duro, pues me mandaban al pueblo de la asistenta rodeado de personas que no conoces. Y te vas aislando. Entonces empiezas a cultivar el arte de estar entretenido en la inopia, en fijarte en las cosas...

En uno de estos veranos que todavía no me podían mandar a la casa de la chica, pues me mandan a Castro-Urdiales y allí unos jugaban al fútbol y yo que tenía asma, no me dejaban y me dedicaba a curiosear por todo el sitio. Entré en una sala y descubrí un piano. Estuve jugando con el piano, pues ni se sabe el tiempo, hasta que entró un cura y me tiró de las patillas. Volví a entrar muchos otros días aún sabiendo el riesgo.

Luego llegué a la edad de que la flauta se incorpora al currículum escolar, y ahí es donde descubro la música. En un momento dado mi madre se casa por segunda vez. Ya tenía yo 13 años, y podía salir a verlos durante el curso, aunque luego tenía que volver interno. Ahí conocí a la hermana de mi padrastro, al que considero ahora mi padre. Menudo rollo te estoy contando, pero es que te tengo que poner en el antecedente. Entonces resulta que mi tía, se llevaba muy mal con mi madre y mi padre. Y en un momento determinado digo que quiero estudiar el piano, entonces se entera mi tía y me dice que pasara a su casa. Vivían puerta con puerta. Entonces yo voy a estudiar a casa de mi tía mientras seguía viviendo en el colegio. Hacen un concurso de composición de canciones en el colegio. Yo después de haber aprendido las escalas de Schmidt en el piano, me sentía cómodo haciendo cosas que me gustaban a mí. Entonces compuse una canción, esa canción salió y coincidió que mi tía habló con mis padres y les convenció para que me apoyaran a estudiar música. Entonces entré en el conservatorio.

Cuando me vio mi profesora de piano Carmen Ledesma... (cuenta una anécdota de que una composición que impresionó a su profesora cuando él estaba más que empezando.)

Cuando me sentaba al piano calmaba la sensación de soledad. Que eso es lo que te quería responder después de todo este paseo (risas). Era como una inyección de dopamina, me aislaba de todo lo que estaba viviendo, tuve una infancia con muchos problemas. Y sin embargo, eso me daba toda la quietud, la tranquilidad, paz personal. No tenía ninguna aspiración y me sentía bien conmigo mismo. Me sentía mejor cuando tocaba cosas mías porque cuando estudiaba a alguien y llegaba el momento en que la técnica me desbordaba, pues me cabreaba, y lo pasaba mal. Entonces tocaba más lo que más me apetecía.

Pregunta: 1 b)

Siempre he estado motivado. De hecho mi mujer, entendió que me gustaba la música, pero no siempre he tenido facilidades. He tenido que luchar contra viento y marea para dedicarme a la música. A veces creo que se me ha puesto el camino así para llegar hasta donde estoy ahora, que tampoco he llegado lejos, pero antes veía como piedras en el camino. Yo recuerdo que mis padres cuando veían que el piano empezaba a demandarme mucho tiempo, quieren que deje la música. Entonces ya me pilla con segundo de bachillerato. Yo digo que no quiero dejarlo, y me dejan de dar la paga semanal, para que no pudiera pagarme las clases. Entonces me pongo a vender pianos en una tienda de música, y también daba algunas clases. En ese momento conozco a un grupo de gente de clase. Y decido entrar con ellos a hacer un grupo de pop-rock. Con ese grupo empiezo a dar conciertos, seguía vendiendo piano, seguía con el C.O.U., y he tenido la suerte de que se me han dado bastante bien los estudios. Mis padres querían que me dedicara a una ingeniería, entonces entro en *Teleco*.

Lo que hacíamos en el grupo llamó la atención. Así que nos abrió las puertas para grabar y salieron más conciertos. Entonces tuve que hacer coexistir la vida de estudiante con esto. Cuando llegó un momento en mi vida muy malo a partir de ahí, un momento en el que no me encuentro. Ya decido hacerme la música para mí. Abandoné el pop cuando descubro que lo de menos era el sueño musical que tú tuvieras, te vendían como producto... Yo tenía el disco en los 40 principales y decido irme del grupo. Me ofrecen quedarme en la universidad y entonces sigo haciendo el Hanon de piano, tocando para mí.

En un momento determinado vuelve mi música a salir a flote porque alguien le da una cinta mía a un locutor de Radio 3 y eso estaba entre medias de clásica/música electrónica..., que era la música que yo hacía. Porque con la música contemporánea que había en esos momentos yo pensaba que mi música no le interesaba a nadie. De repente con la música *new age* empiezo a recaudar mucho dinero. Había puesto beneficios a médicos Sin Fronteras y estaba dándoles cada año como 3.500 dólares. Entonces Médicos Sin Fronteras me dice que no puedo donarlo así, y por eso hice una fundación. En un momento determinado, con la fundación, yo he trabajado mucho con Médicos Sin Fronteras y Médicos Mundi, pues estos segundo me piden una colaboración. Era junto a un amigo. Estuvimos entrevistando durante un año a cooperantes de Médicos Mundi, y sobre eso teníamos que inspirarnos. Pero paso que a mi compañero le llamaron de otros asuntos y me quedé yo solo. Así que decidí hacer tres tríos de cuerda. Entonces a partir de ese momento ya no he dejado de escribir. Estamos hablando de 2003. Ara Malikian me ayudó mucho dándome ánimos.

Pregunta: 1 c)

Nunca he querido abandonar. He tenido momentos más débiles en los que no podía dedicarme al 100 % pero nunca he querido abandonar.

Pregunta: ¿La autoestima jugaba algún papel?

La autoestima no... era estrés para sacar dinero para mi familia. Yo estaba metido en muchas cosas, tengo estudios de... varias cosas. Por un lado llevaba muchas farmacias, por otro lado me dedicaba a programar control de instrumentación para medidas acústicas, me dedicaba a investigar en la universidad... Es decir, estaba que hasta el 31 de diciembre no tenía tiempo, y claro cuando de repente agarraba la música, era una liberación. Estaba deseando tener un alto para dedicarme.

De hecho cuando tengo la autoestima por los suelos es normalmente cuando termino la obra. Porque pienso que no la voy a sacar adelante.

Pregunta: 2 a)

¿Te puedo preguntar qué es cada uno?

(Después de nuestra explicación nos cuenta una anécdota en que tuvo que retocar una grabación y reafinar algunas partes a nivel de centésimas. Dice que tiene oído absoluto cuando está en el estudio pero fuera relativo. Entendemos que tiene oído relativo, y que nos hemos explicado mal.)

Pregunta: 2 b)

A ver. Llevo desde que me caso y vivo fuera de Madrid, año 85, escuchando todos los días sin exagerar entre una hora y hora y media de música que jamás he oído. Porque es el tramo que hago en coche. Normalmente escucho cosas nuevas. aunque sí que hay otras que repito porque me gusta mucho la pieza. Es difícil que me consigan enseñar música que no conozca, pero la gente se siente muy orgullosa cuando lo hace.

Pregunta: 2 c)

No..., no entro en analizar la forma, sino en si consigo desconectar o no de la pieza que escucho. De si la pieza me mantiene la atención, me suele gustar muchísimo, si no me la mantiene, me encuentro desconectando y no disfrutando de lo que hay.

Pregunta: ¿Y cuando escuchas lo que estás tocando o componiendo?

¡Uf!, eso es un sufrimiento. Porque para contestarte eso te tengo que contar cómo compongo, y no es muy ortodoxo eso. Cuando escucho mi música yo creo que tengo una maldición. Normalmente, mis piezas cuando llegan al día del estreno se convierten en insufribles para mí. Lo que a la mayoría de la gente le entusiasma yo ya la tengo tan trillada que ni me gusta, lo paso mal, y es algo que... puede llegar a ser un drama. Todo esto viene por la forma de componer. Te voy a contar cómo hice mi primer cuarteto de cuerda para que puedas entender cómo compongo.

X me llama para que compusiera un cuarteto para unos amigos suyos que a él no le daba tiempo. Lo que cuento siempre lo hago así, lo que pasa es que esta es la que más impacto te puede dar por la historia. Yo en vez de basarme en la forma, me invento una historia. Entonces pienso cómo me afectaría a mí una vivencia. Quizá eso viene de mi etapa de la niñez, de estar solo. Entonces me vino en un momento la idea de qué pasaría si me tuviera que enfrentar al suicidio de un hijo mío. Y escribí el cuarteto que se llama sobreviviendo al suicidio de un hijo. Aparte de que se me saltaban la lágrimas, no quería entrar en el drama de la historia, mi música tiene algo de que por muy mal que lo hayas pasado siempre hay algo de que hay un día que viene después. Entonces yo quería la sensación de esperanza. Y me imagino qué pasaría, que lo lógico sería que el matrimonio se separe, pero con el paso del tiempo eso sería un nexo de unión, que se reunirían y lo que yo narro es la vivencia de recordar a su hijo. El impacto emocional es tan grande que de repente me sugiere un tipo de música, y entonces lo intento escribir lo más rápidamente posible. Cuando escucho mi música lo que estoy intentando es expresar ese estado emocional. Normalmente siempre que escribo algo es porque hay una historia detrás.

Pregunta: 2 e)

No, para mí la música es mi vida. Es lo mismo que si me preguntas que si mi disfrute con el agua, o con la cerveza... hay días que la cerveza te sabe genial otros días que dices: —No sé que cerveza me han puesto, pero bueno era una cerveza. Pero siempre está ahí. No entiendas que soy alcohólico, pero me has entendido ¿no? (risas)

O sea lo que disfrutas... Disfrutas menos con el paso del tiempo porque le pides más a la música que vas a escuchar. Pero yo desde hace ya mucho tiempo...

Pregunta: Quieres decir que no ves tanta magia como antes, ¿no?

No solo eso, efectivamente, sino que hay obras que te dicen mucho, pero luego cuando las estudias dejan de gustarte. Yo por ejemplo me he escuchado las 104 sinfonías de Haydn y he analizado y estudiado todos los cuartetos de Mozart. Te puedo decir que en el caso de Haydn hay diferencias pero en el caso de Mozart con los cuartetos parece un disco de Elton John. Porque escuchas una canción de él y raramente sabrías decir de qué disco es. Porque no hay evolución. Quiero decir en la música de Mozart hay evolución en ciertos momentos. Esto no es una crítica es la forma que tenían de ganarse la vida. Pero a mí se me cae un mito. Es una crítica, pero ojalá yo supiera escribir así. Pues cuando no sabes nada de esto, lo idolatras de alguna forma, y luego lo que me da rabia es que ya nunca vuelve a ser como antes.

Pregunta: 3 a)

Escuchar. Primero es más fácil, y ya lo tengo en mi día a día. Todos los días estoy escuchando música. Y todos los días me enfrento a cosas nuevas. A veces en la obra más rara encuentro un pasaje interesante. Sin embargo, estudiar, ya hace muchos años que no estudio.

La última vez que me subí al escenario fue en 2004. Yo tengo mucho pánico escénico y eso que he tocado frente 15.000 personas.

Para composición sí que sigo estudiando. De vez en cuando me compro partituras, las últimas que me he comprado son de Mikel Torke que es americano, del año 62, y que tiene una escritura orquestal brillante. Me gusta mirar cómo lo ha hecho.

No tengo rutina. Lo que intento hacer cuando compongo es recordar que he sido músico. (Ahora pone un ejemplo de una obra en la una de las voces tenía una o dos notas, en una de las voces, todo el rato. La conclusión es que si escribes de esa manera, no funciona.) Cuando al músico no le tienes ocupado en disfrutar de la música, no forma parte de... entonces yo pienso en que ninguno de mis músicos se aburran. En que todos encuentren algo que les motive en lo que tienen que hacer.

Pregunta: 4 a)

Mira, he escrito la ópera Cinco horas con Mario. Y es una ópera que yo he descrito bipolar, de la alegría a la tristeza, de la tristeza a la alegría en un corto espacio de blanca o de negra... que es como interpreto que está el libro. Lola Herrera lo interpretó desde la rabia más absoluta, Natalia Milán lo hace con la inocencia y una tercera persona que ahora no me acuerdo y es la que yo retrato, que es la que la ha llevado fuera de España la interpretación de teatro, que es una actriz que mezcla los dos.

Lo que quiero decir es que no busco la técnica aplicada a la emoción, sino la melodía aplicada a lo que vas a decir. Es decir, en vez de hacer un recitativo para un momento en que alguien suelta algo rápido, yo prefiero encontrar qué melodía atrapa. Porque he escuchado mucha ópera, y a veces te encuentras con muchas que no están pensadas para ser sólo escuchadas. Para mí la música tiene que tener un papel mucho más importante que el secundario.

Pregunta: 4 b)

Ninguna de las dos cosas, prefiero sentirme a gusto con la música que hago. Y por lo que me han dicho, suelo meter en mis obras una nota fuera de armonía, que me dicen que está mal. A mí me produce mucha gracia. Muchas veces cuando algo suena mal al resolver tiene mucho más efecto. Yo no escribo tonal, yo escribo para transmitir la emoción. Yo normalmente escribo música con la que estoy a gusto, escribo la música que me gustaría que alguien hubiera escrito.

Pregunta: 4 d)

Pues muy mala. No pienso en él, sólo escribo para mí. Y lo paso muy mal, porque cuando va el intérprete a tocarla ya no es mía. Cuando yo estudiaba a Stravinsky, él decía que las piezas se tienen que tocar a este tempo, había que hacerlas de esta manera, y cuando él las tocó después, cuando fue mayor, no respetó nada de lo que antes dijo. Primero porque responde a estados emocionales; si tu has oído a alguien tocar muchas veces, nunca toca igual. Te va a un concierto un día y otro el día siguiente, y aunque lleve rodando el concierto 15 días seguidos hay días que el cambia, que se encuentra mejor, o peor... Entonces cuando la obra ya no es mía cuando la tocan otros, entonces ya no sé si el público la va a entender, no la va a entender. Ahora mismo he terminado unas obras para piano, que se van a grabar en un CD. Y el pianista se las ha traído al terreno de Mompou, de Valentín Silvestrou. Y las toca que tienes que guardar la respiración entre nota y nota. Y hace de esos silencios un mundo que yo no lo había pensado así, pero la obra lo habla. Y claro quién soy yo para criticar a Leonard Bernstein o a Claudio Abado en la interpretación de la patética de Beethoven, que sus interpretaciones tienen media hora de diferencia. Todo esto lo digo porque si estos grandes interpretaban de la misma manera, ¿tú crees que Tchaikovsky (entendemos que quiere decir Stravinsky) pensaba en el público? Yo creo que ninguno, sólo piensas en el público cuando te piden que hagas algo comercial y que hagas

algo exactamente igual que lo que has hecho. Como el ejemplo de los cuartetos de Mozart. A mí las obras me las encargan los amigos, así que yo no pienso en el público.

Pregunta: 4 e)

Es que, va a sonar presuntuoso. Cuando compongo una obra me parece buenísima. Y no considero nada mejor que lo que he hecho en ese momento. Y como luego ya no me gusta. Si la oigo con el paso del tiempo, puede que tenga la suerte de que me diga algo. Como me meto tanto en el papel cuando la compongo, luego la escucho y no vuelvo a tener ese estado emocional de cuando la compuse, y me pienso que ya no hablo el mismo idioma. Porque yo recuerdo el momento en el que lo estaba haciendo, que es el momento más feliz. El momento en el que lo estás creando. Luego llega a manos de otro, y ya no eres tú. Además, luego parece que busco el fallo. Y no lo disfruto. Las obras cuando se estrenan ya no me dicen lo mismo. Entonces no creo que haya habido una evolución en lo que yo hago. Lo que hay es mi manera de ser.

Pregunta: Muchas gracias

Muchas gracias a ti.

E.5. Sujeto 5 (S5) - 25/10/2016 - 19:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Bueno, vamos a ver en mi caso personal, yo pertenezco a una familia de mucha tradición dentro del flamenco, concretamente dentro de una parcela estilística como son los estilos mineros, unos estilos que están subscritos a una zona/área geográfica importante como es la región de Murcia, concretamente la sierra minera de Cartagena y La Unión. Y en este sentido, pues por tradición familiar, pertenezco, como te he dicho, a una familia que parte desde mi bisabuelo, luego mi abuelo que es digamos el que arranca profesionalmente esta historia, él era cantaor, mi padre era guitarrista, yo tengo dos hermanos guitarristas, y de alguna forma el ambiente era propicio para que lo que yo considero que es algo que se tiene que nacer en cierta medida, aunque luego tienes que hacerte efectivamente, pues de alguna forma se despertara en mí pues esa cosa que llevara dentro. Llámalo predisposición genética, llámalo alguna cosa que un músico lleva dentro. Mis hermanos salieron guitarristas y yo cantaor.

En un momento de mi vida, concretamente con 7 años, que fue cuando yo me inicié a cantar y desde ese momento mi abuelo me escuchó, y vio que tenía oído, que era lo fundamental, y yo entoné una canción con cierto deje flamenco, con una actitud hacia el flamenco, y ya está. Y desde ese momento pues por eso canto.

Pregunta: 1 b)

No. No he estado siempre motivado, ni mucho menos. Como te he dicho antes, yo empecé con siete años. Es una edad difícil, y te hablo como psicólogo, es una edad difícil para centrar la concentración en algo tan concreto como es el aprendizaje musical, y sobre todo con una persona tan mayor como era mi abuelo. De hecho murió siete años después de empezar a enseñarme. Fueron siete años intensísimos para mí de aprendizaje, que por otro lado considero que no es lo normal. Mi caso es especial porque yo tuve un aprendizaje, desde los 7 a los 14, muy duro, con respecto a los cantes mineros. Son cantes muy complicados, son cantes sin compás, son cantes muy duros, con un contenido dramático en las letras muy fuerte. Yo tenía que entender para poder expresarlo. Entonces mi caso no es el caso que te puedas encontrar por otro lado...

Porque en mi caso cuando falleció mi abuelo y levanté el pie del acelerador. Que en otros casos es cuando se aprieta, en la adolescencia. En mi caso fue al revés, tuve que levantarlo porque me causó muchos problemas, entonces uno de esos problemas es la falta de motivación. Un niño de siete años lo que quiere es jugar, divertirse. Es hacer sus deberes, porque yo siempre he sido además, buen estudiante. Es decir era una persona con bastante responsabilidad y quizá por eso pues también me lo he tomado muy en serio, y había momentos en que había cosas que no entendía. Las sesiones de trabajo eran muy duras. Y había momentos de falta de motivación, claro.

Pregunta: 1 c)

No, nunca. A lo largo de mi carrera nunca, ni mucho menos. No porque esto es una necesidad vital, una necesidad de expresarse, y donde mejor me expreso y me encuentro, me siento, donde un cantaor siente es cantando. Entonces más allá de tener más o menos éxito profesional, o más allá de verlo recompensado con premios, es una necesidad.

Pregunta: ¿Cómo te levantabas de los tropiezos? ¿Juega la autoestima algún papel?

Sí, pero cuando eres tan joven la autoestima no la tienes bien desarrollada. Eso fue ya después de ese primer aprendizaje. Pero sí, si te refieres a nivel general. Cuando yo empiezo a tener una carrera profesional, que es a partir de 17, 18 años. La autoestima es muy importante, uno tiene que creer primero lo que hace. Cuando aprendemos flamenco, aprendemos sin una partitura, aprendemos con un modelo de imitación, y uno tiene que aprender luego a creerse lo que está haciendo, y poner también lo personal. En este sentido cuando te tropiezas, cuando tienes un fallo, cuando te presentas a un concurso y lo pierdes... tienes que tener ganas de seguir avanzando. Abandonarlo nunca, pero uno tiene que tener confianza en sí mismo.

Pregunta: 1 d)

¿Qué es el sitio en el mundo de la música? Eso había que formularlo de otra forma. Si el valer es tener una serie de premios... es que no sé qué dices cuando dices valer...

Yo creo que en el flamenco, es difícil encontrar en sitio. Yo creo que es una música que está tan continuamente en evolución, tan en mestizaje con otras músicas, con otras ideas, con otros planteamientos, con, por ejemplo, en mi caso que yo he grabado muchos discos con poetas cultos, que no pertenecen al romancero popular del flamenco. Son tantos proyectos distintos que en cada uno te vas encontrando un "yo" distinto. Entonces encontrarme, bueno, uno se puede encontrar porque tiene unas características. El sonido de tu propia voz ya lo tienes entendido, sabes cuales son tus limitaciones. Y en ese momento es cuando uno también se encuentra, cuando sabe hasta dónde puede llegar.

Pregunta: 2 a)

No lo sé. Eso yo no me lo planteo. El concepto de oído absoluto del músico clásico, no. Eso lo vas a tener cuidado que un flamenco te responda. Sé si el guitarrista está tocando en mi, en la o en do, por ejemplo, en unas alegrías, pero no sé si tiene la cejilla en qué traste.

Pregunta: 2 b)

Si. Pues claro, todos los días. Yo estoy siempre con la música detrás, pero no solo flamenco, lo que pillo. El problema es que no puedo hacer algo a la vez que me requiera mucha atención, porque cuando escucho música, tengo que escuchar música.

Pregunta: 2 c)

Pues en todos, suelo hacer una escucha bastante selectiva, por ejemplo, escuchando, si hay guitarra y efectos vocales, escucho la guitarra por un lado, la armonía, luego la melodía por

otro lado, suelo separar mucho los planos.

Pregunta: Y cuando es algo que estás cantando.

Pues no me gusta escucharme (habla de cuando se escucha lo que ha grabado, no entiende bien la pregunta, después de explicárselo sigue) En la afinación es lo primero que me fijo, eso pasa mucho. A los flamencos nos gusta mucho la rever y eso nos hace desafinar. Para mí es un parámetro fundamental.

Pregunta: 2 d)

Por ejemplo, escucho versiones, y luego me suelo quedar con la que más me gusta. Y la que reviento hasta el punto de rayar el disco, convertirme en el mayor usuario de visitas de YouTube de ese tema.

Pregunta: 2 e)

Sí, indudablemente. Porque ahora escucho de una forma más serena, mucho más atenta doy más importancia a la sensibilidad a la hora de expresar, antes daba más importancia a yo que sé la percusión rítmica, ahora doy más importancia al conjunto. La música me llega de otra forma quizá. Es son las etapas por las que pasa un músico. La vida te permite escuchar la música de muchas formas.

A mí es que es algo que me ha preocupado. Yo tengo alumnos y me da un poco de tristeza; yo mi vida me la he tirado escuchando, y creo que escuchar es algo fundamental, y saber escuchar... imagínate. Pero saber escuchar sobre todo porque uno tiene que saber escuchar la música Entonces cuando ves a alumnos que no escuchan la música, la escuchan como si estás en un centro comercial y la oyes de fondo. Yo cuando la escucho, la escucho de una forma muy atenta, la escucho y es lo que más me hace disfrutar en esta vida. Escuchar de forma atenta, disfrutar con la música. Para mí eso es ser un buen músico, ser un buen músico, sobre todo en el tema del flamenco, es porque tienes que ser buen aficionado. Cuando eres buen aficionado es porque a uno se le eriza el vello en un momento dado, porque uno llora un momento dado, porque se ríe escuchando una cosa, porque está en una comunión, casi perfecta, con lo que un artista ha querido expresar con esa grabación, con esa música. A partir de ese momento es cuando tú empiezas a ser buen músico.

Pregunta: 3 a)

Escuchar, sin lugar a dudas y más en el campo del flamenco. Porque son mundos diferentes. Si quieres saber las etapas históricas del flamenco hay algunos autores que te meten una etapa ahí en medio que tú no habías leído nunca, que se sacan de la manga. Entonces yo creo que la historia del flamenco, como es una historia muy de tradición oral, una vez que lees un buen libro, ya la tienes. Yo por eso cambié la asignatura que daba en el conservatorio, se llamaba historia del flamenco y la cambié por historia y repertorio del flamenco. Porque la historia del flamenco se ha hecho a través de la historia de los palos.

Pregunta: 3 b)

Sí, claro. En flamenco los recursos que utilizamos para aprender siempre ha sido la imitación. Tu escuchas un cante y lo imitas, lo fusilas por así decirlo. El problema es que cuando uno ya tiene su edad, cuando uno ya ha encontrado su sitio, cuando ya tiene su estilo. Uno de alguna forma sabe que lo que está escuchando es otro estilo y tienes que llevarlo de alguna forma al tuyo. Pero no es porque tengas por obligación, sino que es porque te sale. Teniendo en cuenta eso uno ya coge la melodía, y la va repitiendo mentalmente hasta que ya la tenga fusilada, una vez que esté fusilada ya necesariamente cuando pasa de mi cabeza a mi garganta. Ahí hay un cambio que es lo que a mí me hace que me exprese con mi forma de ser. No se si me explico,

es complicado.

Tu tienes que estudiar las cosas como son. A mí me dicen que soy muy heterodoxo, que meto armonías raras, de semitonos, mucho más melódico, pero luego puedo cantarlo como eso fue en su origen. Me dicen muy heterodoxo, pero por otro lado soy el más purista del mundo. Porque he aprendido de dónde viene ese cante.

Pregunta: 3 c)

Yo cuando estudio lo primero que me planteo es por ejemplo acrecentar mi conocimiento sobre un palo, por ejemplo: la seguirilla. Imagínate que yo domino 12 estilos de seguirilla, variantes melódicas, seguirilla de Jérez, del puerto, de Triana... Imagínate que yo tengo de esas 10 y tengo que hacer hasta 20. Yo no digo, vale pues lo que me venga lo hago. Una vez que decido eso me pongo a localizar dónde están las grabaciones, la fuente. En mi caso elegir muchas versiones distintas, elijo lo que yo considero mejor, lo escuchas, pero como preparación a nivel técnico no hago nada. Querer hacerlo sentarte, saber lo que quieres hacer, elegir la fuentes... En el flamenco se suele coger una grabación y decir a ver que puedo coger yo de aquí.. Y eso no debería ser así. Nosotros tenemos grabaciones de principio del siglo XX de los propios maestros. Si quieres aprender malagueñas de Chacón, pues ponte a Chacón, no te pongas una de Enrique Morente. Y eso es algo que a mis alumnos les pasa mucho desgraciadamente.

Pregunta: 3 d)

Bueno pues yo creo que te he respondido antes. Uno tiene que saber sus limitaciones. Es que cuando dices debilidad..., yo diría que es más aquellas limitaciones, hasta dónde puedes llegar. Hay cantaores que tienen más dificultad para afrontar el componente rítmico del flamenco. Que no es mi caso, que yo he tenido un aprendizaje de cantar para bailar que lo llevo conmigo. Pero en ese sentido yo considero que uno tiene que explotarlo. Yo tengo una voz, voy a utilizar el término *laíno*, que quiere decir una voz limpia, algo parecido a una voz lírica, por así decirlo, una voz no con tanto, no es una voz rota. Por lo tanto a mí me gusta explotar eso. En el flamenco no se da mucha importancia a la dicción, damos más importancia al sonido que a la articulación de los sonidos. Entonces por eso no se entiende muchas veces el flamenco. Entonces yo en ese sentido intento explotarlo, y no por ello pierdo flamencura (pone un ejemplo cantado con la frase “a la mare de mi alma”). Se puede expresar lo mismo pero diciéndolo bien.

Y en cuanto a debilidades tengo muchas, pero pueden ser las debilidades que uno puede tener por las propias condiciones vocales. Yo que sé, el viernes voy a un concierto en Valencia. Estoy un poco tocado de la voz, y tengo que cantar a las nueve de la mañana. Uno tiene que echar mano a los recursos técnicos, cantar en octavas bajas. Uno tiene que tener en cuenta sus limitaciones, sean para siempre o de forma momentánea.

Pregunta: 4 a)

Hay que desmitificar un poco el flamenco, eso de los sonidos negros, el pellizco, el duende... todos esos conceptos que suponen un acercamiento a la estética del flamenco, pero que son mal usados y los usamos sin pensarlo. Yo pienso que para poder transmitir, lo primero que hay que tener es una buena técnica. Uno tiene que saber expresarse, uno tiene que cuidar la voz, saber respirar, conocer las características acústicas, conocer el uso de los resonadores. Una vez que la tienes, una vez que uno es artista; que es capaz de expresar, de transmitir; pues uno tiene que intentar a través de lo que estás cantando, transmitirle y llegarlo de emoción. ¿Qué es la emoción? Eso está unido a cómo sienta uno lo que está cantando, está unido a un contenido, una letra. Uno no puede estar cantando una letra de taranta como si fuera unas alegrías. De todos modos no es fácil contestarte a eso porque ¿qué es realmente la emoción o transmitir? ¿En qué nos fijamos en cómo el público lo recibe?

Si quieres preguntarme en otro momento hazlo, llámame otra vez.

Pregunta: 4 b)

Superarlos pero sin perder de vista la tradición. Te voy a contestar con una frase de Antonio Gala: “si no sé avanza recordando se tropieza”. Superar los límites, pero cuando conozcas. Por ejemplo Morente era el que más sabía flamenco del mundo y luego hizo lo que le dio la gana, y bien.

Pregunta: 4 c)

Bueno, eso es algo que forma parte de mi periodo más de juventud. No he tenido miedo escénico. Pero no confundamos esto que digo con la responsabilidad que hay. En mi caso no lo he tenido. Tengo mucho respeto al público, suelo ser más introvertido en el escenario que fuera, pero de ahí a tener miedo, y según va pasando el recital menos todavía.

Pregunta: 4 d)

Cuando preparo mi repertorio, claro que pienso en ello. Y dónde voy a tocar, si le va a gustar, si no le va a gustar. Si hay un público más o menos purista. Conforme a eso yo elijo mi repertorio y conforme voy cantando lo modifico, nunca llevo todo preparado. No es como tú en clásico que tocas lo que tengas preparado. Yo según veo el público, elijo.

Pregunta: 4 d) (segunda parte)

No, yo creo que eso viene dado, cuando uno gana premios, y está en boca de la gente. Eso viene dado. Pero no me preocupa, yo en mi caso nosotros no vamos a ser nunca Ricky Martin, ni Enrique Iglesias ni nada de eso, ni nos vamos a ver sometidos a que nos miren lo que llevamos puesto. A todos nos gusta que nos halaguen, que nos vengán a ver después de un concierto, pero no hay que ser realista. El flamenco es más minoritario, otras veces menos. El músico tiene que ser ante todo un trabajador de la música. Igual que un guitarrista tiene que ser un tañedor de la guitarra, un cantaor tiene que ser un actor de la voz. Tiene que ser disciplinado, aunque quizá podemos tener una repercusión que no pueda tener un fontanero, aunque cuando conocemos uno muy bueno se hincha a trabajar, porque como es muy bueno, pues lo llamamos todos.

Pregunta: 4 e)

Mira una buena actuación es cuando consigues... es que claro ahí podemos entrar en términos muy de estética, muy flamencos..., cuando consigues esa comunión con el público, a fin y al cabo, cuando aparece ese duende, cuando tú ves que estás transmitiendo, cuando el público te está respondiendo, escuchas un olé a tiempo, cuando estás a gusto con el guitarrista, cuando no te tapa, cuando notas el calor con el aplauso.

Pregunta: Pues muchas gracias ya hemos acabado todas las preguntas.

¿Ya está?

E.6. Sujeto 6 (S6) - 02/11/2016 - 13:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró por teléfono.

Pregunta: 1 a)

La pasión la descubrí dentro de mi familia. La pasión por la música y luego la pasión por el flamenco yo las descubrí frecuentando las fiestas que se hacían en mi casa, cuando venían artistas a aprender los cantes mineros por parte de mi abuelo. En mi casa había constantes

reuniones con artistas que llegaban y el ambiente era muy propicio para que yo conociera eso. Escuchaba los cantes, la guitarra y eso fue lo que despertó mi interés.

Pregunta: 1 b)

El tema de la motivación, cuando eres un chaval y quieres descubrir y aprender música y en este caso flamenco, pues la motivación siempre es constante, porque está en continua evolución y quieres aprender, y yo soy una persona muy inquieta y esa motivación nunca la he perdido, siempre me ha llamado mucho la atención todo lo que rodea el mundo de la guitarra. No solo la guitarra flamenca, sino que me llamaba la atención la guitarra clásica y siempre encontraba esta motivación de poder investigar y mejorar, aprender, ver cosas nuevas. Ahora se me viene a la cabeza situaciones como la de estar en casa buscando partituras, siempre intentando aprender nuevos recursos técnicos, mecanismos. Siempre en relación con la guitarra.

Había veces que no tenía ganas de tocar la guitarra, me imagino que sí, pero ahora mismo no lo recuerdo. También en aquella época era un chaval y lo que te apetece es salir a la calle a jugar, y sí que había situaciones en las que tenía que estudiar por obligación y a lo mejor en ese momento no quería. Es una edad un poco complicada. Compaginar los estudios. Y de la manera que yo lo hacía, que tenía un padre muy exigente, y me .^obligaba.^a estudiar todos los días..., a mí me gustaba, pero también me gustaban otras cosas.

Pregunta: 1 c)

No, nunca.

(Sobre la autoestima) Sí, quizá sí, porque piensa que si tu padre te dice que vales para eso que tienes una buena predisposición para tocar. Pues tu piensas: —Yo valgo para hacer eso. Y todo el mundo tenemos tropezones, a veces no nos sentimos bien con lo que estamos haciendo con la música. Pero tienes que pensar un poco en la base del fondo. En lo que realmente tú puedes dar de sí. Que somos personas y nos equivocamos, pero lo importante es siempre levantarse y pensar que siempre lo puedes hacer mejor. Sobre todo lo importante es aceptar lo que haces. Una vez tú terminas tu interpretación, tu diario, tus clases, en definitiva tienes que aceptar el resultado de tu trabajo. Y siempre decir, si me he equivocado hoy, mañana lo haré mejor.

Pregunta: 1 d)

Pues hombre, perfilando, creando lo que es un lenguaje compositivo propio. En definitiva en la guitarra flamenca es lo más importante. Puedes ser un buen intérprete, pero nosotros debemos de componer nuestra propia música. Lo importante es una buena técnica y un lenguaje propio. Independiente de que gustes más o menos a otros, pero es muy importante tener un sello personal.

Pregunta: 2 a)

Ninguno de los dos... (comenta cómo mejorarlo)

Pregunta: 2 b)

No, no escucho música con regularidad. Hay épocas que sí, hay veces que me apetece y otras que no. Pero como norma no suelo escuchar música.

Pregunta: 2 c)

Pues fundamentalmente en la música. Si tiene letra me fijo poco en ella, fundamentalmente me llama la atención la progresión armónica, las estructuras melódicas y trato de aprender cuando escucho, de coger ideas y luego hacerlas mías.

Pregunta: 2 d)

Sí, por supuesto. Cuando sale un guitarrista flamenco nuevo, pues trato de escucharlo y de ver cómo se mueve hoy en el sistema de la esfera de la guitarra flamenca. Lo busco y si tiene mucha discografía. Trato de escuchar sus primeros discos que es donde está realmente la personalidad. Los guitarristas cuando grabamos discos, en los primeros discos es donde está el sello personal. Es importante escuchar siempre los primeros discos.

Pregunta: 2 e)

No, bueno, sí... Sí, diría que sí, porque te vas haciendo más maduro a nivel intelectual; luego, el hecho de poder tocar en el extranjero, y conocer otras culturas... te permite disfrutar y valorar más la música. Tener una perspectiva diferente, de cuando empiezas a tocar la guitarra que estás continuamente buscando tu sitio, buscando tu camino. Ahora la disfrutas más porque ya tienes un bagaje musical que te permite eso.

Pregunta: 3 a)

Ambas cosas. Me gusta leer de vez en cuando algo relacionado con la guitarra flamenca, trabajos de investigación...

Pregunta: 3 b)

La única práctica mental que hago es desarrollar una predisposición psicológica positiva. Es decir, intentar disfrutar con lo que estoy haciendo, tratar de nutrirme de los buenos momentos, y (no se entiende por la calidad de la grabación). Es mirar la música siempre desde una predisposición positiva, no pensar del hecho de que tocar un instrumento tan sacrificado como la guitarra implica sufrimiento.

Pregunta: 3 c)

Pues el estudio, hay una parte que es la técnica, aproximadamente a mí se me van unos 45 minutos diarios. Lo que es una práctica rutinaria de ejercicios, y luego una vez que termino una tabla de ejercicios donde están incluidos todos los mecanismos, ya paso a interpretar el repertorio. Hay veces cuando el repertorio lo estudio despacio, y luego otros días que los estudio rápido. Luego hay otros días en los que no estudio repertorio y me dedico a componer. Pero fundamentalmente la base de mi estudio es la técnica. Es lo que me mantiene.

Pregunta: 3 d)

Nosotros siempre los guitarristas tenemos cosas buenas y cosas malas. Lo importante es ser “avispa” y crearte mecanismos propios para salir de determinadas situaciones. Si a lo mejor tienes una carencia en un tipo de técnica, puedes recurrir a otro tipo de técnica que pueda quedar bien. Y luego las virtudes las resaltas cuando ya hay que poner toda la rabia, y toda la fuerza en la guitarra flamenca. Lo importante es uno sentirse a gusto con lo que está haciendo. Buscar un lenguaje técnico propio. Yo tengo mi propia técnica, hay mecanismos que usamos todos, pero yo tengo algunos para mi mano derecha que los he creado yo. Y eso forma parte de mi estilo.

Pregunta: 4 a)

La emoción es algo que, yo siempre lo digo a mis alumnos, lo primero que van a valorar de un artista es a priori su técnica, pero el público va a percibir una sensación. Y nosotros podemos acceder a esas situaciones, podemos acceder, conectar al público si nosotros realmente emocionamos con la música. Entonces, ahí ya depende de la personalidad de cada uno, de la capacidad comunicativa y expresiva que tenga cada artista. Entramos en el terreno de la relatividad.

Yo eso no lo practico. Porque cómo medimos la capacidad de conmover, es difícil medirlo, no es algo cuantitativo. Tratar de cuando estés en el escenario, es que depende mucho de

las circunstancias, de cómo estés ese día tocando, si te oyes bien... Pero, vamos, en términos generales es algo que yo no practico, es algo que se hace. Con el tiempo vas adquiriendo una madurez expresiva y emocional. Pero en el flamenco como cualquier otro estilo hay que expresar, si no expresas eres una máquina y no vas a transmitir, y el público no lo va a aceptar.

Pregunta: 4 b)

La tradición es algo que tiene que estar siempre ahí. El flamenco es una música de raíz. Hay una base desarrollada y hay que respetarla. Pero entiendo que en el contexto musical en el que los guitarristas flamencos nos encontramos, es algo que tenemos que tener en cuenta. Pero partiendo de la tradición. Como todo, igual que en la técnica, hay que partir de ahí y evolucionar, pero siempre con conocimiento.

Pregunta: 4 c)

A mí eso no es algo que me preocupe, bueno, practico todos los días, esa capacidad psicológica de poder disfrutar con lo que se está haciendo. Si tu tienes una buena metodología de estudio, y si realmente tienes unas adecuadas técnicas de comunicación y una buena formación musical. Yo creo que el tema del miedo escénico es algo que no da lugar. Siempre digo a mis alumnos que tienen que tener una buena predisposición psicológica y deben sentirse capaces de conseguir sus metas y propósitos, trabajar con metrónomo que eso da una gran seguridad, y luego aceptar tu resultado. Seas bueno o malo tienes que aceptarlo. Si no lo aceptas ahí puede que aparezca el miedo. Siempre digo que con una buena formación técnica, una buena formación musical y un correcto autocontrol tu interpretación siempre será óptima.

Pregunta: 4 d)

Cuando estoy componiendo y haciendo (se empieza a escuchar mal y repite) Cuando compones evidentemente piensas en el mercado al que va dirigido ese trabajo, entonces evidentemente claro piensas en él.

Pregunta: 4 e)

Eso es un objetivo que siempre te planteas. Hay unos códigos que tienes que conjugar para que tú tengas esa consistencia. Con el código me refiero a que conjugar muy bien siempre tener una técnica muy bien preparada, una composición que tenga muchas cosas, que levante un cierto interés entre músicos, que sea con un lenguaje aceptado por músicos, que sea interesante, pero a su vez asequible al público. Crear algo predecible.

Pregunta: Pues ya está, muchas gracias.

E.7. Sujeto 7 (S7) - 02/11/2016 - 13:40

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Pues mis inicios fueron desde muy pequeña. Porque en mi casa se han dedicado al flamenco, y se han dedicado al arte por parte de padre y por parte de madre. Entonces desde pequeña estaba rodeada ya de guitarras, mi padre me tenía puesto flamenco, me iba con él a acompañarlo, porque él es cantaor también, y mis comienzos con el arte en general y con la música, han sido a través del juego. Todo era un juego, cuando ya fui un poco más grande era mi mecanismo de defensa ante los problemas, era como si estuviera protegida por el arte. Y a través de ahí es como empecé a apasionarme con él.

Pregunta: 1 b)

No he estado siempre motivada. Y realmente, como tú dices, es muy difícil el camino, ha sido, es y sigue siendo difícil. Lo que pasa es que a mi desde pequeña siempre me ha acompañado mucho el sentido de la responsabilidad, y a muy temprana edad era como un juego. Y según pasaban los años se iba convirtiendo en mi mecanismo de defensa para levantarme todos los días ante cualquier problema y a pesar de la dificultad que hay para vivir de esto, y todo lo que conlleva la creación. Es una manera donde yo encuentro siempre el alivio, entonces la unión de mi sentido de la responsabilidad y disciplina, con la exigencia y a eso le sumamos que cuando estoy haciendo arte es donde mejor me encuentro y donde mejor me siento es casi una terapia. Hace que el camino al final se siga construyendo aunque no siempre con la misma motivación. La verdad es que hay veces que te da ganas de tirar la toalla. Pero todo esto que te digo hace que se siga caminando.

Pregunta: 1 c)

Yo creo que la autoestima es muy importante, juega un papel fundamental. Entre otras cosas porque la autoestima, como al final el arte se convierte en tu manera de vivir, de existir y de ser... lo que pasa que el arte favorece muchísimo tu autoestima, a veces, y otras veces te la quita... Porque además con las personas que estamos constantemente en el punto de la creación donde estás creando, y cuando terminas una obra te crees que ya no eres capaz de hacer algo más, y de pronto vuelves a hacer... Entonces, yo creo que para poder sentirnos bien con nuestro ego, con nuestra autoestima, tenemos que estar siempre ahí, unidos al arte, poniéndonos a prueba. La autoestima es un valor fundamental, tanto en negativo como en positivo.

Pregunta: 1 d)

Pues al final, no trato tanto encontrar mi sitio en el mundo de la música, pero sí trato de encontrar mi sitio conmigo misma. Yo creo que al final encuentro mi sitio en todos los lugares, incluida la música cuando me encuentro conmigo misma, con mi verdad.

Pregunta: 2 a)

Pues yo creo que el absoluto no lo tengo... (risas)

Pregunta: 2 b)

La escucho a todas horas, desde que me levanto hasta que me acuesto.

Pregunta: 2 c)

Pues es curioso porque soy una persona muy obsesiva. Entonces escucho muchas veces seguidas la misma música. Entonces en cada vez que yo me pongo la música, me fijo en una cosa diferente, lo que sí tengo muy claro es que siempre estoy fijándome en los arreglos, más que en las voces principales. En la forma de construirse lo que estoy escuchando. No me suelo fijar en la voz cantante ni en el virtuosismo.

Cuando me escucho a mí, prácticamente me fijo en lo mismo. Muchas veces tengo que tener cuidado porque peco de fijarme más en cómo he arreglado eso que estoy haciendo, cómo lo he armonizado más que cómo lo estoy cantando. Tengo ahí una lucha muy grande, pero es cierto.

Pregunta: 2 d)

Siempre, sí. Soy una persona bastante inquieta y exigente, y siempre que veo un camino abierto, o algo que me gusta, intento ir más allá conmigo misma y con lo que estoy escuchando.

Pregunta: 2 e)

Pues voy por etapas, porque la verdad es que es un camino muy complicado, y hay veces en las que se pierden las fuerzas y estás desganada y desmotivada y otras veces pues fluye. Yo creo que la relación con la música es como la relación con todo. Hay veces que te desesperas, y otras

veces que fluye de manera natural y te apasiona. Sobre todo cuando es tu profesión también. Que no es un hobby.

Pregunta: 3 a)

Bueno yo, realmente vengo del flamenco, y lo mío es todo mucho de oído, mucha intuición. Y he pasado toda mi vida escuchando. Con el tiempo he visto que leyendo también se aprende muchísimo y al final todo lo que enriquezca está bien. Mi manera natural es la escucha.

Pregunta: 3 b)

No, me han hablado es eso, pero yo no lo hago. Yo si estoy escuchando o si estoy leyendo lógicamente pienso mentalmente, pero ese tipo de práctica no la hago.

Pregunta: 3 c)

Bueno, pues yo todos los días la mañana la paso... yo lo primero que hago es ponerme a escuchar para que los sentidos se despierten y se abran y luego cojo el instrumento que suele ser la guitarra, y me suelo a poner a trabajar. Hay mañanas que paso... cuando estoy en proceso de creación me encierro con mi guitarra y me pongo a escribir y a arreglar cosas, y cuando estoy en procesos más pasivos, me pongo a escuchar la tradición y me pongo a trabajar sobre ello. Si es verdad que no tengo un horario fijo, porque paso realmente todo el día. Yo estoy mañana y tarde liada, si no tengo que hacer cosas estoy encerrada estudiando, escuchando, escribiendo poemas. Cuando escribo suelo escribir de gira, en aviones, con ruido, gente..., es cuando más me sale. Luego la parte musical en casa. Pero estoy todo el día.

Pregunta: 3 d)

Pues la verdad que dan muchísimo vértigo las carencias. Yo siempre he intentado aprender, ahora estoy dando clases de armonía, también de bajo eléctrico, siempre estoy intentando aprender todo lo que me pueda enriquecer a lo que yo hago. Cuando todo eso se lleva a cabo no te quita de que no tengas miedos y carencias, pero trabajando y teniendo seguridad en ti misma (ha entendido carencias=miedos).

(Repito la pregunta de los puntos fuertes) Pues siendo consciente de mis puntos débiles, sobre todo. A través de conocer mis carencias me motivo viendo dónde puedo ser yo más potente y dónde puedo funcionar mejor.

Pregunta: 4 a)

Yo lo único que hago es a través de la verdad más absoluta que tengo. No trato de buscar sensaciones que no son mías. Trato de ser sincera, y a través de ahí encuentro mis emociones y así las cuento. Sobre todo, es la verdad. Porque al final la música... Yo siempre digo lo mismo, que yo no canto sino que cuento. Y para contar tienes que contar con la verdad más absoluta, y es la única manera de poder llegar a las emociones reales. Y si estás mal, aceptar que estás mal un día, y si estás bien, pues aceptar que estás bien. Y a través de ahí encuentras las emociones.

Pregunta: 4 b)

Yo estoy muy cómoda superando mis límites. Cuando me siento que estoy parada en mi zona de confort, me pongo muy nerviosa.

Yo utilizo la tradición para seguir explorando. Para mí ha sido y es fundamental la tradición en lo que hago, pero jamás me quedaré ahí porque soy una persona bastante inquieta y me encanta descubrir cosas y descubrirme sobre a mí misma. No me suelo quedar en la tradición, la verdad.

Pregunta: 4 c)

Pues la verdad que hasta hoy no me he encontrado con esa sensación. En el escenario me

siento muy cómoda, es como mi hábitat natural. Es donde me siento yo misma y donde me encuentro poderosa, y además me divierte muchísimo, me lo paso muy bien. También es que llevo en un escenario desde los cinco años. Estoy más cómoda en el escenario que en casa... (risas)

Pregunta: 4 d)

No. Y es curioso porque con el público cuando estoy en el escenario tengo una relación muchísimo más fluida que luego en mi vida cotidiana con la gente. Con el público no me cuesta mostrarme como soy, hago la música que quiero... y soy 100% sincera. Cosa que luego en la vida real no consigo siempre. Pero sobre todo con el público mi relación es sincera, de verdad. Y no tengo ni miedo ni prejuicios sobre lo que ellos piensen o sientan.

Pregunta: 4 e)

Lo primero que yo analizo es cómo me he sentido yo. Si he conseguido conectar con las personas a las que he querido transmitir, luego analizo a nivel técnico, a nivel musical, en todos los aspectos, si ha estado todo bien. Pero sobre todo si he conseguido conectar con el público.

Pregunta: Pues muchísimas gracias, eso es todo.

Espero haberte ayudado.

E.8. Sujeto 8 (S8) - 02/11/2016 - 18:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se hizo por escrito.

Pregunta: 1 a)

En casa siempre había música. Mi padre era un guitarrista aficionado. Yo aprendí a tocar desde muy pequeño, inspirado por mi padre y por los discos de Andrés Segovia que escuchábamos con asiduidad en casa.

Pregunta: 1 b)

Me considero afortunado de poder dedicarme profesionalmente a mi gran pasión, que es la música. Nunca me faltó ánimo y empeño para dedicarle las horas necesarias de estudio. De todos modos, el entusiasmo hay que cuidarlo y mantenerlo a toda costa: nos da la energía para progresar, desarrollar y mejorar.

Pregunta: 1 c)

Por supuesto que nunca me he planteado dejar de tocar, ya que desde joven le dediqué mucho esfuerzo y, aunque, como todos, habré tenido días bajos, nunca me afectó a la decisión original.

Pregunta: 1 d)

El sitio se va haciendo según las circunstancias que te va marcando la propia vida. Decidí que quería ser concertista, pero no tuve todas las puertas abiertas sólo con el deseo. Según las elecciones que uno va haciendo, se van abriendo posibilidades.

Hay que estar siempre preparado por si aparece la oportunidad ideal. Mi padre, que era pintor, siempre decía que cuando el ángel de la inspiración viniera a empujar su brazo, él quería estar con el pincel en la mano y no con un vaso de vino. Yo me aplico esta filosofía: siempre hay que estar preparado, con un repertorio adecuado.

Pregunta: 2 a)

Relativo.

Pregunta: 2 b)

Sí. Habitualmente escucho música clásica.

Ocasionalmente, escucho música folclórica.

Pregunta: 2 c)

Depende mucho de la situación.

Si escucho música en un concierto, intento disfrutar de todo lo que ofrece el intérprete y el compositor: emoción, belleza artística, etc.

Si escucho alumnos, obviamente lo hago con la mente crítica, analizando lo que está ejecutando el estudiante.

Si estoy escuchando obras que toco yo mismo, intento aprender de lo que ofrece otro intérprete.

Si estoy estudiando una obra musical, uso todas mis habilidades para encontrar las mejores maneras de interpretar la obra según mi criterio.

Pregunta: 2 d)

Por supuesto. Cuanta más información se tiene sobre una obra, más profundamente se comprende y disfruta.

Pregunta: 2 e)

Creo que sí. El bagaje cultural que se va adquiriendo a lo largo de los años ayuda a comprender mejor muchas composiciones musicales y el conocimiento contribuye al deleite de la música.

Pregunta: 3 a)

Ambas cosas. Tanto leer como escuchar me ayuda a decidir qué obras quiero aprender. Cuando estoy en casa, hay días que paso muchas horas leyendo obras que no conozco, para decidir qué voy a incluir en el repertorio.

Pregunta: 3 b)

Durante los viajes muchas veces aprovecho el tiempo para repasar obras en la mente, a veces sólo en la memoria y otras leyendo la partitura sin el instrumento. Todo esto ayuda a profundizar en el conocimiento de la obra.

Pregunta: 3 c)

Yo no tengo una vida regular. Viajo más o menos 8 meses al año y no tengo rutinas estrictas, porque sería imposible seguirlas.

Intento aprovechar el tiempo libre donde esté para dedicarle al estudio.

Dicho esto, mientras estoy en casa, prefiero dedicarle más tiempo al estudio por las mañanas. Encuentro que aprovecho mejor el tiempo, que estoy más alerta tanto físicamente como mentalmente. Estoy en mejor disposición.

Pregunta: 3 d)

Mis debilidades intento superarlas con el estudio. Los puntos fuertes se realzan escogiendo repertorio que vaya bien a las habilidades.

Tocar en público siempre es un esfuerzo, por mucho que se disfrute. Necesita mucha preparación y yo procuro mantenerme en buena forma para estar dispuesto a tocar cuando sea necesario.

Hay que intentar transmitir la belleza de la música al público. Esta idea para mí está en el centro de mi esfuerzo musical.

Pregunta: 4 a)

La técnica es una herramienta para conseguir la emoción en la música. El compositor es el que escoge las emociones. El intérprete intenta transmitir, con su personalidad, las emociones que encuentra en la obra. La técnica simplemente es el utensilio totalmente necesario e indispensable para conseguir que el instrumento cante, llore, grite o gima.

Pregunta: 4 b)

La tradición es la fuente de la que bebemos. Pero cada artista y cada generación desarrollan y expanden los límites de la tradición.

Pregunta: 4 c)

La tensión creada por el desafío de tocar en público también es una fuente de energía, una fuente motivadora, tanto en el estudio como en el momento del concierto.

Prefiero canalizar la energía del reto y aprovecharla para mejorar la intensidad de mi interpretación.

Pregunta: 4 d)

No busco el éxito social de ser conocido por la calle, pero me gusta que el público salga contento de mis conciertos.

Pregunta: 4 e)

La clave siempre es el estudio, el trabajo y una baza fuerte también es la experiencia.

E.9. Sujeto 9 (S9) - 03/11/2016 - 12:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró en la terraza de la cafetería Somosierra en Madrid.

Pregunta: 1 a)

Fue una pasión de adolescencia, relativamente tardía. Normalmente hay que entender que en el conservatorio hay que estar ya en marcha a los 5, 6, 7 años. Incluso ahora se puesto de moda desde los 2 o 3 años. Pero no, yo no entro en el conservatorio hasta los 13 años, entro relativamente tarde. Pero con verdadera pasión, fue una pasión de adolescencia. Me dediqué a estudiar 14 horas diarias y recuerdo que fue... para mí, mi adolescencia fue escuchar música, quizá porque tuve un cierto complejo por haber empezado un poco tarde. No hay ningún antecedente musical profesional en mi familia, sí de grandes aficionados. Mis padres eran abonados al Teatro Real desde hace mucho tiempo. Alguna vez cuando no podrían ir ellos, me dejaban. Y eso que dices: —Yo quiero ser eso. Tocaba el acordeón de niño, pero nunca pensé como profesión. Me di cuenta a los 13 o 14 años, que yo quería ser de eso.

Pregunta: 1 b)

Gracias por lo de que he llegado hasta donde he llegado, porque no es cierto. Es decir, no he llegado alto, de hecho mi último libro se llama X. Que es una reivindicación de que no hay que hacer caso solo a las primeras filas. Todo el mundo quiere ser Pavarotti o quiere ser Karajan. Pero hay unas segundas, unas terceras y unas cuartas filas muy dignas. No todo en la profesión ha de ser... No hay que estudiar para ser Giuliani, hay que estudiar para ser un buen profesional. Si además después de eso resultas ser Giuliani, pues que bien. No creo haber llegado a ningún sitio especial, ni tengo fama, ni cobro millones.

Pero sobre las crisis de fe. Muchas, constantes, sobre todo cuando eres estudiante. Hay muchas crisis de fe, en las que te preguntas si eso era lo que realmente querías. Pero han sido

muy pasajeras, luego lo ves muy claro que eso es lo que quieres. Con el paso del tiempo, y quizá en este instante lo estamos viendo más. La crisis de fe no es tanto vocacional, si es eso lo que quieres, porque está claro, después de 40 años hay que tener claro que era eso lo que querías, tanto como las circunstancias que son. En este momento, muy triste en la vida española, la vida musical ha quedado reducida al 20 % de lo que era hace 20 años, no exagero. Con lo cual la subsistencia es muy difícil. Entonces ahí no hablaría de una crisis de fe, sino que tienes ciertas dificultades para mantener a una familia con la profesión en la que has estado viviendo toda tu vida. Pero esto es común a todos los trabajos.

Pregunta: 1 c)

No, ni un minuto. Es tan hermoso hacer música, pero no en el sentido digan que eso es tan hermoso o una crítica buena, es tan hermoso hacer música, estrenar la obra de un colega, grabar la obra de patrimonio español desconocido... Que las crisis duren tres minutos, en el bar con un Aquarius se te pasan enseguida.

Pregunta: 1 d)

De manera rocambolesca. Porque yo no soy titulado en dirección de orquesta, mi carrera es percusión. Lo que pasa es que empecé a dirigir el grupo de percusión del conservatorio, e íbamos a clase de composición de Antón García Abril, y fue el que me dijo: —Deja la percusión y dedícate a dirigir. Y eso es el origen de que formáramos el grupo de percusión de Madrid en el año 76 en el que yo dirigía. Y luego llegué a las orquestas grandes en el 83. Con 19 años había dirigido en el Teatro Real, y con 24 en la escala de Milán (sigue contando sobre lo mismo sin aportar nada nuevo).

Pregunta: 2 a)

Tengo muy mal oído, siempre he tenido muy mal oído, entre mis carencias está el oído. Ni relativo ni absoluto. Lo cual quiere decir que para ser un buen músico no hace falta buen oído, como para ser un jurista es bueno tener buena memoria, e impresionas a otro, pero se puede ser bueno sin tener buena memoria.

Pregunta: 2 b)

Sí, constantemente, muchas horas diarias. Me apasiona escuchar música.

Pregunta: 2 c)

Hay diversos tipos de escucha obviamente. Una cosa es cuando un compositor ha estrenado y te pide que escuches la composición. Pues escuchas de una forma mucho más analítica, para ver qué te parecía. Pero afortunadamente no hay que escuchar de esa manera. Te voy a decir lo negativo, hay una carencia negativa, vicio de profesión que es... Yo he vivido 40 años en los estudios de grabación. Con lo cual llega un momento en que te importa mucho la calidad de grabación. Entonces el aspecto sonoro, la toma de sonido, cuando dejan un pasaje desafinado. Es decir una escucha hipercrítica desde el punto de vista de un estudio de grabación.

Pregunta: 2 d)

Sí, pero hay que tener mucho cuidado con las comparaciones. Por ejemplo si comparas con la orquesta de Chicago, puedes terminar un poco mal... Pero, bueno, si es en un sentido crítico... Es maravilloso admirar a los demás, yo se que nunca dirigiré como Boulez, y no pasa nada...

Pregunta: 2 e)

Ahora disfruto más. Cuando eres más jovencito y has acabado la carrera, eres más hipercrítico. Y no digamos desde el punto de vista de las estéticas musicales, hay un momento en que nuestra generación, que nos abrimos a lo que se llamaban las vanguardias en esa época, toda la música nueva tenía que ser muy diferente, muy rompedora... Ahora resulta que tienes un

colega que escribe en fa mayor, y mira qué bien, pues lo disfrutas. Cuando tienes menos años eres más beligerante.

Pregunta: 3 a)

Obviamente las dos cosas. Obviamente la escucha y la reflexión teórica. Leo mucho y escucho mucha música. El musicólogo tiene un exceso en la lectura (nos cuenta más sobre los musicólogos y su falta de escucha).

Pregunta: 3 b)

La respuesta de la Georg Solti en su libro de memorias. Solti escribe sus memorias a edad muy avanzada, casi con 80 años, te dice... Cuando empiezas a dirigir, y tienes una partitura delante, empiezas a hacerte ese escenario mental del que me estás hablando, piensas las entradas, las anotas... Conforme has dirigido más y pasan más años, te preocupa mucho más cómo cuentas, te preocupas menos quien entra o los cambios de compás, te interesa cómo cuentas a los que tienes detrás lo que hay en la partitura. En ese sentido, sí varía la manera de estudiar.

Por eso hay que distinguir mucho los directores de brocha gorda, y directores de brocha fina. Los de brocha gorda son los que le importa quizá en exceso esto que acabo de decir, transmitir el mensaje, la vehemencia en los pasajes brillantes, la interiorización, el dramatismo, etc etc... Y luego le dices, oye, ese pasaje de clarinetes está desafinado desde el principio hasta el final, oye, que estoy de aquí ha ido cada uno por su lado, y le importa un pimiento, lo que le importa es la brocha gorda. Y luego están los otros: segundo compás, por favor la segunda semicorchea... entonces sale el trabajo de filigrana pero no llega... Ahí hay una respuesta magistral de Frühbeck de Burgos. Un día estaba hablando esto con un colega en la cafetería del Auditorio, y Frühbeck estaba en el mostrador, y yo notaba que estaba con la antena puesta a lo que yo estaba diciendo. Yo decía: —El dilema de un compositor es si ser de brocha gorda o de brocha fina... Se dio media vuelta y dijo: (con voz grave) —Es una polémica absurda. En los ensayos brocha fina, y en el concierto brocha gorda. Con esa voz que tenía Frühbeck

Pregunta: 3 c)

En el momento presente de cada 10 horas que uno trabaja al día hay que dedicar 8 a aspectos de gestión. Y si te van bien las cosas, 2 a estudiar música y al trabajo que tienes que hacer, pero 8 a lo otro. Qué tiempos aquellos antes del año 2000 cuando de 10 horas que trabajabas dedicabas 9 a estudiar música y una a las otras cosas. Siento que te decepcione la respuesta.

Estudio, en el poco tiempo que tengo, de forma absolutamente anárquica. Nunca me encierro en mi estudio a trabajar 7 horas una partitura. La coges, la abres, la miras... La dejas, te vas vuelves. Es algo que tienes ahí, a lo que poco a poco vas mirando de reojo, y cuando te quieres dar cuenta ya te has introducido en lo que quiere el compositor. Y luego viene el estudio técnico, pero es algo en lo que tienes que jugar al ping-pong, desde el fondo de la mesa, cuando tienes tiempo lógicamente.

Pregunta: 3 d)

Las carencias con trabajo. Carencias musicales tengo muchas, y te cuento cuáles. Primero, nunca he tenido un buen oído. Y eso no es una buena ayuda. Segundo, me equivoqué en no continuar mi carrera de piano, eso me hubiera ayudado mucho. Lo intenté con 40 años (nos cuenta una anécdota). Sin embargo, a cambio de eso yo estudié bastante hondamente la carrera de violín. Llegué a tocar bastante bien al fagot, y eso también ayuda. Toco el piano, y además hice percusión. Con lo cual no tocas nada, pero para ser director de orquesta te es muy útil. Las carencias con mucho trabajo.

Pregunta: 4 a)

Eso la da el concierto. Ahí si te digo la diferencia entre la brocha gorda y la fina. Es muy difícil en un concierto, sobre todo en las orquestas latinas que en los ensayos haya emoción. Es decir, las orquestas latinas ensayan, o ensayamos para que esté todo ajustado en su sitio. Y sin embargo, en el concierto aquello luce 60 veces más. A diferencia de las orquestas germanas que lo que tienes en los ensayos y en el general, es lo que vas a tener después en el concierto. Entonces yo siempre digo que hay pianísimos que solo se pueden hacer con frac. La emoción la da el concierto, ese es el milagro del concierto.

Pregunta: 4 b)

Yo soy absolutamente intérprete, no compositor. El compositor tiene que optar por una estética, el intérprete no. El intérprete tiene que ser ecléctico. Quizá tu pregunta puede tener un tinte historicista... (sigue con el tema, resumiendo: no le atrae) (en general no contesta, piensa que el trabajo del intérprete no tiene elección)

Pregunta: 4 c)

Sí. Se compone para el público y se interpreta para el público. Otra cosa es que no hay que venderlo barato, como decían los actores antiguos. Es decir, no hay que sobreactuar, no rebajarlo, no hay que montar un show, ni hacer unos ritardandos espectaculares. Normalmente diriges para que la música llegue ahí detrás, sino sobramos todos. Claro que piensas en el público.

Pregunta: 4 d)

Lo tengo en un capítulo del libro, ahí está mi respuesta. Casi todos, aunque no te lo reconozcan, hemos pasado una época con miedo al escenario. Una época, por el síndrome de generalización, una vez que te pasa en un concierto, ya estás convencido que te va a pasar otra vez. Como el miedo a volar... Es terrible, casi a todos nos ha sucedido. A mí me han contando muchos primeras filas sus experiencias con esto. Piensas que tienes que dejarlo, cambiar de profesión. Sobre todo si has sido siempre tan tranquilo como yo. Por eso cuando esto te sucede, no puedes subir al escenario.

Pregunta: 4 e)

Yo lo llamaría profesionalidad. Hay que trabajar para ser un profesional en lo que haces. Hay quien hace bandera de eso, como X, dicen que conciertos en serio ha dado 5 o 6 en su vida. Lo demás era una birria y salía desesperado. Yo soy anti-taurino, pero me acuerdo de Curro Romero, la gente no le gustaba, pero de vez en cuando tenía la tarde. Gente que hace de su irregularidad su... O X, era un director que era muy irregular. Todo lo contrario X, que nunca jamás ha bajado del notable alto.

Es muy contagioso cuando estás dirigiendo una orquesta y todos notamos que las cosas están saliendo muy bien. Entonces en el momento siguiente haces un ritardando y te cogen, estás crecido y te sale todo. Como si estás jugando al tenis, cuando sale sale, y cuando no, no sale nada. Es curioso. De qué depende, pues vaya usted a saber. La magia del momento.

Pregunta: Muchísimas gracias

E.10. Sujeto 10 (S10) - 07/11/2016 - 11:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró en un el coche vuelta de un viaje a Zaragoza.

Pregunta: 1 a)

Yo desde los 15 años que empecé a tener gusto por la música. Pero antes de eso, mis padres, que no son músicos profesionales, siempre llevaron la música a mi casa. Mi entorno familiar es muy de carácter festivo, por lo menos en la época que yo era niño. Entonces yo siempre tenía las fiestas en casa de mi madre con música siempre (música brasileña), y las de casa de mi padre, que es manchego, y toca instrumentos de aquí como la bandurria, el laúd, de forma aficionada. Y mi madre tocaba la guitarra. Entonces el gusto por la música siempre lo he desarrollado. Aunque no tenía el reto de ser músico. Estudié como todos los niños estudios normales, de colegio, etc, etc. Y a cierta edad empecé a tocar la guitarra, a los 15 años, primero de forma amateur, pase por las fases de tocar rock and roll, música popular de mi tierra, de mi ciudad, regional. Y poco a poco fui creando una cierta costumbre, que me hizo estar cada vez más cerca de la música.

Pregunta: 1 b)

Sí. Porque para mí lo que me mantiene con ganas es el desafío. El desafío de ir contra ciertos obstáculos y vencer. Cuando me di cuenta de que quería ser instrumentista, lo que me daba esas ganas de seguir y enfrentar la situación de ser músico. Aunque yo en esa época no tenía consciencia de que ser músico no era fácil. Como en mi familia nadie era profesional, yo no sabía de los prejuicios que conlleva vivir de la música. Lo que me mantuvo siempre con la llama encendida fue el desafío de conseguir tocar. Porque también trabajas tu ego, y eso es importante. No es afición, es una forma de superarte a ti mismo con la música.

Pregunta: 1 c)

Sí, ese ego, te da, en la medida que vas superando obstáculos, te alimenta más el ego. En cuestiones técnicas de dominar el lenguaje. El ego es la expresión de tu alma y tu corazón. En medida que superas los obstáculos te animas más. Pero hay que tener cuidado, porque no puedes dejar caer si no superas un obstáculo en el tiempo que esperabas. Es todo cuestión de paciencia y dedicación.

Pregunta: 1 d)

Fue un proceso lento. Porque hasta que me di cuenta de que quería ser profesional, tardé un poco, porque yo estudié otras cosas antes. Y quería seguir con la otra carrera. La música siempre era paralela. Entonces cuando me di cuenta de que quería ser músico, sabía que tenía que luchar para conseguir un puesto. Pero eso no fue de manera consciente. Es una cosa que fui probando en los diversos sectores del mercado profesional. Yo estudié guitarra clásica dos o tres años en una facultad en Brasil, pero ahí no conseguía encontrar mi sitio. Porque yo me veía confuso. Porque ahí esta una cuestión de ser músico, una cosa es que domines el instrumento y otra que domines tu lenguaje, tu identidad. En esa época yo estaba buscando mi identidad, y no la encontraba. Cuando me encontré con mi identidad fue cuando encontré mi sitio. Cuando empecé a buscar centros culturales relacionados donde había españoles o hijos de españoles pues ahí fue cuando empecé a darme cuenta que lo que quería era tocar la guitarra flamenca. A partir de ahí el proceso fue natural. Cuando estás bien contigo y estás en un camino con un foco definido, las cosas vienen y poco a poco conquistas tu espacio, por pequeño que sea tu espacio. No tiene porque ser un super-espacio, no tiene que ser grande en términos económicos ni nada. Cuando encuentras la luz todo va surgiendo. Y así es como me pasó, poco a poco empecé a encontrar gente que trabajaba con flamenco, veía que yo buscaba e investigaba, y eso atrae a otra gente que busca lo mismo que tú. Así encontré mi sitio.

Pregunta: 2 a)

Relativo

Pregunta: 2 b)

Yo ahora mismo no tengo esa costumbre, antes sí, mucho más. Yo intento escuchar, yo escucho música, pero antes como de dedicaba al flamenco, estaba muy involucrado en aprender y en encontrar mi identidad, escuchaba flamenco únicamente. Ahora escucho otras cosas pero no tengo una regularidad, cuando el cuerpo me pide. Y dentro de eso escucho música brasileña en general, música instrumental mundial en general, etc, etc.

Pregunta: 2 c)

Armonía la primera cosa. Los que me conocen saben que hasta hago bromas, por más tonta que sea la canción. Lo veo también como un ejercicio que yo aprendí cuando yo estudiaba música en la facultad en São Paulo. La gente tenía la costumbre de analizar cualquier cosa, cualquier sonido, entonces yo como me gustaba me adapté a ese sistema, entonces ahora cuando escucho la radio oigo lo primero la armonía, después la estructura.

Cuando escucho en el momento de tocar me fijo en la sonoridad de mi instrumento en la armonía, qué armonía puedo hacer o no. Depende, eso si estoy improvisando, si toco algo ya hecho, en la sonoridad y un poco en la técnica. Pero no es una cosa totalmente consciente, siempre mirando el terreno en general.

Pregunta: 2 d)

Sí, busco información en internet, por ejemplo en Youtube, que es lo más accesible que tenemos ahora. E intento comparar un poco pero no a nivel extremo, porque puedes llegar a mover tu identidad, algunos elementos yo los aprovecho a lo mejor.

Pregunta: 2 e)

Sí, ha cambiado. Pero desde que empecé a estudiar música, yo creo que disfruto ciertas cosas más que otras. Pero el disfrute básico me encanta siempre. Por ejemplo la música de los 80, siempre me va a gustar, la guitarra solista, independiente de cualquier estilo o lenguaje, clásica, flamenca, folclórica de cada país. Y también me gustan cosas nuevas.

Pregunta: 3 a)

Yo leo poco, pero pienso que ayuda mucho al conocimiento general que debemos tener. Intento siempre estar estudiando y leyendo. Creo que las dos cosas son importantes.

Pregunta: 3 b)

Sí. Últimamente yo mentalizo armonías, la estructura armónica, y ahora estoy intentando mejorar así la técnica. Yo ahora no tengo que cambiar muchas cosas, pero es algo más como corregir.

Pregunta: 3 c)

Yo no organizo. Intento organizar por necesidad. Si hay un trabajo, estudiamos. No estudio con mucha frecuencia, estudio lo que sea necesario. Como tuve un problemita en mi mano derecha últimamente estoy intentando esquematizar una regularidad de estudio. Pero como te dije, por necesidad.

Pregunta: 3 d)

Pues... Yo intento, ahora mismo no estoy haciendo, debería relajar, relajación total. De cuerpo, respiración, es algo que hice en cierta época... Relajación de manera meditativa.

La forma que yo destaco mis fuerzas es por la armonía. Mi parte técnica es más débil que mi parte armónica. Por la parte técnica hay aspectos fuertes como la alzapúa, pero yo no soy un guitarrista de picado. Mi identidad no es de disciplina total. Yo trabajo la armonía y algunos aspectos técnicos como el rasgueo o el pulgar.

Pregunta: 4 a)

Yo dejo de llevar la técnica por la emoción. O sea, la emoción me controla. Básicamente. Para ciertos músicos no funciona, para mí funciona. Para ciertos músicos es disciplina, y después trabaja la emoción. Yo no consigo separar esa frontera. A lo mejor quizá por eso mi técnica no es tan precisa como la de otros guitarristas, sin embargo mi mensaje es mucho más fuerte. Sin querer comparar.

Pregunta: 4 b)

Una época yo quería quedar en la tradición, pero como veía que no era una cosa que tenía que ver con mi cuerpo..., yo prefiero buscar mis caminos basado en la tradición, de cierto lenguaje.

Pregunta: 4 c)

Yo desde ese punto soy muy tranquilo. Depende el tipo de concierto, tipo de música y el grado de responsabilidad. De forma general, yo intento superar la ansiedad, justo antes de entrar, este momento que existe cuando entras en el escenario ya estoy en mi casa. Pero cuando entro ya estoy bien.

Pregunta: 4 d)

Nosotros decimos que no, pero en el fondo todos nos preocupamos con lo que la gente dirá. Críticos, amigos, músicos del mismo mercado, todos nos preocupamos. Yo no voy a decir que no, tengo una preocupación de cierta forma pero no en alto grado. Porque yo hago mi música. Lo que tengo es si te gustó bien, si no te gustó, no puedo hacer nada. Entonces yo intento preocuparme hasta cierto punto, pero el éxito social no es tan importante, lo importante es el éxito interior. Y eso es lo más duro de buscar.

Pregunta: 4 e)

Realmente no sé. Yo creo que es la disciplina. La consistencia intento poner no alejándome de la música. Hay días que estás cansado y sale guay, y hay días que entras con todas las ganas del mundo, estás descansado, feliz, y luego sales abajo. Yo creo que eso tiene que ver con la energía de las personas que están viéndote. Creo que es fundamental. La parte espiritual es fundamental en la abstracción artística. Entonces yo pienso que tiene que ver con eso. Si recibes una energía del público: guay. Si no lo encuentras, o recibes y tienes cierta sensibilidad como nosotros los músicos, artistas, en general, entonces sentimos eso. Aparte de eso la cuestión técnica del escenario, del sonido, la producción, condiciones de todo influyen directamente cómo vas a estar en el escenario.

Pregunta: Pues muchísimas gracias

A ti (risas).

E.11. Sujeto 11 (S11) - 07/11/2016 - 17:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista tuvo lugar en el comedor vacío de un bar de Villaverde Bajo.

Pregunta: 1 a)

En mi caso fue por mis padres. En concreto por mi padre que era músico que tocaba el laúd árabe tradicional. Entonces en mi casa como por un lado eran palestinos y colombianos se escuchaba música. Folclore colombiano, más música árabe, más toda la música clásica en Alemania, en la radio. Y básicamente eso fue toda la primera influencia que tuve con la música.

Eso formó una identidad para mi oído. Antes de llegar al mundo yo había escuchado eso.

Mi padre tocando el laúd sin parar en casa y también escuchando flamenco, que por eso llegué yo al flamenco. Notaba una afinidad con las cuerdas. Cada vez que el dejaba su instrumento en el sofá, yo iba e intentaba imitarlo. Y sin que nadie me enseñara, intentaba colocar los dedos como yo quería. Él se dio cuenta y dijo pues a ver si le enseño.

Pregunta: 1 b)

Sí. La motivación es como una actitud realmente. Y muchas veces, cuando sientes que esa actitud se va, es una decisión que tienes que tomar para seguir manteniendo esa actitud. Son las dos cosas: te puede nacer y a la vez cuando ves que hay momentos más difíciles tienes que ser una decisión que tomes como actitud de vida.

Pregunta: 1 c)

Con un porcentaje muy pequeño, pero no ha sido algo real, más bien una reacción a situaciones que haya tenido. Pero ha sido una vocación desde pequeño por esa transmisión oral en mi familia.

Como lo que hago lo hago desde una pasión y emoción, y no para pretender demostrar algo a alguien, o ser algo a través de mi instrumento, sino que es una herramienta o un arma bonita mía. Es fácil salir de ahí, porque te das cuenta que los momentos duros o difíciles con un instrumento simplemente son resultados no deseados o resultados que pensabas que iban a ser de otra manera así que lo que haces es reestructurar eso, ver por dónde puedes mejorar para evitar ese tipo de momentos. Entonces estar haciéndolo con pasión y pasarlo bien todo el rato. La capacidad de saber estar contigo mismo y trabajártelo, porque hay gente que no sabe estar solo varias horas consigo mismo. Es una tranquilidad que tienes que tener como persona que te pueda ayudar a tirarte muchas horas con ello.

Pregunta: 1 d)

Pues empecé con el flamenco. Eso fue para mí una identidad muy fuerte y también con la música árabe. O la influencia del funk, pop, rock o metal. Desde muy joven empecé a abrirme a muchos estilos musicales. Dos técnicas instrumentales: la de púa y la de pulso. Ya la guitarra eléctrica me atrajo también porque se tocaba con púa, el sonido... Y a partir de ahí, los instrumentos mediterráneos. Yo creo que mi elección es muy amplia por donde vengo.

Pregunta: 2 a)

Yo creo que es entre los dos. De la manera como me enfoque. Escucho algo y pongo el acorde porque sé en que tesitura se mueve. Lo escucho y me puedo imaginar el mástil. No me lo he trabajado, es algo natural que ha sido a través del oído.

Pregunta: 2 b)

Escucho mucha música. A veces en sentido enfocado, es decir, que elijo. A veces simplemente pongo radio clásica y lo que me echen. Es casi lo que más me está atrayendo, en las sinfonías... Son arreglos muy claros, no hay ambigüedad. Y lo trato de llevar a mi música, aunque venga de otro sitio y tenga otra emoción. Las composiciones flamencas que yo hago no son una agrupación de falsetas, sino que tiene una presentación un leitmotiv, un desarrollo, vuelve al leitmotiv... (desarrolla un poco más la idea de líneas melódicas clara). Escucho música, bastante, y muy diversa.

Pregunta: 2 c)

Según lo que me dé. Hay momentos en los que solo escucho el bajo, solo escucho el charles, los sonidos de arreglos si es electrónico, solo con la guitarra, la voz, me encanta separar todo. Muchas veces lo escucho como una entidad. Pero para comprender lo que está pasando hay que analizar y descuartizar el tema.

Cuando toco, por ejemplo lo que hago mucho es tocar encima de grupos que me gustan. (Desarrolla el tema.)

Pregunta: 2 d)

De alguna manera siempre nos comparamos con lo que escuchamos porque es una manera sana de interactuar con las cosas. Evidentemente, escuchas algo que está fuera de tu alcance y dices bueno yo no puedo tocar eso, pues lo admiro y lo aprecio.

Pregunta: 2 e)

La semilla básica no ha cambiado. Pero el conocimiento cambia según la manera en que te acercas a una música o a un nuevo terreno musical que no conoces. Yo siempre intento medir las músicas si emocionalmente me hacen vibrar de alguna manera, me llegan y me cuentan algo. Puedo apreciar algo super técnico y flipar, por el trabajo que hay detrás. Pero me gusta todo lo que hay detrás, me gusta cuando todo esto está a favor de la música, y de querer transmitir algo. No toco una escala rápida por demostrar, sino que es que me lleva del punto A al B de la manera que quiero.

Con la eléctrica voy de forma más rápida o virtuosa porque me da por ahí. Y tocar rock o metal, de repente ese mensaje emocional te lleva ahí. Es un lenguaje, para mí lo bonito es saber adaptarme a ese medio, y componer tu música dentro de ese estilo.

Pregunta: 3 a)

Yo soy una persona que escucha mucho, conversaciones, películas que nunca vería... y hago mi propia lectura y me lo almaceno. Soy una persona muy de oído. Leer me gusta, pero no tanto como escuchar. Por mi oído entra mucho y sé filtrarlo.

Pregunta: 3 b y c)

Soy una persona que siempre busca un centro zen dentro de su vida. Incluso cuando estoy fregando los platos para mí es un momento que puede llegar a ser relajante. Creo que cualquier tarea de enfocarte en algo, si tan solo es difícil enfocarte en nada, dejar la mente en blanco. Cuando no tengo mucho tiempo para estudiar la guitarra, aunque sea la cojo 5 minutos, miro solo como caen los dedos a la cuerda. Cada vez veo más que vale más la calidad de estudio que la cantidad. La cantidad te da una agilidad que es básica. Pero es de repetir, fue más de pequeño. Con el tiempo conciertos, ensayos, cada vez cuesta más estar 7 u 8 horas tocando y también quieres vivir otras cosas que igual te nutren. Creo que es importante mantener un orden, pero en mi caso no soy tan metódico, para eso soy más anarquista, hago lo que me apetece, y compongo lo que me apetece.

He llegado a una conclusión con respecto a los músicos que me gustan. Justo hacen eso, tocan lo que les apetece, y lo que mejor les sale. Nunca van a tocar algo que no les sale, van a tocar algo que le sale increíble. Por cuando un John McLaughlin o un Paco de Lucía sube a un escenario, por mucha dificultad que tenga, pero son cosas que ellos disfrutan y saben tocar, entonces lo transmiten porque es lo que sienten. Yo he ido cada vez más por ahí. Las horas de estudiar son importantes, cuanto más horas más automatizado y preciso lo vas a tener. Pero a mi también me gustan otras cosas como montar en *mountain bike*, ir con amigos... (cuenta una historia de divertirse tocando encima de un disco). En todos los ámbitos que yo he visto gente profesional: las olimpiadas, *bussines men* exitosos... la clave cuando les preguntan dicen que lo más importante es disfrutar el durante. A veces es difícil ver el disfrute porque nos auto-imponemos una reglas o metas irreales, porque no estamos en el presente. No significa esto que no podemos pensar a lo grande, pero hay que ser coherente (nos cuenta algunos ejemplos). Es importante para mí una honestidad. Lo decía Pat Metheny. Y eso hay que estudiarlo. Estudiarte como persona.

Pregunta: 3 d)

Las carencias siempre es lo más duro. Siempre quieres deprisa y brillante, ser muy bueno, que te admiren por eso y que les guste. No es una cosa narcisista, sino es algo de compartir. Entonces lo mejor es directamente a las carencias y pensar como las puedes mejorar. Mucha gente intenta decir: no me sale esto y ya lo mejoraré. Estas perdiendo la oportunidad de mejorar como músico y como persona, y de aprender algo de ti mismo. Tienes que pensar como mejorarlo a mi manera para que yo lo pueda hacer. Quizá no lo haga igual que otro, pero el otro a lo mejor no sabe hacer algo que yo sí. Si anulamos la competición, las carencias ya no son tan peligrosas para nuestra mente, sino que nos hacen crecer. Realzar las virtudes son muy importantes también, hay que reconocerlas y no temerlas, y no tener miedo en mostrarlas. Es bonito desde el punto de compartir, no de demostrar, el miedo al triunfo o el miedo a brillar en lo uno sabe hacer se da mucho (pone un ejemplo).

Me hice una pregunta cuando estuve con Marcus Miller tocando. Estas dos días tocando con él, tocando para él en una fiesta privada para que viera lo que íbamos a hacer, dos horas de ensayo antes de tocar para la prueba de sonido. Y lo observas. A pesar de que estábamos todos flotando como en un sueño. Y me preguntaba: ¿Cuál es la diferencia entre un muy buen músico y un muy buen músico con éxito? Entonces lo vi tan claro. Una cosa es la suerte, es importante porque ayuda, pero la clave era la actitud con la que hacen todo, la tranquilidad con la que comunican a la hora de hablar contigo, la tranquilidad de coger el instrumento y colgárselo. Es un gesto tranquilo, la forma de hablar, de dirigirse al público, a confianza con que nos cogió, cuatro músicos que nunca habíamos tocado con él y que nos superáramos tocando. Tener esa capacidad. Una actitud mental, física y emocional. Reconocer las virtudes, creérselas y compartirlas. Para llenar el estado de ánimo de los otros. Como alguien que te hace vibrar con él y te atrapa.

Pregunta: 4 a)

La técnica es un mecanismo. La emoción es una forma de pulsar. Según como le des, la posición con el dedo a una cuerda. Es esa energía en ese punto tiene que estar acorde a una emoción que tú sientes en tu interior. Porque todos podemos hacer un ligado, un sonido fuerte o suave. Es cómo consigues el engranaje entre tu dedo y la cuerda. En la guitarra se habla de pulsación, cómo conseguir sonido máximo con esfuerzo mínimo. Pero esto es algo más; es cómo conseguir que esa despedida de sonido me emocione. Y eso es un trabajo aparte. En el flamenco los grandes hacen eso.

¿Qué siento cuando estoy tocando algo? Con esa sensación intento tocarlo. Hay músicas que hacen encogerte, o botar, hay que buscarlo, reconocerlo y ser sincero con la emoción que te pasa en ese momento. Otro paso más es saber cómo llegar a hacer ciertas cosas que emocionen sin tú sentir la emoción, ahí empieza el engaño bonito del artista que es capaz de provocar cosas sin sentir las el todo el tiempo. Ya lo has vivido y puedes transmitirlo.

Pregunta: 4 b)

Yo me siento cómodo en varios sitios, porque he vivido una cultura muy intensa, hablando de arte (cuenta sus antecedentes artísticos). Me siento en varios estilos muy a gusto, y como hablo varios idiomas, tengo varias identidades. Son formas diferentes de ver la vida, igual que de entender la música. Lo que a mí me importa son las notas y lo que hay detrás, no necesariamente el estilo (cuenta una anécdota de cómo le llegó a gustar la música electrónica). Cosas como esa me abren la mente si no estaría solo en el mundo de las falsetas.

En una entrevista me cogieron una frase fuera de contexto y la pusieron de titular, me estaban hablando de como estaba yo aquí en España. Y dije: los músicos aquí en España aún

tienen complejos. Me refería no el mal sentido, sino en el bueno de lo que podría sacar provecho. Si nos acomplejamos nos quedamos en lo poquito que yo sé, en mi mundillo. Entonces todo lo de fuera es una amenaza, y si no me tengo que exponer a ello estaré seguro. (Ahora cuenta que la música es más que solo la música, habla de la ropa, energía, de las frases hechas que decimos para no esforzarnos, las frases hechas.) Yo no tengo ningún complejo, puedo estar con mi atuendo rockero viendo un concierto de X y al día siguiente de traje en un tablao. Es que yo no tengo a ese nivel ningún complejo, y no lo hago falsamente, sino que lo hago disfrutando.

Pregunta: 4 c)

Al principio sentía un poco de miedo escénico, en el sentido que te pones nervioso, las manos frías, como tenso en el estómago. Lo que te da el tiempo y las muchas veces que hace ese mismo proceso de estar en un camerino y subir a empezar te da una rutina. Entonces ya sabes los sentimientos que vas a tener. Hay momentos en los que estás más tenso porque te auto-impones una responsabilidad más grande o más pequeña según la situación. Pero es absurdo porque aunque estés en frente de dos o de mil tienes que tocar de la misma manera. Lo que tienes que hacer es traspasarles de la misma manera. A veces me ha pasado que tocar para tres era más difícil que tocar para una sala llena. He tenido menos miedo escénico o menos tensión. Realmente no me produce miedo, porque me encanta ser el punto de mira y no me produce tensión eso. Me preocupa más que no tenga bien las uñas, o el frío. Más que tener que subir.

Una vez también pensé que la gente no sabe qué me he preparado. Así que si estamos en una vuelta y no entramos pues para la segunda. Los que me van a ver sólo van a poder opinar sobre lo que están viendo en ese momento. La cosa es no darle tanta importancia como se suele dar (cuenta más de lo mismo, como en el escenario todo se exagera, y no darle tanta importancia).

Cuando el sonido no está bueno hay que tocar mejor. Como decía Paco de Lucía. Hay que jugar con esos parámetros. Saber que en ese momento eres el amo. Para ellos tienes que comportarte como tal, con esa responsabilidad.

Pregunta: 4 d)

El público es un medidor. Con lo que tú transmites puedes ver si funciona, llega o no. Entonces cada concierto es un aprendizaje. El público es una recompensa a un trabajo en casa, un esfuerzo. Si el público lo celebra contigo, es una recompensa muy bonita. Yo quiero aportar algo al público. No se debe pensar solo en lo que le gusta al público, al componer, es válido pero... la gente subestima al público, tienes que darles un caramelo, pero (sigue hablando cambiando de tema). El público es muy importante, hay que mimarlo, hay que tener en cuenta que son los que te devuelven la energía que tú les estás dando. Y si tú no gestionas bien eso desde el principio, el público puede llegar a pasar de ti, o volver en contra. Hay artistas que se llevan al público todas las noches.

Pregunta: 4 e)

Normalmente cuando subimos a un escenario nos metemos en un personaje (no acaba la explicación). Muchos músicos olvidan mirar la cara a su público. Yo nada mas salir miro a la gente, ya sé cómo son, y a partir de ahí cambia la relación. Me han dicho muchas veces que se agradece. Veo como reaccionan, y aprendo para otro concierto (habla cuando estaba en un grupo como aprendía de los solos que hacía). Miro mucho al público, miro a veces al mástil, pero normalmente miro al público (explica cómo estudia con espejo para tener la mirada al frente). La mirada conecta muchísimo. Una vez que das ese paso cambia tu forma de tocar y tu fuerza en el escenario absolutamente. Y me lo han dicho hace 7 u 8 años cuando empecé con eso. No hay que tener miedo en ser el centro de atención porque es que lo eres. A mí me parece bonito eso, no voy desde el ego con todo eso.

Pregunta: Muchísimas gracias por todo

(risas) Qué bueno, gracias a ti.

E.12. Sujeto 12 (S12) - 09/11/2016 - 10:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró desayunando en el bar “La musa” en Madrid.

Pregunta: 1 a)

Fue muy fácil. No me di cuenta de que estaba pasando. A mí desde pequeña mi madre nos ponía a leer música, empecé a leer música antes de leer letras. Por la noche en vez de leernos un cuento nos poníamos con un librito que tenía unos patitos y nos poníamos a solfear, pero jugando. Luego empezamos a tocar el piano, mi hermana y yo, hacíamos pequeños conciertos en casa. Y lo pasábamos muy bien. A los siete años, nos pusimos con el violín, porque un amigo de mi padre tocaba el violín, bueno, la viola. Enseguida fue la viola. Entramos en el conservatorio de X, mi padre trabajaba allí también. Hacíamos conciertos, y nos lo pasábamos muy bien. Se me daba bien al parecer, y yo recuerdo pensar desde muy pequeña que iba a ser violinista. No hubo dudas, me gustaba muchísimo. A mí me gustaba tocar más rápido, por eso me pasé al violín. Las obras lentas y menores no me gustaban.

Pregunta: 1 b)

Claro, que no. Lo que hay que hacer es ponerse a estudiar, aunque no tengas ganas. Eso es lo duro, si esperas a la inspiración, pues te quedas sentado. Está muy bien, con inspiración todo es más productivo, pero los días que no estás motivado te tienes que poner igual y aguantar ahí. Hay que tener mucha disciplina. Por supuesto, es muy bonito y a mí me compensa, pero, por supuesto, hay momentos duros. Incluso de adolescente. Tampoco me privé de muchas cosas, pero recuerdo los veranos en que no dejaba el violín.

Pregunta: 1 c)

No, nunca. Pues los tropiezos te joden. Porque estás acostumbrado a que todo vaya bien y cuando sales de España y ves el nivel y dejas de ser el mejor, es duro. Cuando te rechazan en algún concurso, o pierdes, que para ganar concursos hay que perder otros también. Sienta mal, es el ego herido. Te planteas si vales para esto o no porque siempre hay gente que vale más, u otros que menos. Pero es bueno aprender eso, en la vida en general. Hay que saber levantarse después.

La autoestima importa y sobre todo la resiliencia, saber tirar para adelante, aunque tengas situaciones muy duras en la vida. Para ser buen músico y para la vida en general. Yo lo que he hecho cuando algo no me ha salido es ir para el siguiente reto.

Pregunta: 1 d)

Eso es una combinación entre casualidad, causalidad y lo que tú quieres. Tienes que tener claro tu objetivo. Pero muchas veces... por ejemplo, yo nunca pensé que iba a ser profesora, no me gustaba de pequeña la idea. Entonces yo tenía muy claro que quería dar conciertos, o de concertino. Claro yo estudié hasta muy mayor, me fui a Berlín a estudiar y cuando estaba empezando mi segundo máster me planteé que quería hacer en mi vida a demás de los conciertos, porque tenía claro que quería algo más estable. Hice varias pruebas, y fue casualidad, salió la prueba en el superior de Madrid. Me cogieron, me fue gustando y ahora me gusta mucho.

Con respecto al repertorio, eso es más fácil. Como en la formación he tocado de todo, vas descubriendo qué te gusta más.

Pregunta: 2 a)

Absoluto.

Pregunta: 2 b)

Sí.

Pregunta: 2 c)

Yo nunca he pensado mucho en estructura... lo que me fijo cuando estudio. Cuando lo escucho no me fijo en eso, simplemente me dejo llevar. Me voy más al plano emocional que al racional. Escucho como cualquier persona no música, o parecido.

Cuando me escucho a mí misma, hay millones de cosas. Me intento fijar en todo. Pongo el foco en algo concreto, cuando me escucho estudiar. En un concierto son más cosas, intento trascender más en el plano emocional.

Pregunta: 2 d)

¿Te refieres a una obra o intérprete?

Pregunta: Los dos.

Sí, sí me gusta mucho una obra que no conozco, me vuelvo loca y me pongo a escucharla todo el tiempo. Y sí, suelo buscar información, de cuando lo compuso, si tiene texto, qué quiere decir. Y si es un intérprete que me gusta todavía más, intento escuchar todo lo que tiene grabado, intento ir a conciertos. E intento imitar lo que hace porque me encanta aprender de él. Aunque sea chelista o pianista.

Pregunta: 2 e)

Sí. Disfruto más ahora. Cuanto más conoces algo más disfrutas (pone ejemplos de otras materias). Yo soy muy curiosa y me gusta aprender. Cuando empecé a analizar la música todo era como muy divertido (nos habla de algunos profesores que le hicieron entender el lenguaje).

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas. Quizá más escuchar. También me gusta leer cosas históricas de interpretación de las épocas.

Pregunta: 3 b)

Sí. Cada vez más. Me di cuenta de lo importante que era. Leí en algún sitio que el ser humano es el único capaz de sentir una situación solamente con la mente, es decir, que el cuerpo segrega lo mismo que en una situación real. Es decir, si te lo imaginas con mucha fuerza lo sientes y lo vives. Yo me lo llevé a lo mío, al trabajo tan necesario ante el público. Cuando te sudan más las manos, estás más nervioso... Entonces empecé a hacer eso en mi cabeza todos los días. El momento de tocar empieza a ser una más. Para el concurso Sarasate cerraba los ojos e intentaba pasar el programa entero. Es difícil, al principio no puedes, pero poco a poco es un poco más.

Pregunta: 3 c)

Es que ahora soy mucho más irregular desde que soy profesora. Porque claro, cambia mucho. De ser estudiante a trabajar. Hay días que estudio muy poco y otros que mucho.

Pregunta: ¿Y cómo lo organizas?

Depende del concierto que tenga próximo. Casi siempre estoy centrada en el próximo. Suelo empezar con un poco de escalas, pero cada vez menos, porque no tengo tiempo. Pero algo hago en 10 minutos para calentar.

Pregunta: 3 d)

Primero hay que conocerse. Porque en el conservatorio como tienes que tocar de todo parece que no tienes que darte cuenta de lo que se te da bien o no. Entonces, primero conocerte. En mi etapa de estudiante intentaba subir lo que no se me daba tan bien, potenciar eso. Luego llega un punto en el que decía, vale eso hay que seguir haciéndolo, pero lo otro también, hay que destacar tus puntos fuertes. Si sabes tus puntos fuertes los puedes explotar.

Pregunta: 4 a)

Pues mira. Claro (risas). No es necesario, pero a mí me ayuda muchísimo entender la partitura. O sea, claro... la música tiene... tú puedes ser muy buen intérprete, muy buen instrumentista, pero si no tienes ese algo, ese duende que llamaba Lorca, no... Sin esa cosa de talento, no acaba de llegar. Toda esa parte es importantísima, la de estudiar, entrenar, toda esa parte es imprescindible por supuesto. Pero sin algo más no funciona. Hay gente que tiene muchísimo talento y no sabe nada. Por intuición puedes hacer algo increíble, pero claro no somos Mozart ninguno. Y esa intuición es limitada. Hay muchas cosas que no vamos a llegar a entender, se nos van a escapar cosas. Yo como no soy Mozart, necesito analizar y entender mucho la partitura, y el lenguaje de la época. Cuanto más analizas, cuanto más conoces. Más entiendes.

Es como hacer un discurso en un idioma que no entiendes, entonces pronuncias las palabras pero no tienes ni idea de lo que estás diciendo. Nos pasa muchísimo a los músicos, incluso grandes concertistas. Te estoy hablando, dar todas las notas, y como no hay gesto, hay mucha gente que no se da cuenta de que no se está enterando de nada. Pero no se enteran de nada. Cuando analizas ves que hay muchas opciones, pero no todo es posible.

Me marco, por ejemplo, toda la armonía, estructura rítmica, y luego todo ese análisis tiene que ser práctico. Veo los grados y lo que me evocan. Por ejemplo, un cuarto grado, conecto eso con la emoción desde en nivel teórico.

Pregunta: 4 b)

Yo prefiero salirme. La tradición es: a Fulanito le dio por tocarlo de esta manera, le salió guay porque tenía mucho talento y entonces todos los demás van y hacen lo mismo detrás. Cuando lo analizas a veces te das cuenta que ni el compositor puso eso en la partitura, ni están haciendo caso a muchas cosas. A veces no pasa eso pero yo lo que creo que no se puede seguir como un caballo con anteojeras a los grandes maestros de esta época. Míralo, estúdialo, pero decide lo mejor para ti.

Pregunta: 4 c)

Alguna vez he tenido eso, muy pocas veces. Pero en un concurso, en el que toqué fatal porque me pasó eso. Nada más salir me dijeron que tenía que tocar menos de lo que me había preparado, y eso me descolocó. Noté que la cabeza no me iba con los dedos, y entonces toqué todo por memoria táctil, los dedos automáticos. Toqué, pero no a mi nivel. Esa sensación fue horrible, y nada pues tiras para adelante confías en los dedos. Cuando sales al escenario tienes que tenerlo preparado al 500% porque lo normal es perder un poco en el escenario, aunque a veces te creces. No puedes solamente agarrarte a una cosa como memoria musical. Hay que tener muchas capas (desarrolla más la idea).

Pregunta: 4 d)

Pienso en él, por ejemplo, cuando preparo un programa. Pero en cómo llegar a ellos, no. Porque correrías el peligro de entrar en un modo un poco más comercial, lo comercial siempre es más fácil, y lo más fácil no es siempre lo mejor. Entonces hay veces que no, intento forzarles a entender un poco más allá de lo que ellos entenderían en un principio y pueden, o sea, yo creo que al público hay que irlo enseñando un poco. No siempre quedar ahí en lo fácil y comercial, sino hacer cosas más profundas.

Pregunta: 4 e)

Cuando he estudiado más y cuando he estudiado menos. Lo noto mucho a veces no estoy tan a tope como otras y es por el estudio. Prepárate al 500 % y haz el trabajo mental. Para mí lo más importante es darme cuenta de que te estoy hablando o te estoy contando algo en serio, no decir, vale, “ha colao”. Cuanto más abajo llegas de profundidad en tu indagación, más lo noto, lo noto mucho. También otras veces que no llegas tanto la experiencia te hace que les llegues. Pero para eso hay muchísimo trabajo detrás. Es trabajo, si es que no es más, a todos los niveles. No llega por arte de magia.

E.13. Sujeto 13 (S13) - 09/11/2016 - 12:30

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró en un bar cercano a una estación de tren.

El entrevistado es checo, hablamos en castellano, pero no presenta la fluidez de un idioma materno.

Pregunta: 1 a)

La elección fue muy fácil porque nací en familia de músicos. Entonces aunque no me forzaban todos los hermanos hemos empezado con algún instrumento, los hemos cambiado, mi abuelo fue profesor de cámara mío, mi padre fue profesor de X, no tenía otra elección que ser músico, pero fue algo tan natural.

Pregunta: 1 b)

No había, bueno más o menos, durante todos los años de estudio, había alguna época que me relajé. No digo que lo quería dejar, pero me daba cuenta de que requería mucho tiempo, con tanta competición que hay por el mundo, tantas universidades, escuelas. Menos una época que duró un año, no tenía problema en mantener la motivación. Si durante estudios tienes conciertos, yo no me podría quejar, si tienes que preparar nuevos programas, eso te mantiene. Y luego al empezar a trabajar. Como has dicho donde has llegado tú, bueno he llegado más o menos por casualidad. Por razones de experiencia, de ver cómo se siente en hacer una prueba, que es otro repertorio, hice la prueba aquí en la sinfónica. Esa prueba cambió mi vida por completo, como cada vez es más difícil ganar una prueba decidí empezar a trabajar y ya está. Ahora mi motivación es distinta, ya no es muchos conciertos o muchos concursos, eso ya se acabó, pero mi motivación es hacer el trabajo bien. La motivación se queda más en mantenerse en el nivel, y preparar algo si tengo tiempo. No sé si respondo bien.

Pregunta: 1 c)

(Piensa) No sé que responder. Es un poco naíf si te crees que vas a ganar todos los concursos, eso no existe. Claro que había algunos que tenía suficiente tiempo, otros que por mala suerte... Se pasa con el tiempo y otras cosa que vienen, pero ningún remedio, algo natural.

Pregunta: 2 a)

Absoluto no tengo, es una desventaja grande, pero no lo tengo. Para ser un instrumentista de cuerda ayuda.

Pregunta: 2 b)

Sí. Ahora escucho muchas óperas, sobre todo antes de tocarlas. Sólo escucho música clásica porque hay tanta que no me va a dar tiempo en mi vida a conocerla. Incluso toda la buena.

Pregunta: 2 c)

Es una pregunta a la que no sé contestar. Escucho música como conjunto, y lo que me interesa es la interpretación. He gastado un dineral en grabaciones que luego no escucho porque me aburren. Pero algún aspecto especial si te refieres a instrumentación, no sé. A veces simplemente me gusta sacar impresión general, otras veces con partitura si quieres seguir la estructura. Yo aunque soy músico intérprete, prefiero escuchar música grabada. Así no tienes que soportar la incomodidad de estar rodeado de gente, en una silla incómoda. Pero grabaciones con toda tranquilidad. Pero depende si escucho algo por placer o algo por...

Pregunta: 2 d)

Sí puede ser. A mí me gusta escuchar sistemáticamente, elijo algún género, elijo 32 sonatas de Beethoven de piano, combino con cuartetos de cuerda, para ver cómo desarrollaba Beethoven con el tiempo...

Normalmente busco obras relacionadas, me gusta investigar un poco o leer. La vida de Wagner por ejemplo, eso sí. Hay que educarse, y mantener el interés.

Pregunta: 2 e)

Disfrutar sí, yo disfruto. Si es un compositor que no es de los que me gustan y los tengo que escuchar porque lo tengo que tocar por obligación, pues no tanto. Pero en principio cada vez disfruto más al escuchar.

Pregunta: ¿Y al tocar?

Bueno eso cambia al trabajar. Si toco una ópera la 15ª vez ya noto cierto cansancio.

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas.

Pregunta: 3 b)

Mmm... Antes cuanto tenía que aprender mucho repertorio de memoria, en el tren se puede, en el avión. Pero no puedo decir mucho eso, porque ahora toco con partitura, no me hace falta.

Pregunta: 3 c)

Bueno, ahora en mi situación dedico lo que puedo, pero no hay mucho tiempo. Lo organizo muy difícil, con mi trabajo y con dos niños... Organizar, no sé, lo que permite tu horario (le explico más y paso a la siguiente pregunta).

Pregunta: 3 d)

Porque me dedico más tiempo a ellos. Yo creo que los instrumentos de cuerda son los más difíciles de conseguir (explica porque piensa eso). Es importante siempre que estudias escucharte. Luego intentar de alguna manera, claro, ya a mi edad no tenemos profesores, tienes que ser tu propio profesor. Hay que superar problemas toda la vida.

Pregunta: 4 a)

(Después de una pausa) Técnica y emoción son dos cosas muy distintas y siempre van separadas. Yo me considero una persona bastante sensible. No tengo problemas tanto con expresar alguna emoción. Más me cuesta preparar técnicamente. Depende del tipo de persona. Yo practico más emoción cuando tengo mis proyectos. En trabajo tampoco tienes mucho margen. El director a veces no permite hacer lo que ellos no quieren, y encima si cada uno viene con su emoción la orquesta no funciona. Ahí es un poco eliminatorio. Si tienes un solo a lo mejor tienes algo de oportunidad, pero en orquesta es más disciplina.

Pregunta: Y en esos pequeños momentos que tienes oportunidad, ¿trabajas la emoción de algún modo?

Eso es más bien carácter de obra. Si hablamos de ópera, y hay un solo como introducción,

claro tienes que reflejar el carácter que tiene el aria. Pero si estas hablando de la muerte de sus hijos, claro, el compositor no lo escribe alegre.

Pregunta: 4 b)

Es una pregunta muy complicada eso. Tradición a veces puede ser bien a veces la palabra suena mal. No se puede decir algo está bien, algo está mal.

Pregunta: Te pregunto ¿dónde te sientes más cómodo?

Como un ejemplo puedo nombrar la interpretación auténtica. Si alguien quiere hacer Mozart como en su época está bien, pero tiene que ser buen músico. Sólo por cumplir algunas reglas, que tampoco son probadas, entonces está mal. No puedes hacerlo anti-tradicional.

Pregunta: ¿Me quieres decir que puedes hacer eso si eres tú mismo?

Para mis obras yo tengo mis reglas, claro, pero también puedo aceptar reglas de otros si me convencen. Es que no sé muy a lo que te refieres (se lo explico).

¡Ah! Yo chelistas no escucho. Porque no me gusta escuchar repertorio que luego estudias. A lo mejor eso lo dicen muchos músicos. Es que a mí no me apetece escuchar algo que ya he tocado; para mí, el repertorio es algo aparte. Aunque no lo haya tocado, no escucho otros chelistas. Prefiero hacerlo de mi manera, y si luego lo escucho por casualidad, puedo opinar, mira que buen músico, no sé qué. A lo mejor en este sentido ser chelista es una ventaja, porque el repertorio no es tan grande. Porque si fueras pianista sería difícil, yo puedo escuchar todo el repertorio pianístico y me da igual escucho interpretaciones y me divierto. Pero el repertorio de chelo lo elimino, no lo escucho.

Pregunta: 4 c)

En mi caso es algo que no sé si existe manera de quitar algo. Por los micrófonos, que te están grabando...

Pregunta: Si, ¿pero cómo lo trabajas?

Intento entender que es la hora de tocarlo. Y mentalmente prepararlo, ¡ah, a eso te referías antes! Pues sí. Nunca puedes igualar el ambiente de luego, pero... Bueno, si es una ópera. Para mí los solos cortos son más difíciles de tocar que si tienes un recital tú solo de 40 minutos. De primer chelo llevo 7 años y lo he sobrellevado de momento. Lo que hago es estudiar. Si tengo días libres y no toco chelo, eso no me gusta. Si tengo la sensación que he hecho mi trabajo antes, todo va bien.

Pregunta: 4 e)

Eso es lo que tenemos que conseguir. A veces cuesta. A veces tienes que confiar en (le cuesta encontrar la palabra) tienes que confiar en que todo vaya bien. Si tienes cuatro conciertos a la semana, tienes que estar descansado. Pero así es la vida. La gestión no pregunta.

(Lo reformulo) Siempre he intentado trabajar mucho, hasta que mi mujer se queja. Pues eso trabajar y trabajar lo que puedes. Si hay poco tiempo, elegir lo más importante.

Pregunta: ¿Qué diferencias entre una interpretación buena y otra no tan buena?

No sé. Eso es una pregunta... (se lo explico más) Yo por lo que me he notado, por mi experiencia, cada vez te sientes como un intérprete diferente. Pero muchas veces me doy cuenta de que me doy cuenta solo yo. Me puedo quejar, pero es muy personal. A algunos cada detalle le parece muy importante. El cansancio es un factor que llevo muy mal y puede hacerme sentir no contento. Como que no estoy presente en el escenario, eso no me gusta. También pasa que hay algún concierto que toco mal, le pasa a cualquiera.

Pregunta: Muchas gracias :)

E.14. Sujeto 14 (S14) - 15/11/2016 - 17:00

El cuestionario aplicado fue el C.1¹. La entrevista se celebró por teléfono.

Pregunta: 1 a)

En mi casa mi madre era pianista, y después mi hermano fue un pianista muy bueno. Tocó en Madrid el concierto de la coronación de Mozart, ¡uf!, con la orquesta de X imagínate. En el año 49. Mi hermano fue un prodigio. El empezó a tocar conciertos a los 7 años. Empezó en Barcelona y después se fue a Roma. Cuando volvió con 20 años decidió dejarlo y trabajar en la empresa de nuestro padre. Esto me dejó a mí desamparado. Dejé de estudiar y todo. No iba al colegio, y dediqué más tiempo al violín y a trabajar en la fábrica de mi padre. Nos fuimos luego todos a Italia, por la situación del país. Antes era raro ver músicos por la calle. Yo seguí perfeccionándome en Milán, pero ya era un poco tarde para lograr un nivel muy alto. Yo tenía mucha angustia, todo suceso de la guerra me afectaba mucho. La segunda guerra mundial... Para mí el pasado es presente... (sigue hablando de cómo le afectaban los sucesos de la guerra). Estaba haciendo un curso en Siena y tuve un accidente de coche. Mi mano izquierda se rompió por varios sitios y tuve que dejar el violín por fuerza. Entonces me puse a trabajar en la fábrica de mi padre. Y descubrí que la composición era lo mío. En el 60 más o menos, yo improvisaba mucho, pero no había pensado nunca en la composición hasta que un amigo me dijo que probara. En dos o tres años me puse al día, por decirlo así. Más que hacer contrapunto y todo este rollo, cogí partituras y me puse a analizar las grandes obras. Repertorio conocía mucho. Cuando escuché mi primera composición tocada, sentí una salvación, porque la vida es de una dureza brutal.

Pregunta: 1 b)

Bueno, a veces no... a ver... A veces componía porque tenía ganas de componer una cosa determinada sin motivo concreto. Por el placer de hacer una obra. Pero otras veces ha sido, como las que hice con un amigo mío... (cuenta una experiencia de composición con motivos matemáticos), luego tengo otras obras muy emocionales (pone muchos ejemplos sobre sus obras en los siguientes minutos, no lo escribo porque no dice nada relacionado con la motivación). (Me parece importante detallar que cuenta la historia de una fiesta que dio después de un concierto y al preguntarle si el dinero venía de la música contesta que no.)

Pregunta: 1 c)

(Me salto la pregunta por que ha agotado el tiempo)

Pregunta: 1 d)

(Me salto la pregunta por que ha agotado el tiempo)

Pregunta: 2 a)

Hombre, es que no lo sé. Es que me hace mucha gracia esto del oído absoluto. Tengo 81 años y ya me tienen que repetir las cosas, y además se enfadan. Ayer fui a un concierto y no sé, no lo escuchaba afinado. (Se lo explico y me da a entender que tiene oído absoluto porque cuenta que oye la distancia entre las dos notas de un claxon) Si hombre sí oigo mi-sol sostenido. Yo creo que los músicos tenemos el la metido dentro (lo canta).

Pregunta: 2 b)

Sí. Últimamente bastante por YouTube. Es una maravilla. Todo esto que ha quedado si no hubiera sido por esto se hubiera perdido. (se extiende en una explicación para darnos a entender

¹Nota: Esta entrevista está ampliamente reducida, el sujeto cuenta muchísimas anécdotas que hemos omitido en la transcripción porque se salen de los temas que preguntamos.

lo bueno de que exista un medio como YouTube.) Casi cada día tienes una sorpresa, y esto no tiene precio.

Pregunta: 2 c)

Uff.. Pues... Es que esto es difícil... depende de la música... no sé. La música siempre tiene que decir algo. Hay unas más serenas... cada una tiene su intención. Bueno sea lo que sea me importa que el minutaje sea correcto. Me refiero a que no dure demasiado. Si se alarga demasiado ya no interesa. Y son bastantes las obras que por culpa de su dimensión que no está bien calculada, que dura... También puede ser culpa del director. No me gustan que las duraciones sean largas.

Pregunta: 2 d)

Sí, enseguida cuando estoy con una obra mía, consulto una y otra. Hace poco he terminado un concierto de chelo, y he ido mirando y mirando porque tenía un problema con unos tresillos. Y he estado buscando partituras, para aprender. Incluso he escrito a mano obras que me gustaban mucho para aprender más a fondo. Es pesado, pero es muy útil; Wagner también lo hacía.

Pregunta: 2 e)

Sí. Bueno, me ha gustado siempre. Yo tengo una serie de obras, que llevo mucho tiempo escuchando. Los discos, las obras de mi hermano... Ahora, depende, hay periodos de todo. (Su respuesta se va hacia la inspiración.)

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas. Normalmente siempre estoy leyendo dos libros a la vez, y después escucho mucho. Se puede escuchar por placer o para aprender.

Pregunta: 3 b)

No. Nada, no hago nada absolutamente.

Pregunta: 3 c)

Si. Me levanto a las 7:30, y a las 8:00 empiezo. Entonces a las 10:30 hago una pausa y duermo media hora, no más. Y luego me pongo hasta la hora de comer. Por la tarde a las 16:00 empiezo otra vez voy ya seguido hasta las 19:00 y luego ya me relajo y pongo la tele a ver qué follones han pasado. Yo tengo un estudio muy cómodo, y un gato que me gusta mucho.

Pregunta: 3 d)

¡Uf, eso es muy complicado! Yo tengo problemas si... la gente que me conoce cree que soy muy amable y afectuoso, y es verdad pero interiormente tengo momentos que los paso... con la muerte, por ejemplo, tengo bastante pánico. La gente piensa de mí que soy muy alegre, pero dentro llevo mucho sufrimiento, con las noticias que veo. (No concluye una respuesta a mi pregunta pero decido no preguntarle otra vez porque vamos muy mal de tiempo).

Pregunta: 4 a)

Yo pienso siempre en el sitio del intérprete. Quiero que la escritura sea lógica, que no solo suene armónicamente. Pero es muy importante que la línea del intérprete sea lógica. La duración sobre todo, yo lo encuentro básico. Los tempos... (Le pregunto otra vez). Más bien la emoción me hace encontrar la técnica, la emoción es la que más o menos manda. Para hacerlo emocionalmente atractivo pienso que técnica voy a utilizar. (Sigue hablando sobre música suya, pero sin acercarse al concepto de emoción)

Pregunta: 4 b)

No, la tradición siempre es la tradición. La gente es bastante tonta, o sea, ¡ja, ja, ja!, no,

hombre no. Es como renegar de tus padres y la familia. Lo que no puedo hacer es copiar, pero las influencias tienen que estar (habla sobre el dodecafonismo, Darmstadt) Yo considero que estuvo bien eso, porque era una reacción a lo que estaba pasando, pero lo que no pueden es decir que había que componer música siguiendo esos principios, porque entonces se cargaban a Heindemit, Stravinsky... Y ya me dirás tú... Por esto después vinieron los minimalistas que se pasan el tiempo con un acorde... Ya me dirás tú. Esta gente hicieron un bien en parte, pero eran muy intransigentes y muy poco respetuosos. Yo lo entiendo, pero duró demasiado, he hizo mucho mal a los compositores del momento, porque se veía la música contemporánea como un aburrimiento. (Se queja ahora de que en España, siempre programan lo mismo y no ponen otros compositores).

Pregunta: 4 c)

(No pregunto)

Pregunta: 4 d)

Bien. Yo cuando vine a Madrid, el público del Monumental impresionante. Lo pasé fantásticamente. Así como la política lo enreda todo el público es otra cosa.

Al componer pienso más en los que tocan. Para que toquen bien para emocionar al público. Pensar en componer para que te aplaudan, es un poco feo. Hay muchas obras como X o X que acaban flojito, y son geniales.

Pregunta: 4 e)

Pienso que cada obra es importante. Cada obra puede ser... no me atrevo a decir que es la última. Pero es la responsabilidad que tengo de hacerlo bien. Ahí está la cosa. Me siento responsable de lo que hago. Si no sufro mucho. Te he hablado con absoluta confianza.

Pregunta: Muchísimas gracias

E.15. Sujeto 15 (S15) - 16/11/2016 - 17:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. El cuestionario se contestó por escrito.

Pregunta: 1 a)

En mi caso creo que me hice músico porque lo traía en los genes. Procedo de una familia con larga tradición musical por parte de madre. En casa nadie se dedicaba a la música, pero eran grandes aficionados y había discos del maestro Andrés Segovia que, según me cuentan, era lo que me calmaba y me mantenía quieta durante largos periodos de tiempo siendo muy pequeña (2 y 3 años). Tengo en mi memoria sonidos lejanos de esos discos que me cautivaban. Con 4 años pedí una guitarra y comencé a sacar música de oído sentándome frente a mi hermana mayor, y copiando los movimientos y lugares donde pisaba en el diapason, de forma natural, como si fuera un espejo.

Pronto comencé a adquirir soltura tocando algo de flamenco, y con 5 años me enseñaron a leer música y a asociar lo que yo sacaba de oído, con esas notas escritas. ¡Se me abrió el mundo cuando descubrí que podía tocar tantas partituras! Empecé a estudiar guitarra clásica con un profesor privado hasta que tuve la edad para entrar al Conservatorio. Desde niña, mi sueño era ser guitarrista profesional y por suerte y por mi esfuerzo y trabajo, lo he conseguido, creo que es lo mejor que me ha podido pasar.

Pregunta: 1 b)

Casi siempre he estado motivada; sí es cierto que ha habido momentos complicados, es muy

sacrificado, sobre todo en épocas en las que ves como tus amigos y compañeros pueden salir o desconectar el fin de semana, y sabes que tu no podrás hacerlo, o al menos tanto tiempo como ellos, porque el fin de semana es cuando más podrás estudiar. Además, te sientes incomprendido, ya que el que no es músico, no entiende que diariamente haya que dedicar tantas horas al instrumento. En mi caso, a pesar de esas dificultades, siempre he mantenido una motivación fuerte y mucha disciplina en el estudio. Mis familia y amigos muy cercanos son los que más me han apoyado y comprendido. Me ha gustado y me gusta tanto mi profesión que no me pesan las horas que hay que dedicar o las incomodidades actuales de viajar constantemente, etc.

Pregunta: 1 c)

En este aspecto, creo que la autoestima es importante, en el sentido de saber que, aunque tengas un fracaso o algún tipo de tropiezo lo puedes superar. Hay que mantener la cabeza muy fría en ciertas situaciones, para que no te afecten las envidias o comentarios hechos con maldad. Es importante tener un sentido crítico muy desarrollado, para seleccionar lo que puede enriquecerte y lo que no, y qué tipos de personas convienen, y saber encajar y escuchar las críticas que sean constructivas para continuar avanzando en tu carrera.

Pregunta: 1 d)

Pienso que para encontrar tu sitio en el mundo de la música hay que ser auténtico, original, buscar los repertorios que mejor puedes interpretar, tu tipo de sonido, que te distinga claramente del resto. Buscar la perfección técnica y una forma de expresar la música particular, para llegar al máximo posible de tipos de público.

Pregunta: 2 a)

Absoluto

Pregunta: 2 b)

Sí, diariamente

Pregunta: 2 c)

Cuando estoy tocando presto atención a diferentes parámetros, con diversas acciones, para memorizar, analizar los pasajes complicados y posibles soluciones, así como analizar los mejores fraseos, articulaciones y texturas. Me he entrenado siempre para realizar esos procesos lo más rápidamente posible.

Pregunta: 2 d)

Cuando me gusta algo suelo buscar más información, soy muy curiosa y me gusta investigar y llegar al fondo de las cosas.

Pregunta: 2 e)

Absolutamente, de niña era un juego, de hecho, montaba mi propia sala de conciertos en mi habitación, y el público eran mis muñecas, posteriormente empezó a ser algo que podía analizar y tener preferencias por unos tipos y otros de música; más adelante y con los años, vas asociando músicas con las diferentes etapas de tu vida, y cambian los gustos según las épocas. En la actualidad escucho mucha música, pero según las situaciones, suelo ser muy selectiva.

Pregunta: 3 a)

Sin duda, leer.

Pregunta: 3 b)

Suelo hacer mucho estudio mental, sin instrumento para asegurar pasajes, sobre todo en los largos viajes, y habitualmente, para reforzar la memorización reproduciendo la partitura completa mentalmente como si la estuviera tocando en mi instrumento; esa memorización es

infalible.

Pregunta: 3 c)

Al tener una intensa actividad de conciertos me obliga a dedicar bastantes horas al instrumento, para preparar los diferentes programas. En las épocas más intensas de conciertos, el tiempo de estudio lo dedico exclusivamente a trabajar y perfeccionar las obras programadas, y cuando estoy algo más tranquila organizo el estudio para montar nuevos repertorios. Para el estudio técnico suelo extraer pasajes de las obras que contienen los elementos técnicos que quiero perfeccionar y estudio sobre ellos, realizando las variantes y combinaciones necesarias; esto hace que sea mucho más ameno y productivo el estudio técnico que si se trabajan exclusivamente los ejercicios de escalas, arpeggios, ligados, etc, ya que tú mismo creas tus propios ejercicios partiendo de pasajes problemáticos en las obras.

Pregunta: 3 d)

Intento tener pocas debilidades, desde niña realicé un trabajo técnico muy riguroso, controlado y marcado por mis profesores, añadido al que yo, por mi exigencia personal, he realizado siempre. Debido a esto, puedo decir que técnicamente me siento muy sólida y si noto la más mínima debilidad, rápidamente la potencio con ejercicios técnicos que yo misma creo a partir de pasajes de las obras (como expliqué anteriormente). Esto me permite centrarme más y realzar la parte musical y expresiva de las obras.

Pregunta: 4 a)

Depende de la obra, así hago el planteamiento. Con obras nuevas, suelo hacer una primera lectura lo más perfecta posible, en la que ya voy marcando los pasajes de dificultad, a la vez voy realizando la digitación más apropiada o, en algunos pasajes, intento dos o más digitaciones que posteriormente decido, dependiendo también de los aspectos musicales. Luego comienzo a trabajar aspectos técnicos reduciendo al máximo los problemas y trabajando exclusivamente el lugar (2 o 3 notas) donde está la dificultad, para ir uniendo los pasajes, ya limpios y solucionados. Una vez que la obra no presenta dificultad alguna, voy trabajando aspectos musicales de fraseo, timbres, dinámica, texturas, y reorganizo la digitación que ayuda a conseguir la expresividad. En otras ocasiones, cuando no hay muchos problemas técnicos, trabajo los aspectos técnicos y musicales casi al mismo tiempo. Generalmente cuando la obra ya está montada completamente, hago un trabajo musical más profundo, para automatizar aspectos expresivos que considero esenciales en la obra. Esto me permite utilizar esa “automatización” si por alguna causa, el día del concierto no me encuentro bien, o por circunstancias sé que no voy a rendir a nivel expresivo como debería.

Pregunta: 4 b)

Siempre, superar sus límites. Hay que ir evolucionando de acuerdo a los tiempos, e incluso, si se puede, por delante de ellos.

Pregunta: 4 c)

Con la seguridad en el trabajo, es la única forma de salir tranquilo al escenario, sabiendo que estas por encima de todas las dificultades, y que si, aun así, ocurriese algo, podrías solventarlo fácilmente. Esta es también la única manera de poder hacer música y dar paso a la expresividad sin límites técnicos.

Pregunta: 4 d)

La música, de todas las artes, es la que probablemente tenga más capacidad de generar las emociones más intensas, y eso es lo que más me importa y me preocupa al salir a un escenario, el ser capaz de transmitir esas sensaciones y emociones al público, de poder hacerlos vibrar con

la música y respirar el silencio mágico que se crea en algunos conciertos y con algunas obras concretas. Me preocupa siempre cuando estoy en giras largas con conciertos diarios, mantener la frescura interpretativa del primer día. Poder emocionar y conectar con la gente mediante tu interpretación es la gratificación más importante para mí.

Pregunta: 4 e)

Pienso que la consistencia la proporciona un colchón técnico adecuado que te arrope, y en el cual sientas que estas siempre por encima y dominando el repertorio que vas a tocar sin ningún tipo de fisura. En este caso la buena y la mala actuación dependería más de los aspectos musicales, la musicalidad, la expresividad y la capacidad de comunicación que hayas tenido, muchas veces también, marcada por un programa elegido correcta o incorrectamente. El público que asiste a un concierto espera emocionarse con lo que va a escuchar y normalmente no capta en la misma manera que el intérprete esos pequeños fallos o imprecisiones que tanto nos preocupan cuando ocurren, y que, para algunos, supone una pérdida de concentración y motivación que hace perder un poco el control del aspecto expresivo de la obra. Por eso, como he dicho anteriormente, es fundamental tener una técnica muy sólida que te permita dar paso a interpretar todo el material expresivo de la obra sin ningún límite, para poder transmitir y comunicar las emociones.

E.16. Sujeto 16 (S16) - 17/11/2016 - 21:30

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Yo soy valenciano. Mi padre era un gran amante de la música y cantaba en un grupo. Él se aficionó a la música, no sabía música, pero se hizo presidente de la sociedad musical de la banda de mi pueblo. Él nos apuntó a estudiar música a mis dos hermanas y a mí que tocan en la sinfónica de Madrid y en la Nacional. Las primeras músicos profesionales de su instrumento en España. Y mi padre eligió el instrumento por ellas (risas). Entonces nosotros desde pequeños, nosotros siempre íbamos a verlo cantar, y nos relacionábamos con músicos. Esa era la música que escuchábamos. Entramos en la banda y a mí me gustó mucho. Yo iba a tocar el fagot pero tenía las manos muy pequeñas, y por eso lo descartamos. A los siete años empecé. Yo luego quería tocar la trompeta, y mi madre me dijo que era muy flojo y que para eso había que respirar mucho (risas). Entonces mi padre dijo: —Que toque el Tabalet (el tambor). Y empecé. La banda me gustaba, moverme, bailar... Poco a poco fui apasionándome con la música. Pero la verdad es que no he tenido en mi vida otra cosa más que ser músico. En mi familia éramos todos músicos. Terminé los estudios y ya era profesional.

Pregunta: 1 b)

No me ha dado tiempo a no tener ganas. Yo hice la “mili” con 17 años, la terminé con 18. De músico la hice, me presente a una oposición y poquísimo después, el mismo día que cumplía 19 me incorporé a la orquesta del Liceo. No me ha dado tiempo. Estuve estudiando en Francia, y luego vine Madrid y empecé en la Sinfónica de Madrid. Yo no he querido dejar esto nunca, a lo mejor, me he cansado alguna vez un poco más y he estado dos meses sin tocar. Ayer, por ejemplo, hice mi séptimo concierto en 10 días con repertorio diferente. Hoy estoy agotado de pensar tanto. Entonces a mí no me ha dado tiempo a decir: no voy a ser esto.

Pregunta: 1 c)

La autoestima sí me parece importante.

Pregunta: ¿Te consideras una persona con alta autoestima para tu trabajo?

Si te soy sincero, sí.

Pregunta: 1 d)

Yo es que todavía no lo he encontrado del todo. Yo tengo un problema y es que me gusta hacer muchas cosas. Entonces, claro, eso genera que no seas, según algunos, no seas esto o lo otro... Yo soy un músico de agrupación. Pero luego descubrí la música contemporánea y eso me puso en otro planeta. La exigencia técnica me ayudó mucho para que yo me involucrara en esto. Pensaba que era difícil, entonces me propuse superarla. Si hay algo que no conozco, me apetece descubrirlo. De repente, te lo pasas bien haciendo una música que no es Rossini. Vas creciendo y creciendo... La música contemporánea, la improvisación por otro lado y la música étnica. Realmente mi sitio... lo encontré a los 8 años cuando descubrí que me encantaba tocar.

Pregunta: 2 a)

Relativo.

Pregunta: 2 b)

Yo toco música ocho o diez horas al día. Yo la toco, no la escucho. Escuché de pequeño. Escucho música de vez en cuando, pero lo suelo hacer por tema profesional. Es decir, si necesito escuchar una cosa u otra. Conciertos los que puedo, no muchos.

Pregunta: 2 c)

¿Cuáles son los elementos musicales? (Explico) Primero me fijo en la rítmica, y luego melódica. Dinámica y por último la parte tímbrica.

Pregunta: 2 d)

Puede ser, sí. Si escucho alguna obra que me gusta busco más. Incluso encargo obras a otros compositores y les enseño las obras que me gustan para preguntarles si pueden componer algo parecido.

Pregunta: 2 e)

Ahora me gusta más porque sé más. Pero ahora más intelectual, porque de pequeño tenía un disfrute que me hacía bailar al tocar. Bueno, y aunque no tocara también bailaba.

Pregunta: 3 a)

Escuchar. También he leído mucho, pero escuchar mejor.

Pregunta: 3 b)

Sí. Yo repaso todo lo que toco con los movimientos, las notas donde van en mi cabeza. Cuando tengo que tocar algo muy importante lo necesito internamente. Yo empecé a hacer esto por un concierto, la primera parte tenía una parte muy difícil, pero que me sabía muy bien. En el directo no iba tan bien como yo quisiera y empecé a hacer un trabajo mental repasando todos mis movimientos repasando con la cabeza sin tocar. Si me equivocaba volvía a empezar. Me equivocaba en mi cabeza, o no sabía a qué nota iba, pero sí el gesto. Hice esto y me fue fantástico. Si estoy leyendo no necesito nada, solo lo hago cuando voy de memoria y es muy difícil. Lo veo en mi mente, las notas y el movimiento.

Pregunta: 3 c)

Yo cuando no toco estudio. Tengo mis obligaciones privadas, pero dedico tiempo al estudio, la promoción, buscar conciertos... la gestión, lo peor de España. Que acabamos haciendo todo nosotros. Yo soy muy ordenado estudiando, si tengo que estudiar media hora, sé lo que tengo que hacer para que me cunda. Depende de la obra. Toco muchos instrumentos, muchas obras y música fácil y difícil. No soy un solista que toca solo repertorio de solista. Yo empiezo a

leer, poner manos, y al mismo tiempo elijo la mejor posibilidad. A veces estoy durmiendo y me levanto a apuntar una digitación que se me ha ocurrido, pero bueno eso es cuando estás muy metido en algo. Yo soy muy disciplinado, voy creciendo, pero nunca olvido el aspecto musical. Nunca olvido el fraseo, los apoyos, el ritmo... Voy con todo siempre, por eso soy bastante lento. Pero entiendo la música muy bien. Cuando veo la música ya sé lo que tengo que hacer; luego tengo que tomar decisiones. Pero básicamente lo tengo bastante claro, tiro mucho de la intuición. Me he criado siendo músico y esto es algo bastante importante para mí. Si te crías tocando música por la calle desde siempre, imagínate las horas con la música, si escuchas mucho al final te queda dentro. Es como un idioma.

Pregunta: 3 d)

Yo siempre he pensado que las virtudes tengo que dejarlas tranquilas, porque salen solas. Lo que pasa es que a veces, otros añadidos hacen que no pueda resaltar las virtudes porque haya factores extra como los nervios u otras cosas. Que hacen que no puedas ser el que eres siempre. Los defectos sí que los trabajo. Yo tengo cosas y como digo a mis alumnos: lo que no sé hacer lo escondo. Entonces trato de hacerlo de otra manera, de facilitarlo a partir de ejercicios. No voy de cara a esto. Cuando tengo un problema no me voy a pegar con la pared, invento ejercicios. He inventado millones de ejercicios para mis alumnos y hemos favorecido a mucha gente con eso. No hay una norma sola, hay que buscar por todos los lados. Yo siempre me veo a mí mismo atajando el problema y buscando soluciones. Si me obceco u obsesiono puede ser un problema, porque al final llega el miedo y llegan los problemas. Entonces también hay que buscar el perdón a ti mismo. Si no puedes hacer esto, escóndelo y búscate la vida por otro lado porque a lo mejor te lleva a un problema grande. Buscar técnicas alternativas puede ser una solución. Esto lo sé porque lo hago.

Pregunta: 4 a)

Te voy a contar una cosa que me pasa y después contesto a esto: Hay cinco o diez momentos en música, fragmentos, incluso compases, de una obra o de otra, que siempre que los escucho me entran ganas de llorar y se me ponen los pelos de punta. Por ejemplo: Quinta de Mahler, tercera de Mahler, un momento dado. La nochebuena del diablo de Oscar Esplá, que toqué una vez y me emocionó tanto... Para mí, esto es emoción; ¿cómo viene? No tengo ni idea. Pero sé que cuando oigo eso me emociona. Otras me emocionan tocándolas, me es difícil emocionarme si no soy partícipe.

Yo creo que la emoción en la música se trabaja. Yo quiero ir de aquí a ahí. Quiero ir de este compás al siguiente. Y creo eso, a través de matices. Para mí la emoción en la música está en los matices. Matices como músico y como no músico. En el habla, con la palabra. Emociono con lo que digo, pero también con cómo lo digo. Con la tensión, la dirección, los cambios de timbre. Mi profesor cuando yo tenía 15 años, bastante buen músico, pero muy malo técnicamente, que no sabía lo que decirme... me decía: pero tienes que hacer más música. Y yo que no sabía lo que era música. Yo me movía más y al moverme pensaba que hacía más música, pero luego leí el libro de Pau Casals de un señor que lo perseguía y apuntó todo lo que él decía. Y decía que si apoyabas una nota y la dejas caer es para que la siguiente que toques se distinga. Y más teorías o reglas, pequeñas normas que los músicos tenemos para hacer. Por ejemplo yo hace poco le expliqué a un director que él dirigiera normal, y no le extrañara si yo iba un poco tarde. Yo tengo que tocar “pa’trás” y él “pa’lante” para emocionar al público como los solistas de jazz. Creo una sensación, y para mí es eso la emoción, crear una emoción en el público. La creas con más apoyo, con más ligadura, stacatto, con más dirección, con menos, todo plano, todo muy expresivo.

Pregunta: ¿Y eso lo anotas?

No eso pienso que tiene que estar dentro cuando tocas.

Pregunta: 4 b)

Eso es muy fácil, yo prefiero superar los límites, yo voy a muerte (risas). Voy por todo.

Pregunta: 4 c)

Claro que la tengo. Tu sabes lo que es tocar para 2.000 personas el bolero de Ravel con una caja en (varios teatros importantes) donde un movimiento de menos de un milímetro es lo que tengo que hacer para tocar. Mis manos por nervios se mueven ya casi un centímetro, si estoy nervioso.

Esto es uno de los problemas que yo puedo tener, por ejemplo. Yo tengo el problema de que si me emociono mucho las manos me tiemblan un poco entonces para tocar cosas hiper-piano como esto, yo he hecho un trabajo mental, tengo una buena técnica, pero ha habido momentos que me he puesto muy nervioso y entonces en estos momentos, solo cuando tengo que tocar pianissimo en un solo... yo me tomo un betabloqueante, un Sumial de 10, un cuarto de esa pastilla. Eso no es nada, casi podríamos decir que actúa como efecto placebo. Pero a mí me tranquiliza. Yo normalmente no necesito nada, ni aunque toque difícil, veloz, como solista, pero en los momentos de pianissimo sí que lo necesito. Yo creo que hay que tener mucha experiencia. Si tocara todos los días esas situaciones te aseguro que se me iba eso. Para el bolero de Ravel tienes que ser un tímpano, tienes que tener unas manos de hielo... Y claro yo soy un tío caliente, me caliente y me emociono. Eso lo hago una o dos veces al año, o ninguna. Aparte un trabajo de concentración.

Pregunta: 4 d)

Yo cuando estudio pienso en qué le voy a ofrecer al público para que se emocione. O sea, más que se emocione, para que se interese, para que me escuche. Si me tiene que mirar y tengo que hacer algo para que me miren, lo haré. Por ejemplo, el otro día estaba en Málaga, y durante mi cadencia un señor empezó a toser. Entonces yo esperé a que tosiera, y cuando acabó seguí tocando. Yo le esperé (risas)... yo hice un dúo con el de la tos... Muchos músicos se dieron cuenta... O si estoy en una música un poco más contemporánea, y veo que los músicos se están aburriendo a lo mejor exagero más los matices, o a lo mejor si pone fuerte le pego un trompazo y el de la primera fila se despierta (risas). Es decir, busco al público. Todos los músicos somos un poco *showmen*, estamos encima del escenario... Yo la vendo si puedo venderla. Lo que me molesta es que gente que la venda haciendo tonterías. Lo primero es que la música suene, que transmita una emoción. Yo todo lo que toco se lo dedico al público, es para el público.

Pregunta: 4 e)

Esto yo lo hacía por tantos por cientos. Hoy he tocado un 85 %, hoy un 90 %... La consistencia para mí es hacer las cosas bien. Es decir, hacer lo que has decidido que tenías que hacer. Empezamos: ritmo, notas, no fallar... tocar con los demás, olvidarte un poco de ti y buscar a los demás. Tocar lo que has estudiado, lo que has decidido lo que tenías que estudiar. Aunque a veces improvisemos un poco. Creo que la consistencia consiste en hacer lo que has decidido que tenías que hacer, no fallar, y hacer lo que la partitura exige. Hacer música realmente. (Acaba con una anécdota para otros públicos, cuando toca con músicos de jazz). Es difícil ver si el público se emociona o no.

E.17. Sujeto 17 (S17) - 18/11/2016 - 10:30

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se celebró por teléfono.

Pregunta: 1 a)

A mi de niño me gustaba mucho cantar. Cantaba incluso en concursos de niños y en el cole'. Me acompañaba un profesor de matemáticas que tocaba un poco la guitarra. En una función que hice en el colegio, que organicé yo, presentaba yo... pues no me pudo acompañar porque estaba haciendo exámenes o lo que sea. Mi tío Miguel tocaba la guitarra flamenca, un poco como hobby, y tocaba en alguna Peña... Le pedí que me enseñara cuatro o cinco acordes para que pudiera acompañarme mis canciones y él vio que tenía facultades, cuando me enseñó todo lo que sabía me envió a otro profesor. Y yo empecé a descubrir el mundo del flamenco a partir de ahí, aunque en mi casa mi madre también cantaba y mi abuelo. Porque son todos de Córdoba. Luego me fue gustando y hasta hoy.

Pregunta: 1 b)

Todos tenemos nuestros momentos en los que no hay motivación. Tienes un sueño, se empieza a despertar el ego, quieres ser un gran guitarrista, estar en los mejores teatros. Cuando esas cosas por circunstancias de la vida ocurren, como dicen: —Ten cuidado con tus sueños, que se pueden cumplir. También te das cuenta de que tocas en un teatro y cuando terminas de tocar, te vas de tu casa, y al día siguiente hay que empezar, y hacer otro concierto y otro. Conforme se convierte eso en rutinario, la primera motivación empieza a dejar de tener tanto sentido, y siempre hay veces que se te cae un poco. O si tienes que hacer un trabajo que no te gusta tanto, incluso que no sea de tocar, ahí no te lo pasas tan bien. Para superarlo no hago nada, tocar, abrir la funda. A veces lo que más trabajo cuesta es abrir la funda y tocar la guitarra.

Pregunta: 1 c)

Sí, alguna vez me lo he planteado, pero no lo he hecho.

La autoestima es una palabra muy curiosa. Esta depende del general y es una equivocación, pero es fácil decirlo pero ponerlo en práctica requiere de tiempo y de ganas. La autoestima muchas veces depende del resultado social que tenga lo que haces. Más que tu realmente disfrutes de lo que haces y tengas seguridad de que es bonito, que es sincero y que merece la pena. A veces esas cosas no tienen el resultado social que tu crees que se merecen y entonces te baja la autoestima, pero es una equivocación porque la autoestima tiene que estar determinada por tus creencias, y lo que creas de verdad que merece la pena luchar por ello. Y si estás en esa línea, tanto con resultado social como sin él. No debería bajar.

Pregunta: 1 d)

Fue por casualidad. Todo ha sido casual, me identifico mucho con las palabras de Paco de Lucía, que todo lo que le había pasado había sido puro azar, que él no había buscado nada de lo que le ocurrió. En estos momentos me dedico mucho al mundo de la fusión, con otros músicos, otras culturas. Todo lo que se mezcle con flamenco. Estoy metido en ese mundo, pero no es que lo buscare. Tengo capacidad de empatizar con gente.

Pregunta: 2 a)

(risas) Yo como dice un amigo no tengo oído en absoluto (risas). No, no tengo oído absoluto, supongo que lo debo tener relativo.

Pregunta: 2 b)

No. Aunque parezca un contrasentido, no soy melómano. No oigo música, me encanta el silencio. Tengo un equipo en casa, a veces tengo muchas ganas de oír algo, pero no me lo pongo y me siento a oírlo, lo tengo puesto a lo mejor para cocinar o para estar en casa. Pero tampoco mucho. No puedo oír música cuando alguna cosa que requiera mucha atención, como, por ejemplo, oír música y leer. O escuchar música con una copita de vino... A mí me gusta

hacer música, compartirla.

Pregunta: ¿Y en alguna otra etapa de tu vida?

Sí, pasé una época en la que compartí piso con mi amigo X, un gran guitarrista de Jerez, y un bailar. Ahí nos comíamos todos los discos que salían nuevos, esa era nuestra forma de divertirnos.

Pregunta: 2 c)

Cuando me pasan una música para hacer un arreglo, o para aprenderme un repertorio, o escuchar con atención... No analizo la música, no lo hago de forma intelectual. Me dejo llevar y dejo que sea el subconsciente el que me guíe. Elijo la nota que me gusta, busco un acorde, voy cambiando las posiciones en las manos, hasta que encuentro el acorde que pertenece a esa nota. Pero cuando lo encuentras hay algo que te lo dice en el estómago, en todo el cuerpo. Te lo aprendes y lo grabas.

Pregunta: 2 d)

No. Ese tipo de trabajo no lo hago, no miro las notas, a ver qué hay en común. Hay un musicólogo francés que ha editado mi trabajo, ha hecho varios libros de partituras mías, y que ha hecho críticas de mis discos que cuando me las tradujeron pensé: este tipo sabe más de mí mismo que yo... Por cómo describía mi música. Hay gente que te puede analizar, pero todo es casi siempre producto del azar, de cómo estés ese día, de qué hayas escuchado últimamente. Yo creo mucho en el aprendizaje por osmosis. Aprender cosas sin analizarlas. Por supuesto ha habido un estudio previo mío. Mucha técnica, maestros. En esa época sí que podía analizar, pero ahora mismo no analizo.

Pregunta: 2 e)

Sí. Ha cambiado bastante. No me conformo en el arquetipo, o con escuchar lo que es previsible. Y cosas que antes me gustaban ahora no. Porque no me emocionan, entonces he llegado a la conclusión de que la música que me interesa es la que me remueve. La que me emociona por algún motivo que nunca analizo. Y entonces no lo sé. Al final a lo que he llegado, si se le puede llamar conclusión es que hay que ir a la sinceridad y a la naturalidad, cuando hay sinceridad en la música de alguien se nota mucho. Y a lo mejor no es tan bueno técnicamente, o no es tan interesante musicalmente, pero te saca un ole si es flamenco, o una sensación de bienestar. Y dices: esto es bueno.

Pregunta: 3 a)

Yo soy muy mal lector. No leo ni novelas. Vamos, que no leo. En general no, ni tengo ni idea de historia. Yo a las teóricas falté. Prefiero componer, tocar, o ir al cine.

Pregunta: 3 b)

Eso es guay. Alguna vez... tiene su cosa... es todo muy físico, si confías en tus manos, tienen su propia memoria. Recordar los movimientos de forma física... alguna vez lo he intentado, y creo que te fija posiciones. Pero no lo hago de manera común, y no es fácil. Creo que es bueno, pero otra cosa es que yo tenga tiempo y me dé por hacerlo dos veces.

Pregunta: 3 c)

No estudio. Como tengo tanto repertorio que repasar, y componer. Pues nada, caliento despacio, repaso despacio lo que voy a tocar. No me pongo a hacer el bestia de entrada. Repaso el repertorio que tenga que tocar, y si tengo que componer, también. Ejercicios de técnica ya no hago, hice muchos en su día. Muchísimas escalas, arpeggios... Ahora lo baso en lo que tengo que tocar despacio. He dejado de darle tanta importancia a la técnica y al virtuosismo, creo que con lo que tengo tengo suficiente para contar lo que tengo que contar. Utilizo tiempo en

buscar un sonido bonito, y que lo que cuentes sea sincero y tenga alma.

Pregunta: 3 d)

Es que no me lo planteo. Yo creo que las carencias las voy a tener siempre. Uno tiene un tipo de carencia determinada, que de alguna forma te viene de serie. Prefiero dedicarle tiempo a lo que son mis virtudes. A veces las carencias hacen que encuentres las virtudes necesarias para suplir, para encontrar tu verdad. Si uno salta dos metros quince no significa que tú tengas que saltar lo mismo para ser bueno. Esto no es atletismo, es otro tipo, es pasar a la siguiente ronda emocional. Pero es muy relativo.

Pregunta: 4 a)

La emoción sucede cuando eres sincero. Para mí la palabra clave es la sinceridad. Absoluta. Tiene que empezar contigo mismo: —¿Esto me gusta? O simplemente lo hago porque va a gustar. Porque claro, ya coges trucos y si conoces el oficio, sabes qué le gusta al 98% de la gente. Hasta el nivel subconsciente. No se trata de encontrar eso, se trata de encontrar tu verdad, tu sinceridad. Tienes que saber donde está dentro de ti el botón para darle, y cuando le das ya lo creo que te emocionas y emocionas a la gente. Cuando llega la verdad absoluta, por lo menos a mí me ocurre. Y sucede un silencio de estos que notas que la gente se aguanta la respiración. ¿Qué haces para que sea verdad? Ser sincero. Eso requiere un trabajo interior de que no te importe el resultado, entonces cuando menos te importa, mejores resultados tienes.

Pregunta: 4 b)

La tradición está ya intrínseca en el lenguaje y en el estilo. Yo creo que cada uno ha hecho lo que le ha dado la gana siempre. Y si hablamos de la tradición flamenca más todavía. Porque cada pueblo hacía un fandango, cada uno a su estilo. Y de repente llega uno y hace una soleá propia. La tradición está ahí. Si no, estás fotocopiando. Yo no hago un esfuerzo en mantener nada.

Pregunta: 4 c)

Siempre hay... es una bipolaridad. Por un lado soy exhibicionista, desde niño ya me gustaba tener público, lo necesito además, salir al escenario. Pero cada vez que sales, ¡uf!... Yo me presigno tres veces, tengo un montón de manías, tengo hasta mis calcetines de la suerte (risas). A maniático no me gana nadie, mi elefantito, mis cosas. Hombre tener muy bien tu instrumento, las cuerdas muy bien, salir y estar, me gusta estar un par de horas antes, una hora antes me gusta estar ya cambiado. Tengo muchos rituales. Y cuando salgo y me siento y tengo un buen sonido, se me va pasando y entro en el mundo de disfrutar. Aunque también ha habido conciertos en los que estás deseando que terminen, aunque luego puede pasar que a la salida te feliciten incluso. Aunque no hayas conseguido meterte en el concierto en ningún momento. Pero bueno, respirando, saliendo, tocando y metiéndote ahí. Compartiendo, tocando para alguien. Porque cuando empatizas con el público y te devuelven la energía entonces sí que disfrutas.

Pregunta: 4 d)

Yo toco para la gente. Hay gente que toca muy bien, pero es un ejercicio muy egoísta, para uno mismo. Entonces parece que las ondas físicas no traspasen el escenario, entonces yo toco para alguien. Me gusta enseñar lo que hago. Además la guitarra lleva intrínseco mucho eso. Porque como dice el maestro Serranito, la guitarra es un instrumento que te da la espalda. Entonces siempre te oye mejor el que está delante de ti que tu mismo. Entonces tienes que ser muy generoso, y querer compartirlo, y cuando eso se produce te devuelve toda esa energía.

Pregunta: 4 e)

Es no conformarte, ser exigente. Y como te digo mi exigencia es a nivel emocional. No de

que esa nota sea interesante, o ese acorde. Es que si no me remueve no es bueno, y ya puede ser el más interesante de la historia, o ser un acorde con la novena que nadie se espera que pase esto... ya entramos en el terreno intelectual y ahí la cagamos. La consistencia tiene que ser emocional. Y a lo mejor es el acorde menos sorprendente del mundo, pero tiene ese color, y si lo tocas con esa intención, pues mola. Ahí es cuando se hace la música consistente. ¿Qué hace que el Air de Bach sea tan especial? Tampoco es tan sorprendente. Sin embargo, es una música universal que emociona a todo el que la escucha. (Pone un ejemplo con Entre dos aguas de Paco de Lucía) Esas melodías universales salieron de las vísceras, es emocional. Por supuesto, hay una explicación y es la sinceridad de cada corazón que consigue conectar con el universo.

Pregunta: Muy bien, pues muchísimas gracias por la entrevista, ha estado genial.

E.18. Sujeto 18 (S18) - 19/11/2016 - 23:45

El cuestionario aplicado fue el C.1 Entrevista celebrada después de su concierto en un bar tomando unas cañas.

Pregunta: 1 a)

Yo vengo de una familia gitana. Nazco en Barcelona, mis padres emigran de Andalucía, unos iban a Alemania, toda mi familia se va a Barcelona, y yo nazco allí. El flamenco siempre ha estado muy cercano, de una forma más cultural que profesional. Dentro de esta familia hay una persona clave que es la que a mí me da la clave que es X. Y él es el que me da la llave para dar el paso de venir a Madrid. Antes de eso yo empiezo a estudiar, mi madre toca la guitarra, el rollito un poco nuestro, y más que buen músico es buena artista. Mi madre pintaba... una persona... especial. Ella es la que de repente ve que a mí me gusta el piano. Y me anima a estudiar. Nosotros somos familia humilde, y lo del piano era difícil. Alquilamos uno en esa época se podía alquilar pagabas por meses. Y bueno empecé los estudios con una persona del conservatorio de Liceo, pero como yo estaba trabajando siempre iba por libre. He estudiado el solfeo, la armonía, piano un poquito... y empecé con 12 o 13 años, más bien tarde. Eso fueron los principios, siempre con muchas ganas, siempre estaba trabajando para poder pagarme las clases, tener piano. Las pasiones no es algo que te planteas, es algo que va dentro de ti, y sabes conseguir algo. Yo me vine a Madrid sin un duro, me vine con mi primo. Con el coche de mi padre a tope, pero sin nada. Ahí empezó mi tarea dentro del flamenco.

Pregunta: 1 b)

Hay muchas veces que a lo mejor... es que va todo muy encadenado, una vez empiezas así vas luchando y se va generando alrededor de todo eso una forma de vivir que ya no entra la posibilidad de hacer otra cosa.

Pregunta: 1 c)

Abandonar la música en sí, no. Abandonar el mundo de la música, bueno, hay veces. Aunque la gente piense que es que viajas... afortunadamente si trabajas, vives más o menos bien, pero es muy sacrificado. Mi mujer es bailaora y nuestra vida es muy sacrificada, tenemos un hijo y nuestras vacaciones es estar los tres en casa. Y hay momentos en los que la circunstancia te vence, y piensas que te encantaría tener una rutina. En fin, pero...

La autoestima. Tiene que haber parte de eso. Pero no sabría encajarlo, es algo que es lo que sabes hacer y no importa que estés de bajón o de subidón es algo que te mantiene ahí. No sabría separar, dentro de eso hay días de baja o alta autoestima... pero no especialmente la baja o la alta autoestima repercute en algo en concreto.

Pregunta: 1 d)

(Esta pregunta me la salto por despiste)

Pregunta: 2 a)

Absoluto no.

Pregunta: 2 b)

No solamente por lo que trabajas, grabar, ensayar... en mi casa siempre hay algo. A mi hijo le encanta la música, otro tipo de música, pero nos gusta mucho. A mi me gusta meditar con la música, en el sentido de respirar escuchando música.

Pregunta: 2 c)

Primero intento hacer una valoración global. Luego ya me paro en matices, y conforme vas escuchando, si es una buena música, le vas sacando más jugo. Los discos es una historia, la música otra.

Cuando estás tocando llega un momento en que lo haces automático. El ritmo es esencial, clavarlas es súper importante. La armonía para mí es el mundo al que yo estoy totalmente metido y enganchado.

Pregunta: 2 d)

Nunca he hecho ese trabajo. Nunca he hecho el trabajo de comparar y buscar cosas. Hay un método que, por ejemplo como en el jazz, para sacar solos... Yo nunca me ha dado ese punto. Sí escucho y eso me lleva a algún sitio, pero nunca me paro a analizar

Pregunta: 2 e)

Mientras más conoces la música más exigente te vuelves, más responsable, y sabes que sabes menos. Y la disfrutas más. Porque eres más consciente de las cosas. El apartado de disfrute lo saboreas mucho más. Para mí es un descubrimiento continuo.

Pregunta: 3 a)

Pues un poco de las dos cosas. Más que escuchar audio aprendo mucho viendo vídeos. Viendo al personaje tocar, eso me da un aprendizaje que no me da el audio. Entonces soy muy aficionado a ver vídeos de directos. En cuanto a libros me interesan los que hablan de armonía, las diferentes formas de acceder a ella.

Pregunta: 3 b)

Si, mucho. De hecho está demostrado que se adelanta igual mentalmente, que cuando estudias por el instrumento. Por el instrumento, yo por ejemplo antes de empezar un concierto tengo que estar en el camerino forzosamente una hora antes de salir. Entonces ahí hay un trabajo mental, que viene de una inseguridad, que crea que tú hagas ese trabajo a nivel de nota.

Pregunta: 3 c)

Yo he estudiado mucho. Cuando no tenía las responsabilidades de ahora (de casa). Pero muy poco organizado. No he conseguido tener una rutina de estudio. Yo a lo mejor cojo un libro y estoy cinco meses en la misma página, y a lo mejor luego salto a otro. Creo que hay tanta información en cada página que leerle un libro me parece... soy más bien lento para ese tipo de cosas.

Pregunta: 3 d)

Bueno, pues empiezo por los fuertes. Haciendo lo que hago, tratando de mantener una responsabilidad con el instrumento, tratando de darle su sitio y de no perder nunca un hilo. Puede ser que una semana esté tocando mucho y puede ser que otra no toque. Pero que siempre

mi punto fuerte es seguir haciendo lo que hago, no sabría decírtelo de otra forma. No me planteo qué, sino me planteo hacer lo que tengo que hacer, ser yo.

Y el punto débil es algo que... Yo soy muy romántico con mi instrumento, o sea me siento, voy muy despacio. Si tengo una hora voy dedo por dedo, cierro los ojos, escucho, voy poco a poco, tengo mis ejercicios de dedos... Eso si lo hago siempre que puedo. Mis ejercicios van siendo diferentes. Luego toco, o me pongo a estudiar armonía, disposiciones...

Pregunta: 4 a)

Mi reto es tocar sin emoción. Porque la emoción te juega malas pasadas, pero por otro lado te da muchas cosas buenas. Yo creo que uno de los puntos fuertes míos, es que soy muy emocional, en todo. El clímax que da la emoción hace que no importe tanto la técnica, pero muchas veces los buenos músicos dicen que hay que tocar sin emoción.

Pregunta: 4 b)

Hombre, quedarse en la tradición, creo que aunque quisiéramos, no podríamos. Yo no puedo, he mamado de ella pero... Partiendo de que mi instrumento no permitiría ser tradicional, yo huyo de la tradición en mi instrumento porque yo no quiero utilizar el piano como una guitarra, para eso ya están las guitarras que suenan muy bien. El piano te lleva a otras lindes y otras historias.

Pregunta: 4 c)

Es curioso porque cuanto más exigencia, más responsable, más exigencia, más ansiedad te puede crear eso en ciertos momentos, y más seguridad en otros (cuenta un ejemplo de cómo se ha sentido en los últimos conciertos). Siempre hay unos nervios y a veces no te dejan... Para tratarlo intento respirar, pero tampoco tengo una lucha, y no creo que haya un método para que desaparezca. Desaparece igual que aparece. Si tu eres consciente de eso, creo que eso ayuda. Vale estoy nervioso, pues vale, respiro, que no me afecte a las manos y ya.

Pregunta: 4 d)

Pues es buena pregunta eso... Porque yo pensaba que no contaba tanto con eso y, sin embargo, últimamente me estoy dando cuenta que cuento mucho, es decir, que me imagino mucho cuando estoy tocando en casa solo, que es cuando gozo. Me estoy imaginando tocar eso en público, de una forma tan automática que no he sido consciente hasta hace poco. Y eso me da un poco de coraje por un lado, pero por otro es lo que me mantiene..., es curioso porque a mí en casa no me gusta que esté nadie conmigo..., a la hora de crear, por ejemplo, no quiero estar con nadie. Y es una contradicción porque eso lo estás haciendo para exponerlo al público. Disfruto de la soledad con mi instrumento, pero en el fondo sabes que eso lo estás haciendo porque eso lo vas a tocar, y esperas además el visto bueno por decirlo de alguna forma.

Pregunta: 4 e)

Eso es muy relativo, Pablo... Es muy difícil ser objetivo con estas cosas... Yo intento hacer un cómputo global de lo que ha sucedido, porque siempre intento ser consciente de todo lo que sucede. Hay veces que todo sucede bien, pero yo no me siento tan bien. Porque yo personalmente no lo he disfrutado, o no me he sentido dentro de la película todo lo que me hubiera gustado. Y veces que de repente escuchas comentarios, de los compañeros pero tú te sientes muy bien. Depende de como estés... No sé si te puedo responder mucho a esto.

Pregunta: Todo perfecto. Muchas gracias.

E.19. Sujeto 19 (S19) - 20/11/2016 - 17:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. El cuestionario fue contestado por escrito.

Pregunta: 1 a)

Yo no “me hice músico”, nací con el don de la música. A los diez años me pusieron al piano en el colegio religioso donde estudiaba y descubrí mi talento musical apenas puse las manos sobre el teclado. Un año después, es decir a los once, compuse mis primeras obritas. Desde entonces me dediqué a encauzar y desarrollar mi talento, y la música se convirtió no solo en la pasión de mi vida sino en mi vida misma.

Pregunta: 1 b)

Mi talento musical me dio la motivación, la determinación y la fuerza para vencer todas las dificultades. Los problemas vienen solos, es ley de vida, pero siempre hice caso omiso de todo y seguí luchando. El triunfo es la gran recompensa a nuestros esfuerzos y a nuestro trabajo. Las ganas no las pierdo jamás. Renunciar a esas ganas sería para mí como renunciar a la razón de vivir. La motivación viene sola con la ilusión de componer para el próximo estreno.

Pregunta: 1 c)

Abandonar sería algo así como cuando una persona desea quitarse la vida. Doy gracias a Dios todos los días por tener razones para seguir componiendo hasta el final de mi vida. Todos tenemos tropiezos. Yo me levanto enseguida e intento corregir de inmediato la causa del tropiezo.

La autoestima es básica en un artista. La autoestima y el orgullo y reconocimiento del propio talento es la razón de ser de un artista y lo que le da la fuerza para seguir adelante. Yo no he dudado nunca que nací con un talento especial para la música y sobre todo para la composición.

Pregunta: 1 d)

Como te digo al principio, desde que di mis primeros pasos en la música, es decir desde niño, descubrí que la música es mi mundo y mi casa.

Pregunta: 2 a)

El tener oído absoluto o no es un tema del que no me he preocupado demasiado. Para los instrumentistas puede ser mas importante; para los compositores tiene una importancia relativa. Yo no creo que a Beethoven le importara mucho saber si tenía oído absoluto o relativo.

Pregunta: 2 b)

Por supuesto que sí.

Pregunta: 2 c)

Escucho música para satisfacer mis sentidos. La analizo naturalmente si por alguna razón concreta me interesa estudiar su estructura o su contenido, pero en general prefiero relajarme y disfrutar y admirar lo que escucho. Analizar y evaluar la música era la práctica frecuente y básica durante mis estudios de composición con mi maestro y mentor Joaquín Zamacois en el Conservatorio de Barcelona.

Pregunta: 2 d)

Si oigo algo nuevo que me agrada por supuesto que busco información sobre esa obra y sobre su compositor, si es que no lo conozco.

En general, no comparo otras músicas con la mía. Por supuesto que no lo hago con los compositores clásicos, con cuyas obras aprendí a componer y me quedo con mi enorme admiración

hacia ellos. Con los compositores contemporáneos tampoco lo hago, pues cada uno tiene sus tendencias y su “escuelaz yo tengo la mía.

Pregunta: 2 e)

Disfruto al máximo con la música que me hace disfrutar. Esto no ha cambiado a lo largo del tiempo.

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas. Tanto leer como escuchar son igualmente importantes.

Pregunta: 3 b) ¿Haces algún tipo de práctica mental? (ej.: pensar pasajes sin tocarlos, o sin escribirlos al ordenador)

Yo compongo a la manera clásica, con lápiz y goma. El ordenador lo usa mi copista para imprimir mis manuscritos.

Pregunta: 3 c)

Mi vida entera está dedicada a la composición. Actualmente mi estudio se basa en la practica de mi profesión. Mis 24 años como pianista y director de orquesta en la Ópera de Berlín me sirvieron igualmente de un aprendizaje valiosísimo para mi profesión como compositor.

Pregunta: 3 d)

Esas debilidades las supero con el trabajo. La disciplina y la plena dedicación me hacen olvidar todos los problemas que pueden surgir.

La habilidad mas importante es el don de la inspiración. Ella me ha brindado siempre las ideas que he plasmado y que plasmo en mis partituras.

Pregunta: 4 a)

La emoción es el factor primordial con el que compongo mi música, es decir, las emociones no se programan ni se plantean, surgen o no surgen de manera instantánea. La técnica debe estar siempre al servicio de la emoción y de la creatividad.

Pregunta: 4 b)

Compongo lo que la inspiración me dicta. Intento siempre superar y desarrollar mi propio estilo.

Pregunta: 4 c) ¿Puedes contarnos algo sobre la ansiedad escénica de tu época de pianista o director? ¿Cómo la tratabas?

Cuando dirigía las grandes obras sinfónicas o las óperas era muy feliz y lo recuerdo con un cierto grado de añoranza, y ello me sirvió como gran escuela para aprender a fondo los secretos y la técnica de la orquestación.

Pregunta: 4 d)

Los públicos de la gran parte del mundo que han escuchado y escuchan mi música me han tratado y me tratan muy bien. El éxito social no me atrajo nunca.

Pregunta: 4 e)

Mantener mi estilo sin titubeos. Soy muy constante en ese sentido. Cada una de mis composiciones es distinta la una de la otra en cuanto a estructura y me aventuro a introducir formaciones solistas nuevas o poco frecuentes en el repertorio sinfónico siempre naturalmente dentro de mi estilo.

Soy muy severo conmigo mismo y tardo mucho tiempo hasta considerar terminada cada una de mis composiciones.

E.20. Sujeto 20 (S20) - 21/11/2016 - 11:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista se realizó por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Yo estudio música desde que soy muy pequeño. Como unos tres años. Yo hice toda mi formación o casi toda por libre. En aquella época podíamos estudiar por libre y el estudiar solfeo no implicaba que tenías que estudiar un instrumento. Por lo tanto, yo hice la carrera de solfeo sin estudiar ningún instrumento. Es decir, que estudié el lenguaje y hasta avanzada edad no lo apliqué a un instrumento, cosa que es bastante extraña, cosa que tiene sus pros y sus contras. Evidentemente más contras.

Y vengo de una familia que no son músicos. En mi entorno no hay músicos. Yo empiezo a estudiar guitarra clásica en el conservatorio. Un entorno, el del conservatorio, que yo considero totalmente hostil, en cuanto a lo que es ese tipo de educación. Ya entonces me daba ese tipo de sensación, hoy en día me la da más todavía. Y entonces, al poco de empezar con la guitarra, empiezo a experimentar con un par de amigos, a tocar rock. Uno de mis amigos es pianista y compone sus cosas. Empiezo a tocar sus composiciones, ya con el bajo, porque el tenía uno y me lo dejaba. Al querer yo tocar música clásica y también por descubrir las mieles de la improvisación y del rock y esas sensaciones, decido que quiero combinar esas dos cosas y que es el contrabajo el instrumento en el que voy a poder combinar esas dos pasiones.

Entonces me voy en seguida, quizá por ese grado de pasión que tenía en el cuerpo que me hacía aprender bastante rápido, y además siendo el lenguaje musical muy natural para mí. Eso me permite desarrollarme bastante rápido. A los 19 o 20 años me voy a Viena a estudiar y hago la carrera de música clásica. Y ahí lo combino con mi otra pasión. Mi formación extra-oficial, por el día iba al conservatorio, y por las noches pues era mariachi, o brasileño, o música latina, o iba a una jam. Yo sin ir a ningún tipo de escuela de música moderna, todo eso lo hago por mi cuenta.

Pregunta: 1 b)

En lo que yo recuerdo, he estado siempre motivado. Me refiero desde que vuelvo de Viena y empiezo a trabajar aquí en un nivel muy alto. Enseguida empiezo a trabajar con Chano Domínguez, con Martirio, con Gerardo Núñez, nada mas aterrizar de Viena. Siempre el grado de motivación ha sido muy alto, y precisamente eso es lo que más valoro de mi profesión. Yo tengo 42 años y mi sensación es de un adolescente curioso. Y no lo digo como el tópico de que somos “eternamente jóvenes”, sino que es algo que es absolutamente real. Justo antes de que me llamaras venía de comprar unas cuerdas, porque ahora voy a empezar a tocar el bajo eléctrico para un par de proyectos que tengo ahora... (nos cuenta las ganas que tiene de nuevos proyectos) Poder mejorar, sentirte más libre mejorando. Hay una sensación de querer aprender y no por ganarte la vida mejor, sino por pensar que voy a disfrutar más. Hay algo que trasciende a eso de tocar mejor, incluso al ego. Y eso es una constante.

Pregunta: 1 c)

Me lo he planteado, casi como por pensar a ver que pasa si me lo planteo. Pero no, porque yo no sé lo que es tener un sueldo, no sé lo que es tener un trabajo normal. Profesionalmente, desconozco eso, no he tenido que estar a una hora en un sitio durante un año, no conozco esa sensación. El mundo de los trabajos “normales” no lo conozco.

La autoestima, según se entienda por ello, si que hay algo de... es complicado porque justo ayer vi un video de Eckhart Tolle (ver vídeo) que hablaba de autoestima y el ego... estoy tratando de recordar las palabras, pero no me acuerdo ahora. Pero sí, la autoestima es lo que te mantiene

activo y con ilusión por hacer cosas. Yo suelo tener un pensamiento general que es que en el fondo todo lo trascendente y que uno se pueda imaginar de su vida, posiblemente, el secreto de todo está en la práctica. Es decir, si tú estudias ocho horas al día, de calidad, tocando el bajo, dentro de unos años vas a tocar muy bien el bajo. Y si sacrificas muchas horas de calidad y con amor a la astrofísica, dentro de muchos años vas a tener un alto nivel. Cuando tienes amor por algo eso te hace aprender mucho mejor que si estás en el colegio por cojxxxx. Evidentemente, yo creo que debo todas las cosas que hago a una constancia en la afición, en el amor por esas actividades. Es lo que creo que a mí me ha hecho que me vaya bien en esto que hago. Si no estás practicando algo bueno, estás practicando algo malo, porque sí o sí tienes que estar haciendo algo; por ejemplo, de pensamiento que habla mucho Eckhart Tolle, si no estás; hombre puedes ser un ser totalmente pasivo; pero hay mucha gente que se machaca “no valgo para nada”, tal..., a mí también me pasan esas cosas. El otro día tocando un concierto con Abe Rábade, y salgo como pensando todo lo que tengo que mejorar. Hay gente que lo tiene... bueno, no sé a qué venía esto... a lo de la autoestima. Yo soy muy consciente de que el secreto también, incluso de la autoestima, del estar animado, es la práctica. La práctica de pensamiento positivo, es la práctica de tu instrumento con ganas. Y eso es algo que se practica, es decir, el que algo te guste también se practica. Para mí, hay una especie de secreto escondido que es sentido común, pero hay que descubrirlo.

Pregunta: 1 d)

Yo lo estoy buscando, mi sello personal. Escucho mi discografía y pienso: —Sí, creo que hay un sello personal. En mi caso -evidentemente cada uno es una combinación totalmente única-, mi sello personal, puede nacer de que yo no he estudiado la música no clásica, por decirlo de alguna manera, en ninguna academia. Nadie me ha enseñado a improvisar, todo lo que he hecho en ese aspecto ha sido instintivo, y a través de mi afición por la música. Yo creo que en mi caso ha hecho que me acercara a lo que realmente a mí me gusta, porque nadie me ha dicho esto se hace así o esto se hace ‘asao’.

Pregunta: 2 a)

Yo creo que tengo oído relativo, pero muchas veces me viene el nombre a la cabeza. Algunos me dicen que sí que lo tengo.

Pregunta: 2 b)

Sí. Pero ahora mismo estoy en una etapa en la que no escucho mucha música. Valoro mucho estar en silencio en casa, aunque estoy casi siempre haciendo algo que tiene que ver con la música.

Pregunta: 2 c)

Yo como me dedico mucho a la producción no puedo evitar tener una mente analítica, en cuanto escucho la música. Quizás tristemente me fijo en factores técnicos de lo que se ha grabado. Y al conocer muy bien todo este proceso, no puedes evitar pensar: esto ha ocurrido de esta manera, esto ha ocurrido tal, pero también valorar la naturalidad de lo que se escucha.

Pregunta: 2 d)

Sí, lo primero. El tema de compararse a uno mismo, yo creo que nos pasa a todos, y puede ser peligroso. Porque te lo puedes tomar a mal. Pero te sirve para seguir buscando. El compararse es inevitable entre los músicos, casi. Pero, bueno, eso se puede ver positivo o negativo. Y en cuanto a lo primero, en cuanto oigo algo que me gusta, busco más información. Esta misma mañana he visto un *stand up comedy* al que soy muy aficionado. Sobre todo al americano. Y he escuchado a una mujer que me ha flipado, y una de las cosas que he querido hacer hoy es buscar más información y ver las fases de esta comediante. Me entusiasma. Ahora mismo es lo

primero que veo cuando entro en youtube, incluso más que el porno, me interesa mucho ver a los *stand up comedians*, me flipa, me entusiasma.

Pregunta: 2 e)

Yo creo que básicamente es el mismo, pero sí que evoluciona. Y muchas veces pienso que me gustaría volver a disfrutarlo como disfruté aquel día en aquel garaje, como un adolescente. Esa sensación, que es como el primer porro. Y creo que se puede conectar con eso... Por eso creo que estamos continuamente buscando nuevos formatos, nuevas maneras de componer y nuevas maneras con nuestra banda. Siempre ir más allá buscando.

Pregunta: 3 a)

Yo creo que lo ideal es la combinación de los dos.

Pregunta: 3 b)

Sí. De hecho yo creo que esto es algo muy común en los músicos. Te despiertas por la mañana y ya se enciende la radio. Yo creo que..., pero esto es pura práctica. Yo estoy todo el día con cosas musicales, probando, todo el día gira en torno a ese tipo de cosas, y claro pasan treinta años y tu mente está generando pensamientos constantemente, pueden ser composiciones nuevas, pueden ser líneas de improvisación... Y a veces coges eso y lo utilizas. Muchas veces los temas de mis discos han salido de momentos mentales.

Pregunta: 3 c)

Yo tengo poca constancia. Como desde el principio ha sido todo muy anárquico para mí... pero según la época del año, y lo que tengo que hacer miro una cosa u otra... No tengo mucha disciplina, aunque intento tenerla... Pero no sabría decirte porque ni yo me doy cuenta.

Pregunta: 3 d)

Pues como hemos dicho antes. Yo creo que en el fondo es todo pura práctica. Yo me hago la realidad de que todo es trabajable, es pura práctica, es puro ponerse y ser consciente de lo que estás haciendo y hacia dónde vas. Y dejar que también te sorprenda, pero se trata de poner a ello, coger el instrumento o el lápiz, y que esos eso se vuelva natural. (Cuenta una anécdota de esto). Se trata de naturalizar conceptos a través de la práctica y cuando estás en ese entorno te resulte sencillo.

Pregunta: 4 a)

Me ha venido a la mente una cita que se le atribuye a Beethoven y es que él podía disculpar los errores, pero no tocar sin pasión o sin emoción. El otro día pensaba en dónde estoy yo dentro del panorama musical ¿soy de primera división? ¿soy de Champions? ¿Soy de cuarta regional?... Yo tengo una visión sobre mí mismo, y el otro día en un concierto Enrique Solinis, con el que suelo ir de gira, a la hora de hacer las presentaciones le dio por hablar de alguno de los músicos. Y sobre mí dijo: "es uno de los músicos que conozco que más transmite con su instrumento". Esa visión me encantó. Yo no seré un virtuoso como lo es Patituchi, o mucha gente. Pero una de las cosas que más define mi manera de tocar es por las ganas. No seré el mejor tocador de contrabajo pero le pongo muchísimas ganas. Eso va con el músico, es una cuestión energética. Hago mucho esfuerzo en que salga, que se entienda, que se vea claro. A veces las ganas son más importante.

Pregunta: 4 b)

No diría superar, pero la base de que yo esté componiendo es encontrar ámbitos que se puedan considerar nuevos, y disfrutar de eso. Creo que todos buscamos terreno virgen. Es algo natural, porque igual van a surgir emociones y propuestas nuevas que hasta entonces no había surgido.

Pregunta: 4 c)

Pues eso me pasa como con los aviones. Yo tuve pánico con los aviones, pero pánico de vomitar. Y trabajé, y ahora mismo cojo 200 aviones al año... muchísimo. Porque trabajé muy bien y muy específico en ese tema. En el primer concierto de mi vida, vomité. Hoy en día me resulta un espacio natural, me siento muy a gusto. Una de las cosas que hago es presentar y enrollarme y tratar de ser gracioso. Lo mismo es por mi gusto al *stand up comedy*. Creo que es una herramienta fundamental para los conciertos. Tienes a 300 o 50 personas pendientes de lo que vas a decir. Hay que aprovechar ese momento bien, porque eso es parte del concierto y meterte a la gente en el bolsillo para que todos ellos y nosotros disfrutemos más y es algo que me tomo muy en serio y creo que se me da bien. Una sonrisa, para generar el acercamiento, es la herramienta número uno. En este tipo de condiciones en el escenario me siento mejor que en mi casa. Y creo que eso también tiene que ver con trabajarlo.

Pregunta: 4 d)

Yo siempre busco relación con el público, siempre busco ser amigo del público. Pienso caerles bien, porque cuando les caes bien atienden más de forma natural. Dicen: —Qué bien este tío, o esta tía. Tu tendencia es a escuchar con más cariño, con más atención, y tratar de procesar eso, le pones más ganas. En general, mi relación con el público es muy buena y es algo que practico conscientemente.

Pregunta: 4 e)

Para mí es algo intuitivo y que hay que probar para ver que pasa. Muchas veces puedes tener un repertorio de p. m. y por haber hecho un orden concreto no fluye bien. Igual ese mismo repertorio cambias el orden y fluye. Hay muchísimos factores, y creo que los grados de maestría en la música y en el esta profesión de subirse a un escenario a hacer sonidos relacionados y que la gente lo disfrute, hay algo que tiene que ver con la experiencia, la intuición y saber, hasta qué punto te puedes fiar de tu intuición, para que lo que estás dando sea más. Yo creo que eso son procesos psicológicos distintos para saber qué puede funcionar y el qué no. Cada uno es absolutamente único, pase lo que pase, y esa es una de las maneras de buscar cuál es tu verdadero tú. Tu tú auténtico.

Pregunta: Pues eso ha sido toda la entrevista muchísimas gracias.

Gracias a ti.

E.21. Sujeto 21 (S21) - 22/11/2016 - 11:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista celebrada por Skype.

Pregunta: 1 a)

El culpable un poco de que me dedique a la música, en mi entorno familiar, es sobre todo mi padre. Él era y es un gran artista, y un gran aficionado a la música. Habiendo nacido en una familia gitana; pues quieras o no el flamenco está mucho más presente. Como es mi caso. Entonces, mi padre tocaba un poco el piano y la guitarra, y yo tuve la suerte de tener una pianola en casa. Según él con cuatro años me sentó en el piano y me puso unas cosas, y desde entonces no me he separado de él. A él le gustaba, pero quien se ha dedicado a la música al final he sido yo. Te lo cuento encantado, pero si se me pasa algo está todo en mi página web. (Le digo que puede ser más concreto) Todo surgió a edad temprana, y el piano me gustó desde un principio. Y es que yo creo que hay cosas en la vida que te atraen te atan las alas y no sabes por qué es. Echando la vista atrás me doy cuenta que tenía buenas dotes para la música

porque he visto vídeos de pequeño y ya entonces improvisaba, con 8 o diez años, dirigiendo a mis hermanos... En el flamenco los gitanos tenemos eso también, pero porque lo trabajamos desde muy pequeños, y ahí salió esa pasión.

Pregunta: 1 b)

La música es un camino difícil como todos (risas). La verdad que espero no perder nunca esas inquietudes, pero siempre he sido una persona que me gusta aprender mucho las cosas que me gustan, valga la redundancia. Pero he tenido etapas. Yo creo que nos pasará a todos. He tenido alguna etapa en la que he querido dejar la música, porque es un camino complejo. Sobre todo, es la inestabilidad. Cuando tienes una familia, como mi caso: mujer, dos hijos... Claro te encuentras un mes sin curro y... Pero bueno yo siempre he sido muy positivo y cada vez más, también por mi filosofía de vida de que Dios aprieta, pero no mata... llámalo el universo, lo que quieras creer. Y pensando así, unos cuantos años, no me va mal. Realmente, todo me lo tomo como un reto. Y cada error que tengo en mi vida me lo tomo como un aprendizaje; entonces eso es lo que me hace seguir avanzando y seguir haciendo cosas. Y la música es que me encanta, también el cine, la fotografía. Ahora voy a sacar un DVD que he hecho yo todo. Me gusta todo el arte.

Pregunta: 1 c)

La autoestima juega un papel claro en todo eso. Es importante saber lo que uno sabe, valorarlo, porque eso también te hace pensar, saber y ser consciente de lo que no sabes, por lo menos en mi caso. Y yo sé que soy bueno, pero seguro que tú también. Eso que me hace saber que soy bueno, también me hace saber que me queda mucho que aprender y que seguir estudiando. Porque quiero ser mejor todavía. Muchas veces la mediocridad es la que te hace pensar. Cuando te das cuenta, abres los ojos, los oídos, y ves y oyes todo lo que hay por el mundo de los artistas tan increíbles que hay te das cuenta de todo lo que queda por saber y seguir aprendiendo. La autoestima es muy importante.

Pregunta: 1 d)

Pues mira, Pablo, la verdad es que siendo pianista... Como me has preguntado antes, he tenido mis altibajos, no es fácil, pero por varias razones. La fundamental, creo, y en estos tiempos, pues por una razón práctica. Los bailaores, evidentemente es más fácil llevar un guitarrista o dos, es decir, no alquilar un piano, afinarlo... La otra razón es que el piano es un instrumento relativamente nuevo en el flamenco. Bueno cuando empezó Arturo Pavón, José Romero, Felipe Campuzano, pues ha estado un poco, a nivel de nivel tradicional, el piano con la función que cumple la guitarra. El piano no la ha tenido. Arturo Pavón tocaría sus zambras, pero tocar para baile, por seguirillas, tocar por soleá, eso se está haciendo ahora. Y quizá el que más yo. Pablo Suárez también, pero es algo que realmente lo estoy cultivando yo. No hay otros pianistas haciendo el papel de acompañar al cante o al baile como la guitarra. Y sacándole un sonido pianista. Esto lo digo desde el máximo respeto. Por ejemplo, Diego Amador, que me encanta, él toca el piano como una guitarra. Ese no ha sido nunca mi concepto. Ese rol y ese camino lo he adoptado por una necesidad. Porque tocar en un tablao es muy complicado, ya he tocado en Casa Patas durante diez años, y ya me cansé de ir con el teclado. Entonces me tengo que inventar algo y darle un valor añadido a mi instrumento. Hay cosas que ahora he encontrado maneras de tocar que me gustan más que con la guitarra. El piano tiene un poderío que hay que desarrollarlo. Me encanta lo que toco, pero hay cosas que estoy mejorando.

Pregunta: 2 a)

No. Tengo un oído normal (risas). Relativo.

Pregunta: 2 b)

Sí, mucha música. Desde flamenco...bueno te cuento mis orígenes. Estudié música clásica, y he crecido escuchando rap, música electrónica, house, tecno, el funk me encanta, escucho música india, toda la música que sea buena, la música heavy... He estado muy abierto a la música, porque todas tienen algo que aportar.

Pregunta: 2 c)

Bueno principal... yo creo que nos pasará a todos... si es música instrumental, lo primero que se fija es en la melodía, es lo primero que te llega, después en el ritmo. O las dos cosas a la vez. Después te fijas más, si haces una segunda escucha, de lo que hace más el piano, en mi caso, el contrabajo, si eres músico te fijas en más detalles.

Pregunta: 2 d)

Por supuesto. De hecho yo creé el “Backstage” (un proyecto de piano y baile o cante) para poder trabajar con muchos músicos. Muchos que conozco yo que trabajan en tablaos, se quedan estancados. Por la rutina, y yo odio la rutina. Entonces creé esto, para cada sábado traer un artista diferente, y que cada uno me aportara savia nueva. Otra cosa que hago es imponer libertad. A todos les digo que hagamos lo que nos de la gana. Cuando entramos a esa sala, no quiero saber lo que quiero que pase, porque eso hace que los sentidos estén más abiertos, excepto en los bailes, que si les pregunto los tonos. La mayoría de las veces no sé lo que van a hacer. Les pregunto en el momento. Otras veces elijo yo, pero no quiero perder esa frescura, el seguir aprendiendo todos esos conocimientos que cada persona te puede aportar. Hasta los malos, como digo yo.

Pregunta: 2 e)

Claro, sí. Ahora la disfruto más, pero quizá sufro también un poco más. Eres más exigente, uno sabe cosas y se da cuenta de lo poco que sabe también. Pues un poco te obliga a seguir ahí queriendo aprender de otros. Ahora estoy tomando clases de cante, me encanta el baile. Siempre pienso en mejorar. Todavía no me termina de convencer lo que hago. Aunque a algunos les parezca muy bien ya.

Pregunta: 3 a)

Bueno, una mezcla de las dos. Como estudié clásico, eso me da la facilidad de poderme leer un libro de armonía, en su momento. Ahora soy más práctico, pregunto a los músicos, y tomo clases. Eso es importante también. Las dos leyendo y escuchando.

Pregunta: 3 b)

La verdad es que no. Nunca me lo he planteado. Cuando preparo un concierto, evidentemente estudio, preparo los temas. Te hablo de mi disco... ahí si puedo encerrarme horas, y ahora ya menos, pero siempre hay alguno de ellos más difíciles que no puedo dejar de tocar. Pero no... Respirar es muy importante, pero respirar relajado, quizá esa sea la única meditación que hago.

Pregunta: 3 c)

Ahora la verdad, Pablo, aunque no te lo creas, ahora estudio bastante poco. Ahora voy a tocar al “backstage” y el universo me ilumina... no te lo digo con ego, sino de que quizá eso tocar todos los fines de semana. Eso es mi estudio. Mi mujer dice: —A veces das conciertos increíbles y no estudias, si estudiaras... qué sería de ti... (risas). Ahí me deprimó un poco porque sé que debería estudiar más, pero estoy con tantas cosas.

Ahora técnica, escalas y eso, no hago. La técnica la he trabajado en su momento. A lo mejor la debería trabajar más, pero lo que he conseguido por ahora me siento, es decir, puedo transmitir lo que quiero. Depende épocas, si trabajo mucho la parte rítmica. Me gustan mucho los sietes, los nueves... Creo que he sido de los pocos en usar un siete por ocho... En ese sentido

sigo trabajando cosas.

Pregunta: 3 d)

Quizá lo que más me gusta, y puedo destacar, desde mi punto de vista, puede ser la parte rítmica es lo que me dicen... La parte rítmica, pero quizá el tener la influencia de la música clásica, me ha permitido desarrollar el tema melódico. Para mí la grandeza de Paco de Lucía es esa, que creaba melodías hermosas, aparentemente complejas, pero que cualquier persona puede cantar. Es importante que te puedes quedar con una melodía, que sea un tema cantable. Como hacían Brahms, Mozart, o Beethoven...

Pregunta: 4 a)

La rescato de la vida. Creo que el arte y el artista, si en su música no trata de plasmar su vida no puede haber jamás emoción. Es como una conversación, tú y yo podemos hablar y te puedo transmitir cosas mejor o peor. Depende como te sientas ese día. En la música eso hay que elevarlo a diez. Yo cada tecla que toco trato que se vaya mi alma en esa nota. Me acuerdo de cosas que me han pasado en mi vida, me acuerdo del mundo como está ahora, no sé de las noticias...Y esa es mi manera de emocionarme. A veces en el *Backstage*, algunos no lo saben, pero a veces lloro. El público a veces me dice que también, y eso es porque estás conectado.

Pregunta: 4 b)

Prefiero estar en los dos caminos andando de la mano. Antiguamente se hablaba, y ahora, del flamenco puro o del flamenco fusión. Y es mentira. Alguien se lo habrá inventado. El flamenco es de las músicas más fusionadas que hay, una música fusionada como tantas otras. Como el jazz, la música clásica, todas están fusionadas. Pero lo que no podemos es quedarnos en el flamenco tradicional. Yo hablo de flamenco tradicional, y flamenco contemporáneo. Eso no significa que uno sea mejor que otro. Yo no puedo tocar como Arturo Pavón, ni como José Romero. Yo tengo otra información. Un artista de otro nos diferenciamos por las influencias, y de como las gestiona. A mí no me gusta mezclar el flamenco con el jazz, por ejemplo, que me encanta... Me gustaba más por ejemplo la parte de Chano, en que se va más para el flamenco... Me gusta cuando coges elementos comunes y te los traes a tu terreno. Yo hago flamenco fusión como cualquier músico de aquí, y voy evolucionando. No me quedo en el siglo pasado. Ahora cuando quiero aprender voy a las raíces, a los músicos antiguos. Yo no puedo acompañar igual a un artista que a otro. Pero, ¿lo que hago es fusión? No, y ¿es menos ortodoxo?, pues tampoco. Si haces algo porque lo sientes, pues ¡ole, tú!, pero si lo haces por hacerte el moderno, pues estás mintiendo. El tiempo te pone en tu sitio. (Sigue contando, sobre lo mismo, algunos ejemplos más.)

Pregunta: 4 c)

Es un tema complejo. Creo que el camino es tratar de tocar como si estuvieras en tu casa. No digo que yo lo consiga siempre. Después otra cosa que pasa. Cuando tu tienes la obra segura. Ese miedo debería desaparecer. Esto es reto de todos los músicos. Nunca está perfecto (risas). A mí me ha ayudado un poco el empezar con un tema que me sepa muy bien, uno fácil. Para los pianistas es difícil no poder calentar antes de salir. El espacio te condiciona mucho, si conoces el sitio es mucho mejor. El hablar con la gente me ayuda mucho. Para la ansiedad el hacer teatro a mí me ha cambiado la vida. Yo creo que el teatro debería ser una asignatura como las matemáticas, porque muchos niños tienen problemas de comunicación, y el teatro de ayuda enormemente. Entonces recomendaría totalmente eso para la ansiedad, hacer teatro.

Pregunta: 4 d)

Ahora mismo es casi como una familia, hablando del *Backstage*. La gente me conoce, hablo con ellos, hay una cercanía muy buena y positiva y es muy enriquecedor.

Pregunta: 4 e)

Volviendo a una de las preguntas que me hiciste al principio... El tocar, tío. El subirte a un escenario, es fundamental para un artista. Mantener ese nivel... a mi me falta eso, estudiar un poco más (risas). Pero lo compenso con eso, porque toco todos los sábados. Eso para un artista es esencial. Para los pianistas, que hacemos flamenco tenemos que tocar con un bailaor, con cantaores. La única forma de mantener el nivel es esa: tocar.

Pregunta: Muchísimas gracias.

E.22. Sujeto 22 (S22) - 22/11/2016 - 12:30

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevistas realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Pues mira yo me dediqué a la música porque vengo de una familia de músicos. Mi entorno familiar era todo música desde que éramos pequeños. Iba viendo a mis hermanos, a mi padre... Lo tomaba como un juego e iba aprendiendo.

Pregunta: 1 b)

Hombre, date cuenta que cuando un músico está de viaje es cansino. Muchas veces te tiras un viaje de 12 horas para tocar una hora y media en un escenario. Estás cansado y demás, pero cuando subes al escenario ese cansancio no existe.

Pregunta: 1 c)

No. Eso nunca.

Sí, claro. Los músicos somos gente un poco especial. Hay cosas que te levantas con un poco de bajón, pero la música es el mejor remedio para pasar esos días. Igual que tienes alegrías tienes penas.

Pregunta: 1 d)

Mira, mi hermano X, que sigue siendo mi ídolo, de pequeño lo era más. Yo era un niño pequeño y quería ser igual que él. Entonces empecé a tocar el cajón por él. Él fue el que me abrió camino también.

Pregunta: 2 a)

Yo cuando escucho un disco lo que escucho más es la música, me acuerdo más de la música. De la letra no me suelo acordar muy bien.

Pregunta: 2 b)

Sí, todos los días. Ahora menos porque uno ya tiene niños, pero sí.

Pregunta: 2 c)

Depende el disco que esté escuchando. Por ejemplo, si estoy escuchando un disco de cante, pues en el cante. Si estoy escuchando uno de guitarra, pues en la guitarra. Los arreglos de la percusión, en fin, cuando escuchas un disco.

Pregunta: 2 d)

Cuando escucho un disco y me gusta, lo escucho bastantes veces. Y si busco sobre el grupo o el cantaor. La música es alimento para los músicos, entonces no puedes dejar de escuchar música.

Pregunta: 2 e)

Hombre, sí. A veces sí cambia. Cuando uno es pequeño tiene una ilusión, y por desgracia cuando creces no sigue siendo la misma ilusión.

Pregunta: 3 a)

Hombre, yo creo que si haces las dos cosas es mucho mejor, pero para la música es mejor escuchar. Si es cierto que, por ejemplo, para saber de dónde vienen las cosas y los cimientos hay que leer y escuchar a la vez. Creo que son buenas las dos cosas.

Pregunta: 3 b)

Sí. Es la que hago siempre (risas). Yo realmente pude estudiar cuando era joven, bueno joven, tengo 34 años y empecé con 12 o 13... Tuve una época, un año que sí me puse a estudiar ahí bien. Y luego ya lo que he hecho es tocar bastante, tocar todos los días en el escenario. Pero lo que es estudiar en un cuarto y eso, no he podido, porque no he tenido tiempo. Pero sí, cuando estoy en la ducha o estoy acostado, te vienen cosas a la mente. Y mentalmente las estudias y sacas arreglos, y sacas cosas.

Pregunta: 3 c)

Mira si te soy sincero, es que no lo sé. Yo ahora mismo tengo dos hijos y otro en camino. Me levanto los llevo al "cole", los voy a recoger, los vuelvo a llevar, no tengo tiempo. Pero a lo mejor cuando estás acostado o cuando estás en la ducha, esa media hora que tú tienes, o una hora. O cuando estás llevando al niño al colegio, o lo traes, la mente está pensando en música, en qué arreglo puedes hacer en este tema o en otro. No tienes el tiempo que tenías antes de venga voy a pegarme una hora estudiando solo. Ese tiempo ya no existe.

Yo estudiaba antes a lo mejor una hora y lo que pasa es que me gusta mucho escuchar. Entonces me tiraba todo el rato escuchando. Y luego iba a todas las *jam sessions* que había. Y a tocar. Como aprendes es tocando. Hay mucha gente que estudia, pero luego no toca; entonces es un poco contradictorio. Iba a las Jam de Latin con mi cajón.

Pregunta: 3 d)

No lo sé la verdad que nunca me lo he parado a pensar. Yo soy un músico, percusionista, y lo que intento hacer cuando tengo días malos es desahogarme con la música, y cuando tengo días buenos: disfrutar con la música. Yo creo que la música es la mejor medicina para un músico.

Pregunta: 4 a)

Pues, bueno, en el flamenco... bueno en todas las músicas hay emoción, pero en el flamenco yo creo que hay demasiada. Por ejemplo ahora mismo estamos grabando un disco. Yo voy hoy y grabo unas percusiones en un tema, y me emociono. Al día siguiente voy y lo mismo que ayer me estaba dando una felicidad grandísima al día siguiente no me gusta. Por eso digo que es una contradicción que uno tiene. Cuando tú subes al escenario lo que tienes que hacer es disfrutar y esa emoción únicamente sale ahí. Por eso hay que disfrutarla.

Pregunta: 4 b)

Hombre, yo creo que en esta época siempre hay que buscar, o sea tener la tradición siempre presente porque los cimientos están ahí. Si quieres tocar, escuchar o saber algo de flamenco tienes que empezar por los cimientos. No puedes empezar la casa por el tejado. Pero yo creo que en lo que estamos todos los jóvenes de hoy en día, tenemos que buscar algo más, tenemos que escuchar más cosas y llegar más lejos pero siempre con la tradición presente. Que yo creo que es como se pueden mezclar las buenas cosas.

Pregunta: 4 c)

Bueno hay unas cuantas inseguridades que tienen los músicos, que es cuando salen al escenario. Siempre, esos nervios que te corren por dentro, esa inseguridad es mala. Yo la tuve

cuando era joven, pero como he dicho siempre, cuando uno sube al escenario tiene que salir sin temor a que falles porque no pasa nada. Habrá algún día que no fallaré, y otro que sí. Pero hay que salir a disfrutar, porque si sales con ese miedo es pasarlo mal. Entonces mejor no salir.

Era joven, entonces me daba un poco de miedo tocar. Estaba como cagao' de miedo. Era una inseguridad que te hace fallar. Y me di cuenta de eso que te he dicho. Disfrutar se transmite. Si el público ve que estamos disfrutando los compañeros eso se transmite.

Pregunta: 4 d)

Ahí me has tocao', porque yo creo que es bastante. Porque yo cuando salgo a tocar, no miro al público, estoy mirando más al artista que al público. Pero sí, me gusta que el público disfrute y se vaya contento del concierto.

A mí no me preocupa más el éxito social, me preocupa que la gente que salga del concierto se vaya bien. Yo creo que el éxito social va y viene y no hay que darle mucha importancia. Es más importante que si tocas le guste a un músico que el éxito social ¿me entiendes?

Pregunta: 4 e)

Bueno, hay conciertos que son mas buenos que otros por la calidad del artista, pero yo creo que hay que ser positivo siempre. Por ejemplo, cuando tú vas a ver un concierto que no es tan bueno. Siempre en ese concierto vas a encontrar algo bueno. Por muy malo que sea el grupo.

Cuando toco yo hay días que no tocas tan bien. Como te he dicho antes, un día estás de bajón y no tocas tan bien como cuando estás disfrutando. Mas o menos uno intenta de dar lo mejor que tenga uno.

Pregunta: Muchísimas gracias.

E.23. Sujeto 23 (S23) - 23/11/2016 - 13:30

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Pues yo me hice músico por mi entorno familiar. Porque mi padre es músico y aunque no lo había pensado nunca, un día se quedó una batería de un ensayo de mi padre. Y yo estuve probando tocarla ahí un rato, me gustó mucho, y ya le dije a mi padre que quería tocar la batería. Y por eso entré.

Pregunta: 1 b)

Bueno, sí, veras. Yo he tenido mucha suerte y desde el principio que empecé a tocar he ido teniendo un hueco en fiestas, en actuaciones, salir en algún tema en actuaciones de mi padre. Pues entonces, como que he tenido la recompensa muy de cerca desde el principio. Y eso me ha obligado a estar a la altura de las circunstancias y a estudiar. Pero más que perder la motivación, que yo creo que a mí casi no me ha dado tiempo. Más que eso ha sido la ilusión. Y el hecho de que las circunstancias te hacen estar a la altura y, bueno, eso es lo que te motiva a seguir. Y a la vez que vas dando un pasito de la mano de gente que son mejores que tú. Y estás más estudiado y vas cogiendo más conocimientos, vas poniéndote a la altura.

Pregunta: 1 c)

No. A mí no me ha pasado ningún momento de bajón de ese tipo.

Yo diría que la autoestima, sí. El estar contento conforme uno va avanzando, pero también me parece muy importante en esta profesión. No equivocar donde está uno. Hay gente que a lo mejor lo que le frustra es intentar ponerse por encima de donde no va a llegar realmente nunca.

Porque tenemos nuestras habilidades innatas y otras aprendidas. Y al final son cosas que se hacen con el cuerpo, y cada cuerpo es distinto, y cada mente es distinta. Entonces yo creo que es más inteligente saber cuál es tu hueco y cuál no, y explotarlo, a querer ser el mejor. Que es una especie de obsesión en la música. El mejor tampoco sé bien lo que es.

Pregunta: 1 d)

Pues con mucha reflexión interior. Mucho escucharte a ti mismo, mirarte ante el espejo, ver cuáles son tus flaquezas, cuáles son tus virtudes, y a base de observar, de ser tu mayor juez. Más que te juzguen los demás, juzgarte tú. Decir: esto lo hago bien, esto lo hago mal, y saber qué puedes aportar al mundo de la música.

Pregunta: 2 a)

Yo no me lo he comprobado. Afino más o menos bien al tararear. Yo creo que el absoluto no lo tengo. Creo que relativo.

Pregunta: 2 b)

Sí, claro, todo el tiempo. Es lo más importante. Mucho más que sentarte al instrumento y tocar. Porque nada te va a llegar del cielo. Y el que diga que todo lo que toca se lo inventa, miente. Porque al final somos un reflejo de los patrones aprendidos, no sólo en la música, sino en todos los aspectos de la vida. Somos el reflejo de los patrones que vemos alrededor. Entonces la música es igual. Yo a mis alumnos les pongo el mismo ejemplo: si tú quieres escribir tendrás que leer, y si no lees mucho no vas a escribir bien. No se aprende a escribir con una máquina de escribir o un lápiz. Se aprende a escribir leyendo.

Pregunta: 2 c)

Mira yo por haber estudiado sonido..., una cosa que nos ayudaron a ejercitar es el oído selectivo. Entonces yo tengo la habilidad de escuchar en un tema todo el rato solo al bajista, o solo al... es un ejercicio que hago, por ejemplo, cuando estoy escuchando algo para tocarlo luego en mi instrumento me fijo en la batería. Pero no sé, no tengo una predilección. Lo que sí al revés. Me gusta hacer el esfuerzo de ser puro público, y no prestar una atención tan analítica a lo que estoy escuchando. La música no está concebida para después desmembrarla; lo que pasa es que es una deformación profesional.

Pregunta: 2 d)

Yo soy una persona muy fácil para disfrutar de cualquier cosa. Entonces creo que soy más caótico a la hora de escucharlos. Lo que sí tengo unos artistas que me gustan y esas carreras sí las sigo. Pero ahora estoy en un periodo de escuchar de una forma muy abierta cualquier cosa. Incluso cosas muy comerciales o electrónicas para separarme un poco de lo que en un principio se supone que es mi gusto más particular. Y poder abrir el espectro de posibilidades. Porque es verdad que cada música tiene su lenguaje y es que, claro, está bien tener el lenguaje de otras músicas, aunque no sean las que te gustan, porque eso lo hace interesante cuando lo mezclas con otras cosas.

Pregunta: 2 e)

Pues sí, yo creo que sí. La música es una cosa tan amplia que conforme van pasando los años voy dándome cuenta de aspectos distintos que se pueden disfrutar y si a lo mejor cuando era más joven disfrutaba de la adrenalina de un ritmo bien contundente, ahora en un momento dado puedo disfrutar más la improvisación, que antes no la entendía. Esa sensación de vacío en la que no se sabe que va a ocurrir al instante siguiente es otra forma de disfrutar, y antes no la tenía y ahora sí.

Pregunta: 3 a)

Yo prefiero escuchar. Para eso soy bastante más ansioso. Siempre me ha pasado cuando he leído libros sobre música o creación musical. Si me hablan de algo que no he escuchado, entonces paro de leer para escuchar algo en internet. Al final necesito comprobar lo que me están contando.

Pregunta: 3 b)

Sí. Normalmente, yo cuando no estoy en el instrumento, me gusta cantar ideas musicales o rítmicas. Porque una vez me dijo un profesor que no seremos capaces nunca de entender lo que no seamos capaces de cantar. Entonces eso me gusta. Mentalmente, ni siquiera lo hago en voz alta. Como cantando frases rítmicas, o ideas, o patrones. Que no se me van a ocurrir tocando, porque la tranquilidad de estar pensando no está cuando tocas en el instrumento.

Pregunta: 3 c)

Pues intento dedicarle una media de entre 2 y 4 horas. Lo que pasa es que he tenido épocas de puro estudio. Y ahora que estoy más profesionalizado, algunas de esas horas las cuento dentro de lo que ya estoy trabajando. Porque el hecho de estar grabando para alguien, no deja de ser un rato de experimentación. Cuando estoy estudiando me divido entre calentamiento, técnica de manos y de pies, luego ejercicios poco musicales, combinaciones, figuras que luego van a aparecer por ahí, pero estudiarlas separadas. Luego algunos ritmos o patrones que necesiten desarrollo. Y, por último, cuando ya estoy con todo esto en la cabeza experimentar, darle la vuelta, cambiar las manos... cualquier cosa que me pueda llevar a algo diferente de lo que he estudiado. Darle creatividad y mi personalidad a lo que estás tocando.

Pregunta: 3 d)

Pues las carencias las enfrento obligando al cuerpo a pasar por situaciones incómodas. Incluso aunque musicalmente no tengan mucho sentido. Tu sabes que la batería se basa en la independencia. Yo trabajo mucho el hacer cosas que normalmente haría con la derecha, con la izquierda. O cosas que no son normales hacerlas con los pies, hacerlas con los pies. Hacer que todo pase por las mismas dificultades.

Pregunta: ¿Estudias con metrónomo?

Sí, con metrónomo y con bases pregrabadas, aplicaciones de móvil... que son más entretenidas y es un metrónomo igual, es compás. Es importante para practicar y para llevarlo al límite.

Las virtudes más que nada observándome. Me suele pasar que descubro mis virtudes más en directo, porque ensayando no estoy al cien por cien. Estudiando estoy prestando atención a otras cosas. En directo o escuchándome luego veo lo que me luce. Lo que me sienta bien y me gusta.

Pregunta: 4 a)

Yo como tú sabes... casi no me queda más remedio porque los proyectos en los que estoy... el mío propio son amigos de la infancia, y hay una emoción implícita de compañerismo y de comunicación, entonces está esa emoción de la amistad. No tengo que preocuparme de sacarla, el mismo hecho de tener unos gustos comunes y sacarlos delante de gente es emocionante, la situación. Con mi padre igual, pero en la relación padre e hijo, y me hace muchísima ilusión e intensifica mi relación con él, y yo siento que puedo compartir cosas que a lo mejor otra gente no puede compartir con su padre, y para mí eso es muy emocionante. Aparte de que su música es puramente emocional. Todo lo que está diciendo en sus canciones si lo escuchas y te metes en la película, en cada tema, difícil es no emocionarse. Y con David que estoy ahora, su música te está emocionando todo el rato, aunque es virtuoso no descuida la emoción. Para mí es muy

interesante, y ahí me emociona el nivel musical al que se me pide participar. El hecho de estar ahí subido con él. O los artistas con los que se rodea. Eso me ilusiona y emociona.

La técnica cuando es buena, no tiene que poner ningún límite a la emoción. Es decir, todo lo que tú sientas que necesitas hacer en cada momento para participar de una pieza musical. Si la técnica es correcta no tienes que notar ninguna barrera; es decir, tienes que llegar a donde tú quieres y como tú quieres. Cosa que es casi imposible, porque nadie tiene la técnica perfecta. Se trata de equilibrar entre lo que ya sabes por tu técnica, y lo que te está pidiendo la situación. El hecho de que tú te sientas cómodo, el que no tengas que reprimir al transmitir una emoción porque no te llegue la técnica donde tú quieres.

Pregunta: 4 b)

Yo prefiero superar sus límites. Para mí la tradición tiene algunas connotaciones negativas, no solo positivas. No en música, para mí la tradición está relacionada con el anquilosamiento o el costumbrismo de las culturas y los pensamientos, y eso ha sido muy peligroso durante toda la historia. Y en la música también lo es.

Pregunta: 4 c)

Pues con estudio. Estudiando mucho e intentando estar preparado. Cuanto más preparado estás, menos miedo te da. Y eso se consigue estudiando y practicando. Llega un momento que tú no temes... bueno, en mi caso que es equivocarme o que me cruce de tiempo... Por ejemplo, no he tenido miedo a la cantidad de gente que me esté viendo, considero a todo el mundo igual de importante. Estudiar mucho y también es una cuestión de tener suerte porque los músicos tienen sus personalidades y hay algunos que son buenas personas y otros que no lo son tanto. Y pueden ponerte en situaciones por su carácter, en situaciones incómodas y que tú no estés preparado. Tengo suerte de que no he encontrado ninguna persona incómoda en la profesión. Pero en mi caso que gozo de simpatía, mi miedo es otro. Preparárselo bien, para mí una de las virtudes que tengo es estar muy en el tema. Estar en la melodía, estructura, ritmo, distintos ambientes de volumen, dinámica, estar muy en eso y acompañarlo muy fielmente. Yo he descubierto que eso es una cosa que se me da bien y veo músicos por ahí que son muy buenos en sus instrumentos, pero luego no están en el tema, y estar en el tema es todo.

Pregunta: 4 d)

El público es todo. Es lo que justifica nuestra profesión. Nosotros sin público no tenemos nada que hacer. No tendría sentido ninguno, cuando se compone o se toca para gente. Y nuestro oficio viene de entretener a la gente, de emocionarla, de elevarla. Entonces todo el rato. Yo soy mi propio público también. Yo no hago nada que no me gustaría ir a ver. Si a lo mejor me viera muy apurado de pasta a lo mejor tendría que hacer cosas que no iría a ver, pero hasta ahora he tenido suerte. Cuando compongo o estoy tocando es para gustar, y al primero que me tiene que gustar es a mí.

En el flamenco lo que hago es interpretar las piezas de otras personas, en el solo puedo hacer algo con más libertad, pero no pienso. En mi grupo hacemos directamente lo que nos da la gana. Y el público ha sido el que nos ha dado a entender que cuanto más haces lo que te da la gana, lo que tú eres más les gusta. Evidentemente, no le vas a gustar a quien no le gusta ese estilo, pero nos lo han premiado mucho eso. Funciona.

Pregunta: 4 e)

Pues, yo en una buena actuación si es desde el punto de vista personal. No sé, supongo que la actitud lo es todo, estar en un escenario y estar transmitiendo que lo que haces te lo estás creyendo y es de corazón le llega a todo el mundo. Aunque le guste más o menos a alguno, pero te está viendo como es tu vida, y como es real y hay mucho de verdad en eso, le gusta. Más que

lo que estás tocando. Los espectadores se emocionan o no se emocionan. Desde el punto de vista de un *show*, son muchos aspectos, yo sigo aprendiendo día a día y es que es todo, una luz, la ropa, el entorno, el concepto, el guión, el lugar.... En fin, el que haya una buena preproducción es muy importante. Y hoy día que estamos tan estimulados por todo, desde lo audio visual es importante no descuidar nada de eso.

Pregunta: Muchísimas gracias

E.24. Sujeto 24 (S24) - 24/11/2016 - 12:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista realizada en su casa.

Pregunta: 1 a)

Bueno, pues yo me dedico a la música porque me gustaba desde pequeño. Por una vocación. Yo tengo recuerdos musicales desde muy pequeño. En mi casa nadie era músico profesional. Pero mi padre tocaba un poquito el piano, le gustaba la música. Y quizá más de lo que en aquella época una familia normal, iban a algún concierto, les gustaba la zarzuela... que la gente normalmente no hacía eso. Pero, bueno, tampoco nadie en mi casa, a nadie se le había pasado por la imaginación que yo me pusiera a estudiar música. Es algo que yo pedí, porque me interesaba, y por ahí empezó la cosa.

Pregunta: 1 b)

Hombre yo pienso que sí. Desde el principio me interesaba la música. Empecé a tocar el violín, pero me interesaba componer desde el principio también. Empecé a componer y siempre e tenido ganas, nunca he tenido una crisis de esas que tienen algunos y dejan de componer. En los 74 años que tengo no (risas). Independientemente de las peticiones que me hacían.

Pregunta: 1 c)

No. Yo, no. No creo que sea una cuestión de autoestima. Porque yo tampoco es que tenga una gran concepción de mí mismo. Es el gusto y el deseo de hacerlo. Es más el gusto que que uno esté convencido que está descubriendo el Mediterráneo, que tampoco creo que sea eso.

Me da unas pistas de que lo que estoy haciendo no es absolutamente inútil, pero no más allá. No me creo mejor que otros, bueno, creo que soy un compositor decente, puesto que he hecho una carrera, he hecho cosas, algunas han funcionado. Y al final es que uno no lo hace por eso, lo hace por sí mismo. Si a uno le satisface, por mucho éxito que tenga... yo he compuesto obras que me gustan muchísimo más, que han tenido poco éxito, y al contrario obras que son las que más se han tocado y no me parecen que he puesto más de mí mismo. Es muy diferente de lo que opina la gente a lo que opina uno.

Pregunta: 1 d)

Es que no sé si tengo mi sitio (risas). A base de hacer las cosas, evidentemente al principio tienes influencias de muchas cosas. Pero luego te vas definiendo, aunque mis intereses son muy variados. Pero el estilo se va imponiendo a uno porque sale de uno. Y aunque como digo, me gusta hacer cosas bastante diferentes. Hay gente que hace 100 veces la misma obra; yo no creo que sea mi caso. Y poco a poco me he ido decantando por un estilo que puedo variar. Cada obra acaba siendo un mundo, propia, y tiene sus propias necesidades.

Pregunta: 2 a)

Tengo un oído armónico. De compositores he conocido solo a dos que tengan absoluto.

Pregunta: 2 b)

Sí. De todo tipo de músicas, pero clásica más porque me gusta más, sobre todo música reciente. El jazz me gusta mucho porque además lo he tocado de joven.

Pregunta: 2 c)

Yo creo que es un fenómeno que depende si lo estoy escuchando en vivo o no. Creo que es muy diferente el tipo de escucha porque si uno lo escucha en vivo, digamos que el componente visual es importante también. Una grabación es algo mucho más abstracto y más para la cabeza, digamos. Entonces yo creo que lo que..., yo no escucho como un oyente corriente, yo escucho como compositor entonces la escucha siempre me lleva al tipo de sonoridad que hay, al tipo de anchura que tiene la música, cómo está compuesto, cómo se emplean las voces, los instrumentos, no solo la técnica, sino el tipo de elementos expresivos que tiene la música. Creo que hay que tener una escucha bastante activa, ir hacia la música, no dejar que la música venga a ti. Yo soy muy poco capaz de escuchar música de fondo.

Pregunta: 2 d)

No, con lo que yo hago, no. Cuando escucho música la escucho como con la música de quien la ha hecho. Ahora si hay una obra de un autor que no conocía, busco inmediatamente cosas. No solo sobre él, sino sobre la música de él. Comparo con lo que he oído. A veces te llevas una decepción porque descubres que lo único bueno era lo que habías oído, y a veces no porque descubres un nuevo talento.

Pregunta: 2 e)

Pues yo no sé si ha cambiado, quizá se ha incrementado. Porque hay más elementos que me interesan dentro de la música. Al principio, la música te llega como simple hecho físico o emocional y luego pues se convierte en un hecho intelectual, sensorial, y en muchos elementos que vas adquiriendo a lo largo del tiempo y que completan la escucha.

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas. Creo que es importante e interesante. A veces difiere de la idea que tienen ellos pero es interesante. Y ver las partituras también porque de ahí se puede sacar algo.

Pregunta: 3 b)

No. Yo creo que en ese sentido le hago caso a Picasso. Que dice que la inspiración existe, pero te tiene que pillar trabajando. Empiezo a trabajar y a lo mejor no se me ocurre nada, pero ya vendrá. En ese sentido me influyó mucho también Stockhausen, que era un señor muy particular. Para mí era un genio, en todos los sentidos de la palabra. Venía a dar clase y era aburridísimo, pero de repente se le ocurría algo y ya se podía tirar seis horas, que nos quedábamos embobados. Igual que con el trabajo, si te pilla inspirado te olvidas de comer y de todo.

Pregunta: 3 c)

Bueno, es que... es que es muy difícil decir qué es estudio y qué es la práctica de la composición... Porque a veces estoy componiendo una cosa y estoy mirando partituras, estoy oyendo música, pero eso ¿es estudio o composición? Porque realmente me sirve para componer. Entonces... Compongo regularmente a lo largo del día. Y también dedico muchas horas, de una manera sistemática, por las noches, a leer. Pero no a leer música, a leer lo que sea, ensayo, literatura, matemática.

Pregunta: 3 d)

Bueno, las carencias, evidentemente que siempre hay muchas pues estudiando, mirando, buscando, viendo... y el relajamiento de las virtudes... es que no sé si tengo virtudes. Lo que si me interesa mucho es la búsqueda de otras gentes en otros tipos de arte, yo voy mucho a

exposiciones, me gusta mucho la pintura. Soy amigo de diversos pintores. Y creo que en ellos encuentro cosas. Son aplicables traduciéndolas.

Pregunta: 4 a)

Yo no pongo la emoción en la música, yo creo que la emoción sale de la música misma. Pero yo estoy trabajando con eso. Quiero decir, si uno hace una cosa convencional, un Stabat Mater uno sabe realmente que tienen unas reglas y va a emocionar de un modo. Si es una obra nueva, la obra emociona porque la obra esté conseguida, no por otra cosa. Y la emoción en la música es lo fundamental, es lo que hay que conseguir. Lo que pasa es que generalmente es que la emoción, que es muy abstracta, se suele confundir con los sentimientos. Los sentimientos son un tiempo de emoción, pero no es toda la emoción. Entonces yo creo que es fundamental, y en ese sentido a mí me ilustró mucho Alfredo Kraus, que se enfadaba mucho cuando le preguntaban si se emocionaba cuando cantaba. Él decía que no se emocionaba en absoluto, que tenía que hacer que se emocionara el espectador, y no se podía emocionar él porque no cantaría bien. Y en ese sentido creo que tenía razón. Yo no me tengo que emocionar mientras compongo, lo que tiene que emocionar es la composición.

Yo creo que es indisoluble la ideación y la técnica. Si tienes una ideación maravillosa, pero no tienes la técnica para realizarla, no te sirve para nada. Y al revés.

Me refiero a que la emoción es un componente importante pero más del hecho compositivo, que es holístico. Entonces la emoción está inserta en cómo has trabajado la técnica, en cómo has trabajado tu instrumental, la forma y con el manejo del tiempo.

Pregunta: 4 b)

No, yo creo que la tradición no molesta, porque está ahí. Pero que la tradición está para superar sus límites. Para hacer la tradición... ya está hecha. Yo no me planteo hacer la tradición. Si uno se dedica a una actividad artística es para crear algo, no para recrear algo que ya está hecho.

Pregunta: 4 c)

(No para compositores)

Pregunta: 4 d)

Bueno, es que es muy difícil contar con el público. Porque el público no existe, existen los públicos. Entonces si a mí me van a estrenar una obra en el Auditorio, sé más o menos para qué público tengo que escribir, pero esa obra el día siguiente se puede dar en París o en Málaga. Y el público es distinto. Entonces yo no pienso en el público, pienso que la obra es para un público, pero que es potencial y está ahí. Es un error componer para un tipo de público en concreto, porque entonces solo vale para ese público.

Me importa que una obra mía tenga éxito hasta el punto que prefiero que lo tenga a que no. Nada más. Yo de joven, he tenido pateos monstruosos, y broncas gordas. Y las he aguantado, y éxitos también. Pero bueno eso no valora la obra, ni el éxito ni lo otro. Es el momento lo que se valora. Ha habido caso de obras que yo sé que funcionan, pero que no se van a volver a tocar. Uno al final tiene bastante claro lo que va a pasar para cada obra. No escribo para ese resultado, pero cuando está acabada sé más o menos cómo va a funcionar.

Pregunta: 4 e)

Yo creo que a partir de determinado momento, hace ya bastante, evidentemente tengo obras mejores que otras, como todo el mundo; pero creo que el nivel mínimo exigible está. Entonces me conformo con eso. En ese sentido no soy muy exigente, lo soy para conseguir el nivel.

Pregunta: Muchísimas gracias.

Encantado (risas).

E.25. Sujeto 25 (S25) - 25/11/2016 - 10:30

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista realizada en su casa.

Pregunta: 1 a)

En mi caso no fue ni por familia ni por ningún concierto. Ahora, en esta edad me estoy dando cuenta de porque uno tiene tendencia a lo melódico y lo busca. Quizá, estoy empezando a llegar a la conclusión ahora de que yo tengo mucha intolerancia al ruido. Yo estoy operado de ambos oídos. Porque cualquier infección que cogía se me iba a ambos oídos. Me operaron, y en aquellos años las operaciones de oído eran horribles. Y ya llevaba el 50 % entonces mis padres me cambiaron a otro sitio y a partir de ahí subimos poco a poco hasta el noventa y pico. Ya oigo a nivel de cualquiera. Eso me provocó que desde pequeño tengo intolerancia al ruido, no lo tolero. Me causa malestar físico. De pequeño empecé a utilizar unos cascos para taponarme del ruido. Dormí años con ellos, dormía todas las noches con música. Me quedaba dormido con los cascos encendidos toda la noche. La música me causaba bienestar. Era mi manera de taponarme del mundo. Luego lo típico, aparece una guitarra por casa y a partir me apuntaron a aprender.

A los 8 años es cuando me apuntan a guitarra. En aquel entonces era muy distinto. La enseñanza es muy lenta y farragosa. Las clases era en grupo. Yo me aburría, me termino quitando a los tres años. Y a partir de ahí la dejo a los 11 y aparece a los 16. A los 16 lo retomo. Porque a los 15 me marché a un centro militar a Calatayud. Estudio telecomunicaciones mientras estoy en régimen militar. Y mi manera de abstraerme allí, siempre voy buscando la música, entonces mi manera fue hablar con el párroco de la iglesia. Y le dije que si me dejaba la llave de la taquilla de las guitarras, yo a cambio le tocaba en sus misas. A mí no me gustaba la misa, pero ese era el trato. Yo todas las noches que podía, cogía y tocaba allí, para mí era el silencio y la guitarra.

Pregunta: 1 b)

Las ganas de tocar siempre han estado. Lo que pasa es que se mezcla con la parte profesional. Y en un país que históricamente no nos lo pone fácil en estas profesiones, pues es verdad que se pega. Y te mata la motivación. Ésta última década es la que he tenido que luchar de eso. Nunca he buscado una respuesta, pero me parece interesante intentar encontrarla. Yo empecé con la desmotivación a los 30. Y yo creo que realmente mirándote al espejo y preguntándote si pintas algo haciendo otra cosa en la parte profesional. Te notas que te afecta al no querer tocar la guitarra. Siendo sincero al responderte a lo de si podría hacer otra cosa. Cuando respondes a la parte más profesional, vienen las ganas otra vez. Hasta que no resuelvas la parte profesional, no vuelven a aparecer las ganas de coger el instrumento con la misma pasión.

Querer mejorar es la parte obligada, no solo es tocar por placer, entonces esa parte se la carga lo otro. Tienes que resolverlo cuanto antes. Pero eso lleva un tiempo.

Pregunta: 1 c)

Sí. Dejar la música como disfrute no, pero como trabajo sí. Porque me doy cuenta desde muy joven, que me ha tocado vivir un país con un desarrollo cultural contra el que no puedo luchar. O te marchas o el escenario no va a cambiar nunca. Tengo causas mayores para quedarme en el país y por eso me lo he planteado. Parece a veces que te están echando. Al final aceptas las diferencias. Hace veinte años estaba en Londres, y volver a España era como venir a un pueblo

grande. Cuando te metes en la vida te das cuenta que cuesta mucho ser fiable económicamente. La única opción para el músico era la docencia.

La autoestima no creo que sea importante, no necesito que vengan de fuera los recursos, los genero yo.

Pregunta: 1 d)

Pues sinceramente a base de trabajo. Componiendo y enseñándoselo a la gente. Yo creo que es una acción-reacción y es una retroalimentación. Hay un reconocimiento, hay unas edades que necesitas reconocimiento. Esto te hace seguir.

Pregunta: 2 a)

Nunca he trabajado el absoluto, porque hay que trabajarlo no. (Se le explica) Entonces, relativo.

Pregunta: 2 b)

Sí. No es lo mismo oírla que escucharla. La había perdido, pero ahora cada día más. Lo estoy retomando. A diario no tengo tiempo. La oigo más que la escucho.

Pregunta: 2 c)

Yo creo que en la dinámica. Porque en la dinámica está la melodía y está el ritmo. Pero, sí, la dinámica. Si no tiene dinámica me mata la música y me desconecto rapidísimo. En cuanto suena plano es que ya no...

Cuando escucho lo que estoy tocando es algo que también he cambiado. Hasta ahora el pensamiento era más melódico, y a partir de determinado momento pienso más en la parte rítmica, porque es la única manera de acceder a la dinámica. Entonces a partir de ahora no me importa tocar una nota mal, mientras esté bien el ritmo.

Pregunta: 2 d)

No, yo no comparo nada. Ahora ya no comparo. Pero sí busco información, veo su web, sus discos...

Pregunta: 2 e)

Yo creo que disfruto más ahora que cuando era más joven. Porque creo que tengo ahora un lenguaje con el que puedo hablar, y no lo tenía con 20. Había un profesor que me dijo: en nivel de cualquier músico aquí en España, empieza a partir de los 30. Todo esto cambió. Pero con esto quiero decir, que el lenguaje no se adquiría hasta determinado punto.

Pregunta: 3 a)

También es otra cosa que estoy rescatando que es la lectura. Pero la perdí, la lectura se quedó por ahí. Yo creo que busco más la música ahora, por comodidad.

Pregunta: 3 b)

Estoy empezando también, estoy cambiando la forma de ver las cosas de aquí a unos años. No a nivel emocional, pero a más técnico con el instrumento sí. Sentir la temperatura que tiene el instrumento, sentir la que tengo yo. El nivel de presión nerviosa, cuando pulso una cuerda la tensión que tiene. En lugar de hacer escalas. Es a nivel de sensaciones, el milímetro de la uña.

Pregunta: 3 c)

¿Ahora? Ahora estudio solamente... es que no estudio. Solo toco. Antes era muy metódico. Su valor tendría y su función haría, lo único que hace es embrutecerme. Yo era muy propenso a coger mucha técnica, y tan rápido tocas que el diálogo que tú haces... sube mucho la velocidad de procesamiento de lo que entiendes que está bien a lo que quieres percibir como oyente. Entonces bajo la velocidad al no estudiar técnica, con lo cual estoy más a nivel de lo que alguien prefiere

escuchar. No hago ninguna técnica, y lo aplico a la obra directamente. La obra la paso por capas. La técnica salvo que tengas algún problema la ejecuto sobre la obra. Sí que estudio pero teniendo en cuenta los parámetros técnico, rítmico y dinámico sobre la obra (explica los tres).

Pregunta: 3 d)

Cambiando mi prioridad en mi pensamiento. Cuando coges un instrumento, en las primeras etapas eres muy melódico. Entonces cuando tocas pones valor a que suene la nota limpia, a que suene tal, rápido, pero la parte rítmica nada. Y eso era una de mis carencias. El ejercicio está dentro todo el rato es simplemente ponerle atención. Estar pendiente en por ejemplo en la parte rítmica. Hay una cosa que nos pasa a los guitarristas que es: mano izquierda, mano derecha y oído. Y es justo al revés primero tienes que tener lo que quieres que suene en el oído, luego pensar cómo lo tocas y luego colocar, si suena un poco sucia no importa si está colocada en su sitio.

Pregunta: 4 a)

No sé si la responderé bien, pero lo intento... La emoción quizá la busco en momentos íntimos. Si compongo algo, me tiene que transmitir de forma casi instantánea en esos momentos. No puedo practicar algo para que me emocione. Lo ideal es no toquetearlo mucho y al día siguiente te tiene que emocionar. Dividir entre oyente y ejecutante cuesta. Hay una parte intelectual que es la de dominar tanto la armonía para que el proceso creativo no te suponga una intelectualidad, en la que caigas en no estar sintiendo nada, porque estás deduciendo muchas cosas.

Busco momentos en los que yo sea fiable. Tengo que estar en un momento que sepa que siento las maneras de una forma lógica, que sea cuando estoy bien.

Es que ya no pienso en la técnica. No siento que vaya desde un lado a otro. Creo que llegado a determinado momento como músico. La técnica no debe ser algo en lo que tengas que pensar. Pasa a un proceso subconsciente tan fuerte que no piensas. No lo puedes intelectualizar demasiado. Veo como mi hijo aprende castellano, y trato de imitarle. Cuando yo ahora trato de componer, no veo la parte técnica. Si algo técnicamente tengo que practicarlo más de 10 minutos, paso a otras cosas, no me vale. Yo hablo como compositor. Como intérprete, no; eso es distinto, obviamente tienes que trabajar porque eso compuesto por otro le sale natural al otro.

Pregunta: 4 b)

Parto de ella, pero obviamente necesito superarlos, toda mi vida ha sido así.

Pregunta: 4 c)

Sí la tuve. Y me causaba bastantes problemas. Hasta el punto del blanco absoluto. Cuando llegas a la saturación, y me llegó a pasar de tocar en medio de un tema y parar, y no saber qué estaba tocando, ni el tema, ni el palo, ni nada. Tuve que decir a los chicos que siguieran tocando. A partir de entonces no he usado un recurso más que el emocional. La gran herramienta que tenemos es la parte subconsciente del cerebro. La parte racional que procesa unos poquitos bits, contra la parte subconsciente que procesa millones de bits. La única manera de yo acceder a que algo se quede fijado es no intelectualizarlo demasiado. Lo puedes utilizar al principio. Pero la parte emocional me dice que combatir la ansiedad se puede sintiendo que la vida funciona de otra manera. Que el escenario es otra cosa, que estás ahí para contar algo, y no pasa nada si una palabra se ha encasquillado, si hay un silencio de más. Eso se acabó hace tiempo con el propio desarrollo personal. No quiero ningún recurso, ni ninguna técnica. Tengo que sentirlo de una manera interna.

Pregunta: 4 d)

No me importa casi en absoluto, lo que pasa es que va ligado a la parte de desarrollo

profesional. Con lo cual me importa porque es un negocio al final. Pero en lo profundo de mi ser me importa lo que piense mi familia y mis amigos. Lo otro me importa porque haces un trabajo que conlleva muchísimo para que les guste a los demás y disfruten. Eso si me importa más que éxito. Si no les gusta, si me importa.

Pregunta: 4 e)

Yo siempre me he sentido compositor. Un compositor de mi tiempo, en mi país, con todo lo que eso conlleva. Creo que la consistencia la puedo lograr ahora, porque creo que desde hace unos años he conseguido mi manera de conseguir las cosas. La consistencia solo la puedo dar cuando he conseguido mi lenguaje. Con un agravante y es que yo soy de todo y de nada. La consistencia no la puedes forzar. Tienes que tener un lenguaje propio. Y eso lleva un periodo técnico y otro más emocional, que es el profesional. Trabajar con artistas, estar en escenarios, ver cómo funcionas. Hasta que eso no se produce no puedes tener un lenguaje propio consistente en el tiempo. Yo cuando escucho 10 o 20 segundos tocar a alguien, sé si me están mintiendo, y lo sé porque sé que no ha encontrado su lenguaje. Hasta que no llegas a un punto de madurez no hay manera de llegar a eso. Y yo creo que estoy encontrando mi lenguaje ahora a pesar de estar buscándolo toda mi vida.

Pregunta: Muchísimas gracias.

E.26. Sujeto 26 (S26) - 28/11/2016 - 14:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista respondida por escrito.

Pregunta: 1 a)

Mi padre era guitarrista de flamenco aficionado y me inculcó la afición. También en el ambiente del lugar donde nací, Tomelloso, un pueblo con mucho arraigo flamenco.

Pregunta: 1 b)

Por supuesto que no, hay momentos difíciles y llegas a pensar en abandonar, pero es tan fuerte la pasión por la música, por tu oficio que hay algo interior que te da fuerzas para continuar.

Pregunta: 1 c)

Quizás sí, la autoestima me ha ayudado a sobrevivir, a pesar de tener momentos bajos siempre he terminado diciéndome que mi trabajo es bueno y debía continuar para seguir creando música, que me quedaba mucho por crear y no era posible abandonar.

Pregunta: 1 d)

Pues tocando en peñas, concursos y poco a poco te escuchan, te valoran y te van contratando.

Pregunta: 2 a)

Relativo.

Pregunta: 2 b)

Sí, a diario.

Pregunta: 2 c)

Normalmente, escucho para disfrutar, no suelo analizar, simplemente me dejo llevar por lo que escucho. Eso, sí, siempre surgen ideas que quizás más tarde aplico inconscientemente, nunca intencionadamente.

Pregunta: 2 d)

Simplemente lo disfruto escuchándolo varias veces, si es un músico o música que acabo de descubrir indago y profundizo más en ello con el fin de conocer más al músico o a la música. Nunca comparo otra música con la que hago yo.

Pregunta: 2 e)

Es posible, creo que soy más exigente, ahora no me emociona cualquier cosa. Al principio, cuando llevas poco tiempo, te sorprende casi todo, y todo te va aportando, conforme vas creciendo tienes más en tu “disco duro” no cabe cualquier cosa.

Pregunta: 3 a)

Las dos cosas, pero quizás leer me aporta más cosas.

Pregunta: 3 b)

No, nunca lo he hecho. Yo pienso mucho, pero fuera de la práctica, en cualquier situación mi mente conecta con la música, eso me dificulta ver una película o leer un libro que no sea de música. Pero cuando me pongo a tocar me concentro en la música y no pienso en nada.

Pregunta: 3 c)

Nunca he sido una persona de tocar demasiado, cuando llevo 4 o 5 horas ya estoy saturado y lo dejo. Ahora incluso toco menos, a no ser que tenga concierto o prepare una grabación. Siempre hago técnica, toco las obras que tenga en repertorio y si me encuentro con inspiración me pongo a componer algo, pero cada día es diferente, no soy demasiado organizado para el estudio.

Pregunta: 3 d)

No tengo claro cuáles son mis debilidades ni mis puntos fuertes; yo me siento bien si mis dedos están entrenados y responden a mi mente, por lo que estar en “dedos”, como decimos los guitarristas, es primordial para plasmar lo que quieres transmitir en el instrumento.

Pregunta: 4 a)

Como decía en la anterior pregunta, primero la técnica, los dedos tienen que estar bien entrenados, tiene que haber relajación, concentración, y dejarte llevar por la música, escuchar cada nota, llevándolas a donde tú quieres, en ese momento, seguro que llega la emoción.

Pregunta: 4 b)

Sin duda, superar sus límites.

Pregunta: 4 c)

Cuando estoy ya en el escenario, cierro los ojos e intento escuchar lo que toco, concéntrate en la música que suena aislándome del mundo. Eso no quiere decir que siempre lo consigo, pero el día que sale ese día lo disfruto mucho, no hay ningún otro momento comparable, pero cuando no sale, ¡es horrible!

Pregunta: 4 d)

Tocamos para el público y necesitamos conectar con él en cada concierto, necesitamos el calor del público minuto a minuto para saber que les estás transmitiendo, esto te da seguridad y te hace ir creciendo. Por supuesto, que nos halaga el éxito y lo necesitamos para seguir adelante y no decaer, pero el éxito que llega a las masas, ese no me gustaría para nada.

Pregunta: 4 e)

Saber dónde estás, no creértelo mucho cuando te ensalzan y no hundirte cuando te masacran, tienes que ser objetivo y tener muy claro lo que realmente eres. Cuando uno ha disfrutado mucho en el escenario y el público acaba totalmente entregado, esa es la buena actuación. Cuando una de las dos partes falla, no ha sido tan buena actuación.

Pregunta: Muchísimas gracias.

E.27. Sujeto 27 (S27) - 28/11/2016 - 16:30

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Bueno, pues de una manera muy simple y sencilla. Supongo que es por la sensación que te produce oír música. Yo, como chavales de la época, me gustaba los Beatles, estamos hablando de los 60. Empecé a tocar la guitarra, de una forma muy familiar una prima mía me enseñó los acordes de La casa del Sol Naciente de los *Animals*. Y ahí empecé, de una manera muy infantil. A medida que iba escuchando más música me iba gustando más. Empecé a tocar blues. Y el bajo porque quería tocar la guitarra, pero pensé que el bajo sería más fácil. Que tenía menos cuerdas, imagínate qué infantiles fueron mis principios.

Pregunta: 1 b)

Lo que he tenido es grandes compañeros de viaje, grandes gentes a mi lado. Siempre les digo a los chavales: tú, cuando estés en un grupo intenta ser el peor siempre. Que los buenos sean los otros y te tiren para arriba. Me ha pasado a mí esto. He tenido mucha suerte con el entorno, con los músicos a los que he ido a parar. Ha ido formándose solo, tampoco es que tuviera una idea. Hombre claro, la ilusión de ser un buen músico la tenía desde un principio, y cuando miras a los músicos dices: —Me gustaría ser como este de bueno. Pero tampoco tenía una idea premeditada para llegar a tal sitio, ni tocar con este o con el otro.

Pregunta: 1 c)

No. Lo que sí con la edad te vas volviendo más selectivo, y te gustaría con el tiempo tener una seguridad económica para poder escoger mejor los trabajos. Pero esto es típico de cualquiera.

La autoestima. No he tendido problemas de eso. A nivel musical me he sentido siempre a gusto con lo que hacía. Las metas o los problemas los he ido solucionando a medida que iban viniendo. No he sido buen estudiante. No me puse a estudiar la carrera estudiando métodos de bajo y todo esto. Simplemente, cuando había una cosa difícil me arremangaba las mangas y me ponía a estudiar hasta que lo sacaba. Y sigo así. Sigo sin ponerme a estudiar el bajo nunca, he sido incapaz de estudiar el bajo por las buenas. A no ser que tuviera que tocar un tema muy difícil. Y entonces sí. Entonces era o tú o yo.

Tropiezo, no recuerdo haber tenido ningún tropiezo.

Pregunta: 1 d)

Pues tocando. Fui a parar a Paco de Lucía, de una manera increíble. Es increíble la suerte que he tenido. También he estado en Estados Unidos con Chick Corea, con gente de muy arriba y de golpe. Bueno de golpe, no, porque de uno vas a otro, pero es una suerte. Yo siempre digo que hay que tener la mano a punto para que cuando venga una cosa gorda estés preparado.

Pregunta: 2 a)

Relativo.

Pregunta: 2 b)

No. La escucho en el coche, o cuando tengo que trabajar en ella. Después como que me descanso, o escuchar otras cosas. Últimamente valoro mucho el silencio.

Pregunta: 2 c)

En los detalles, las estructuras, en los timbres. Con los años te vuelves más exigente con el sonido, con la afinación. Te vas volviendo un poco más selecto.

Pregunta: 2 d)

Bueno, claro. Si te gusta algo preguntas quién es y buscas alrededor.

Comparo quizás de una manera espontánea, sin darme cuenta. Pero no como en un laboratorio.

Pregunta: 2 e)

No mucho. Siempre cuando me ha gustado una cosa la he escuchado hasta que me la he aprendido de memoria. En vez de haber escuchado mucho distinto, lo que he hecho es escuchar muchas veces algo que me gusta.

Pregunta: 3 a)

Prefiero escuchar. Para esto sigo siendo bastante infantil, escuchar y ver imágenes. He sido perezoso para la lectura.

Pregunta: 3 b)

No. Aunque pensar en ello ya es como una práctica, pero de una manera espontánea sin ponerme a ello.

Pregunta: 3 c)

Pues hay días que ni una hora, o ni un minuto. Depende a veces todo el día o ni un minuto. Depende lo que tenga que hacer. Si tengo que estar 24 horas en ello pues estoy, me arremango como digo yo.

A lo mejor me escucho los temas para saber el repertorio que tengo que hacer. Hacer una escuchada o una tocada general para comprobar que lo sigo teniendo en la vena, que es lo que decimos nosotros, tenerlo en la médula o en la vena. No tener que pensar que notas tengo que hacer, sino que vayan solas. A la hora de improvisar pienso en melodías, igual que a la hora de componer, compongo como canciones.

Pregunta: 3 d)

Pues no sé. No sabría decirte. Con la expresión, con el sonido... Hay muchas maneras de tocar una frase. Pero yo siempre digo a los chavales que el bajo para hacerlo que sea más emotivo... El bajo es un instrumento que si lo tocas de una manera muy lineal está como por detrás. Pero si das un paso a delante y tocas con dinámica, esa intensidad de tocar hace que el bajo respire y que impresiones. Y con la métrica, medir muy exacto. La parte rítmica muy exacta. Y la parte emotiva, que es la dinámica, exagerarla.

Pregunta: 4 a)

La emoción es esto que te he dicho de las dinámicas. Una de las cosas que me impresionó de Paco, una de sus grandes cualidades era el control de las emociones. Porque normalmente cuando tocas fuerte tiendes a correr y cuando tocas flojo tiendes a retrasar el tempo. Y Paco era un tío que podía pasar de un picado de ametralladora, a un trémolo super suave sin perder el tempo. Y esto es el control de las emociones. Que para mí son las matemáticas del músico que improvisa. Controlar sus emociones.

Pregunta: 4 b)

Yo creo que superar sus límites. La tradición siempre está ahí. Y si tú quieres inventarte algo tienes que salir. Si despreciar la tradición. Eso no lo vas a mover tú. Ahora lo que sí puedes hacer es crear algo nuevo, tener personalidad en lo que haces. Que la gente te reconozca cuando te oiga.

Pregunta: 4 c)

No he tenido nunca miedo escénico. Paradójicamente, nunca me ha dado miedo salir al escenario. Bueno, me ha dado miedo cuando no sabía lo que iba a tocar. Pero sabiendo lo que tengo que hacer nunca me ha dado miedo el escenario.

Pregunta: 4 d)

No, lo que si me afecta es si hablan mientras estoy tocando. Eso me sienta fatal. Pero, en realidad, no pienso en el público. Pienso en la música y en que lo que haga me guste. Me tiene que sorprender a mí primero. Me tiene que gustar a mí. Y si lo hago bien hecho, y me gusta también a mí, seguro que gustará a más de uno.

O en todo caso que guste en mi entorno. A tus músicos preferidos. La gente que te va influyendo en la vida. Por ejemplo, pienso si le gustaría a Paco, o a Chick Corea, o a Jorge Pardo... Pienso en ellos cuando compongo.

Pregunta: 4 e)

Pues no lo sé, esto es innato ya que sea consistente, o que sea diluido o etéreo es cada uno como es. Cada uno toca lo que es.

En una actuación mala te queda muy mal cuerpo, y una buena te quedas satisfecho, es como el sexo.

Pregunta: Muchas gracias, me has respondido ya a todo.

¿Ya? No ha sido difícil (risas),

E.28. Sujeto 28 (S28) - 29/11/2016 - 16:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista realizada durante la sobremesa en el restaurante El Alambique de Madrid.

Pregunta: 1 a)

Mi familia, por parte de madre es de tradición musical. Mis tíos y mi madre, menos una tía, todos hicieron música. Mi madre sabía un poco de solfeo, hay que tener en cuenta que la sociedad en esa época era muy machista. Yo recuerdo a mi abuelo ver la tele los conciertos de la 2 de radio clásica, y decir: —¡Mira esa, tocando la flauta, no tendrá otra cosa que hacer!... Soplando ahí... Hombre, tocar el piano todavía... Además, con una educación muy machista. Total, que a mi madre la enseñaron solo un poquito de solfeo. Cuando teníamos 8 años más o menos, llegó con un método de solfeo, el Eslava. Dijo que nos iba a enseñar un poco de solfeo. El segundo día ya vi el percal y me ponía a llorar porque no quería. Me daba cuenta de que a partir de ese momento todo iba a ser música, al ver el entorno de mi familia. Ese segundo día empecé a llorar porque pensé que me iba a cambiar la vida.

De todas formas, yo era un niño muy responsable, si había que hacer algo yo lo hacía. Entonces me metieron en una academia de música del barrio. E iba a las clases con mi hermano. Mi tío me regaló un órgano y ya empecé con él. Como era un niño muy responsable, iba a clases y sacaba mis notas bien y tal. Realmente, lo de tomar la decisión de ser músico fue posterior. Yo iba bien en los estudios, incluso adelantado. Luego empecé a ir a clases particulares y me facilitó el paso al conservatorio. Estaba acabando los estudios e hice la mili. La mili fue un corte voluntario, para no cortar tanto con el piano. Allí me encontré con unos músicos. Uno tenía un grupo. Yo ya tocaba música moderna, conocí a un bajista e hicimos un grupo. Con 17 empecé, becado por AIE a estudiar música moderna en la Escuela Creativa de Madrid. Todo coincide.

Entonces fue ese músico el que me marcó un poco. Era más mayor, si yo tenía 17, él tendría 30. En esa época estaba estudiando biología a la vez que piano. Al preguntarme mis padres qué quería hacer no sabía muy bien. Pero fue este chico que me hizo reflexionar. Después de la mili, influenciado por ese chaval, decidí elegir la música.

Pregunta: 1 b) Yo es que he sido siempre muy responsable. Y lo que había que hacer, había que hacerlo. Lógicamente, había altibajos. Yo no necesitaba estar motivado. Había que hacerlo y lo hacía, y con gusto.

Pregunta: 1 c)

Nunca. Pero hay momentos de altibajos. Siempre digo que la música es una carrera de altibajos. La autoestima es fundamental. Cuando uno piensa que no vale para esto, abandona. Creo que en eso siempre he tenido mucha autoestima. Si tienes una familia que te apoya, mi madre, por ejemplo. Y he dado clases yo de profesor con 15 años. Eso requiere autoestima.

Yo recuerdo tener una rivalidad con mi primo. Y eso te lo puedes tomar, si no tienes autoestima, te hunde, pero si la tienes y te valoras, te motiva. De hecho, mi primo al final no es músico.

Pregunta: 1 d)

Yo estudiaba clásico y en seguida me gustaba el moderno, y me puse a estudiarlo muy pronto. Mi formación no es clásica, está paralela entre las dos. Y ahí encontré un equilibrio, y he tratado de coger lo mejor de la moderna y lo mejor de la clásica. Cuando me doy cuenta de que puedo aportar eso a mi sociedad como profesor y tocando... porque acompañaba para cantantes clásicas y de jazz, tocaba en agrupaciones clásicas y tenía mi trío de jazz. Entonces me di cuenta de que podía aportar algo, de que no era uno más. No era único sino distinto. Poco a poco vas creciendo y vas tomando un nombre. Vas escalando. Se trata de encontrar tu voz propia.

Pregunta: 2 a)

Yo digo siempre que lo del oído absoluto es muy relativo (risas). A mis alumnos les doy una clase en la universidad que se llama formación del oído y es un máster. Estamos trabajando cosas y hablamos del oído absoluto. Y creo sinceramente que lo del oído absoluto es muy relativo. Si decimos absoluto nos referimos a alturas, pero el oído no son solo alturas, son alturas, duraciones, ritmos, afinaciones, concepto global. Para mí oído absoluto sería el de Mozart, por ejemplo. Puede que el nombre esté mal puesto. Pero en el sentido clásico del término tengo absoluto. Pero puedo fallar... no sé si me explico. Pero no yo, cualquiera. El oído es memoria. ¿Por qué sé que el mi es un mi? Porque lo he memorizado, con un piano lo sé, pero a lo mejor con un clarinete puedo fallar. Por eso digo que lo del oído absoluto es muy relativo.

Pregunta: 2 b)

Sí.

Pregunta: 2 c)

Es que yo escucho música concentrado casi siempre. Es mi problema. De hecho, fíjate, muchas veces voy en el coche, que se supone que es para tenerla de fondo y me paso las salidas. Mi mujer se cabrea conmigo, o yo conmigo mismo. Porque no solo escucho la música sino la producción musical. Bastante, no puedo evitarlo.

Pregunta: 2 d)

Siempre. O sea, siempre estoy comparando con lo que hago, no es comparar, es coger ideas. Y buscar más información siempre. Por ejemplo, pongo la radio y escucho una música, estoy desando saber quién es, quién la interpreta. Me cabreo con mi familia porque cuando vamos en

el coge se ponen a hablar cuando justo es el momento en que dicen el compositor.

Pregunta: 2 e)

Lógicamente. Va evolucionando. Hay una doble lectura. Hay un pico y hay una bajada. Ahora mismo cuando ya has escuchado tanta música, disfrutas menos porque ya conoces mucho más. Vas disfrutando poco a poco. Y cuando conoces mucho ya pocas cosas te sorprenden. Disfrutas más otras cosas, pero disfrutas menos en el sentido de novedad. No es que lo hayas descubierto todo, pero evidentemente es más difícil.

Pregunta: 3 a)

Yo creo que ambas son fundamentales. Prefiero las dos. Has dado en un punto muy importante que a mí me parece esencial. Uno de los descubrimientos que yo he tenido ha sido leyendo, no escuchando. Te pongo un ejemplo que siempre digo. Yo abominaba a Mahler, me parecía el típico romántico de trompetería mala... Y salía echando pestes de él, con la séptima sinfonía. Hace cinco años cuando leí el libro de Norman Lebrecht. Leí el libro que habla sobre Mahler y descubrí quién era, entonces entendí su música. La Titán siempre me ha gustado, pero luego descubrí todas las demás. Es importante instruirse para degustar ciertas músicas.

Pregunta: 3 b)

(No lo pregunto)

Pregunta: 3 c)

Yo soy compositor. Entonces el estudio del instrumento no es el mismo. Yo no estudio, toco por placer. Los compositores estudiamos leyendo, componiendo, escuchando música.

Pregunta: 3 d)

Pues realizas tus puntos fuertes sin complejos, no teniendo complejos. Es decir, yo tengo 45 años ya, si yo soy así, ya no voy a cambiar, ni me interesa. Cuando eres joven tienes que encontrar tu voz. Pero como yo ya me he encontrado... También puedo realzarlos diciendo, voy a hacer algo que no he hecho nunca, pensar en que soy capaz de hacer algo que no es mi fuerte. Y eso también es trabajar las debilidades, se trata de mejorar y seguir aprendiendo.

Pregunta: 4 a)

Esta pregunta me encanta. De hecho, yo tengo de cabecera el libro de emoción y significado de Meyer. Yo creo que el significado y la emoción van ligados. Para mí, la emoción es fundamental, y la técnica está al servicio de la emoción. En muchos casos puedo empezar con una cuestión técnica. Con un modo, una escala, unos acordes, pero luego lo justifico con una emoción. Con un título, con una palabra, una imagen, un sentimiento, una improvisación, algo que surge. No me vale la técnica sola. Todo está lleno de emoción, y eso puede ser querer transmitir algo. De qué sirve la música si no. Stravinsky decía: "mi música no transmite nada, es música". Pues, no coño, su música es la hostia. Será pedazo de bestia... En esto creo que estaba equivocado.

Pregunta: 4 b)

Ambas cosas. Yo soy de ambos mundos, soy clásico y moderno, *heavy* y tranquilo, enamorado y cerebral, soy de ciencias y letras. Cómo no tradición y modernidad. Y eso está en mi música. Mi música puede ser muy tradicional, pero siempre hay algo nuevo, siempre hay algo que no he hecho nunca. En todas. Ahora estoy haciendo un musical, bueno una zarzuela, donde hay minimalismo, jazz, rock...

Pregunta: 4 c)

(No pregunto)

Pregunta: 4 d)

Totalmente, no es más... no pienso en el público, pienso primero en el intérprete. El arte de la composición es un acto de comunicación. Yo soy el que comunico a través del intérprete, si el intérprete no entiende mi mensaje, no puede llegar al público. Entonces lo primero que pienso es en el intérprete. Para que sepa cuál es mi idea y lo pueda llevar al público.

Pregunta: 4 e)

Que buena pregunta. Esta ahonda muy en el fondo de lo que soy yo. Alguien que me vea desde fuera puede decir que soy muy inconsistente. De hecho si miras mi obras hay de todo: dodecafonismo, música atonal, tonal, modal, un poco de todo. Y eso en la música contemporánea se ha visto como una falta de criterio, como una falta de voz. Como una forma de inconsistencia. Pero yo es que soy así, no lo puedo evitar, me aburro haciendo siempre lo mismo. Entonces ¿cómo consigo una unidad? siendo yo mismo. Siempre hay un hilo conductor que es mi personalidad, no tanto la técnica que utilizo sino la emoción, un meta-lenguaje que el intérprete o el público no saben que está entre la tradición y las cosas nuevas.

Pregunta: Muchísimas gracias.

¿Ya hemos cumplido? (risas)

E.29. Sujeto 29 (S29) - 29/11/2016 - 18:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista tomando un té en el Café del Real, en la Plaza de la Ópera, Madrid.

Pregunta: 1 a)

La verdad es que en mi familia no había músicos profesionales, pero, sí, había una tía mía, que ha sido... bueno, mi madre es pintora, mi padre, que ha fallecido este año, era administrativo, pero su pasión era el teatro. Es decir, he estado criado en un ambiente muy cercano al arte. Pero desde luego nada cercano a la música clásica. Sin embargo, la hermana de mi padre era cantante amateur, cantaba en un coro, hizo algunas actuaciones con piano... Pero era una melómana increíble. Y creo que la cercanía con mi tía fue muy importante para esto.

El primer paso fue el rock. Eso fue lo que me introdujo, fue el descubrimiento de Genesis, King Crimson, de Emerson, Lake and Palmer... Una serie de grupos que estaban en activo en esa época, y eran las novedades. A mí me fascinó este mundo. Y al ver ese interés mi tía detectó ciertas facilidades en mi manera de memorizar la música, y me apoyó ante mis padres, el que me dieran un poco de facilidades para estudiar. O sea que mis inicios fueron: el rock por un lado, los conciertos de mi tía, y la guitarra clásica que es con lo que empecé a estudiar. Hablando de los 11 o 12 años o así.

Pregunta: 1 b)

La verdad es que tengo que reconocer que no he pasado épocas sin ganas. He pasado épocas con dudas, de decir ¿lo que estoy haciendo tiene sentido en la sociedad? No ya si está bien o mal, o si tengo más o menos talento. Supongo que si tienes una vocación fuerte, hombre, prefieres tener talento, pero tampoco es lo que más te importa, lo que te importa es desarrollar esa vocación. Pero si me he llegado a preguntar, si es oportuno el trabajo de compositor sinfónico en una sociedad como la nuestra en la que realmente la escucha atenta y analítica no es precisamente lo que marca nuestros tiempos. Eso me ha llevado, no a la duda, a decir pues lo dejo, o me rindo, pero sí en cuanto a sentirte totalmente a parte. Sentirte como los elefantes que pasan la cascada del cementerio, en la película de Tarzán, y se van a morir, escribiendo sinfonías, pero al final lo que quedan son los huesos pelaos. Esa sensación si la puedes tener

a veces, pero dudas vocacionales, la verdad es que no. Mentiría si dijera que he tenido una depresión que me ha llevado a dejar de componer porque no ha sido así.

Pregunta: 1 c)

Pues mira, me he levantado sobre todo pensando que no tienen arreglo. Es decir, con un poco de pesimismo futurista. Nunca me he creído que esto vaya a llegar a una situación revertible en la que vayamos a vivir una época dorada. Realmente, la época dorada propiamente de la música clásica es el siglo XIX porque anteriormente somos oficianes artesanos a las órdenes de un aristócrata, de una iglesia, de una corte o lo que sea... Algunos con mucha consideración como pudo lograr en su momento Couperin, o mucha menos como tuvo Bach. El siglo XIX es distinto, marcamos nuestra cumbre, sacamos pecho, y yo estoy seguro que esa época no va a volver y lo asumo. O sea, lo asumo como asumo que mis sinfonías no van a tener más visitas en Youtube que una canción de X. Me parece que es el mejor camino porque lo demás es depresión y mal rollo.

Yo pienso que sin tenerte en consideración a ti mismo como artista es difícil seguir. Otra cosa es verdad que en mi caso yo he tenido suerte, yo he visto una recompensa social a pequeña escala de mi trabajo. Y me he sentido querido por un cierto público y sobre todo por los intérpretes. Y eso es una dosis fuerte de autoestima. Pero aparte de eso la tengo. Sin ella, es difícil sobrevivir en un mundo en que tu profesión es casi una anécdota.

Pregunta: 1 d)

Mi sitio realmente lo he encontrado no hace tanto. Mi sitio. Yo he sido un compositor vocacional que he trabajado siempre con mucha fe, con muchas ganas. Y he pasado muchos años haciendo un camino con meandros. Muy sinuoso, en torno a lo que podía ser mi centro. Yo creo que una persona que hubiera estado atenta incluso a obras mías del principio hubiera podido intuir a dónde iba a ir yo. Porque me encuentro incómodo en la vanguardia tradicional, en la Darmstadt más escolástica... Y estaba claro que en mi música empezaban a aparecer otros elementos rítmicos, melódicos y otras cosas. Pero yo mi sitio lo he encontrado cuando un montón de prejuicios se han caído. Con mucho trabajo. Y esos prejuicios se refieren a la función de la armonía, de la melodía y el ritmo. De la repetición, de la memoria y de la forma. Es decir, de los parámetros más tradicionales de la composición musical. Y hay varios ingredientes que me han ayudado... Esto para mí ha sido un proceso que para mí culmina con mi primera sinfonía que es del 2004. Esa obra es un poco el punto de inflexión hacia algo que yo puedo decir que ya estoy dentro de mí, en ese sitio. Y las influencias son múltiples. Desde luego una muy importante en esos años fue: el retomar contacto con el rock de mi juventud, una música de muy poco prestigio dentro de la música clásica, incluso prohibitivo; el redescubrimiento de la guitarra como intérprete tanto clásico como eléctrica... Y eso me cambió completamente, tomar el contacto físico con mi instrumento. Fue el camino más directo para mí hacia el centro. Y luego hay una cosa que tengo que decir que seguramente habrá ayudado. Mi mujer, que no es músico, para mí siempre ha sido una consejera muy objetiva desde ese punto de vista. Que te puede poner un poco sobre la pista de lo que es el mundo, la sociedad fuera del mundo endogámico en que los músicos estamos acostumbrados a vivir, para mí ha sido una ayuda. Yo diría: esposa-guitarra-rock (risas).

Pregunta: 2 a)

Tengo relativo, no absoluto. De hecho el absoluto es pésimo. Pero tengo mucha facilidad para los intervalos y las armonías.

Pregunta: 2 b)

Constantemente, mucho. Además siempre. He oído a compañeros eso de que un compositor

debe sumirse en su música y no escuchar más que a sí mismo. Para mí la música, no la he escuchado tanto por cubrir lagunas, o por decir tengo que conocer esto, sino principalmente por puro placer. La escucha es un ingrediente sensual en mi vida. Acaba siendo una forma de conocimiento para tu trabajo, pero para mí es mucho más sensual que pedagógico.

Pregunta: 2 c)

El golpe sensual, la belleza externa para mí es la entrada del asunto. Eso no quiere decir que tenga un poco más escondida esa belleza y te cueste más... Es la emoción. E inmediatamente después el ingrediente que más me llama la atención es la forma. Lo estaba pensando antes en clase que estábamos oyendo un rondó de Brahms, y recordaba que cuando empezaba a escuchar el repertorio romántico con atención lo que más me llamaba la atención, aparte de la armonía, las instrumentaciones maravillosas, desde luego es la construcción lo que me guiaba. La reaparición de un tema, que reaparece trucado...

Pregunta: 2 d)

Sí, sobre lo primero, sí sistemáticamente. Normalmente procuro... cuando me ha emocionado, lo saturó. Busco al máximo. Y lo segundo es casi inevitable en la medida que algo que conecte con tu sensibilidad tiene que tener, es decir, tiene que existir algún puente misterioso, subterráneo con lo que tú haces. Y a veces lo descubres. Por ejemplo, un autor que he descubierto siendo mayor es Heinrich Schütz, el polifonista alemán del siglo XVII. Para mí eran Bach, Telemann, Handel, lo máximo, y su descubrimiento fue un *shock* total. Y cuando he profundizado más en su obra, y he escuchado más música, la conexión sentimental con ciertas maneras más de entender el lenguaje musical, por ejemplo imitaciones en cánones truncados... Lo he encontrado muy cercano.

Pregunta: 2 e)

Pues fíjate, el disfrute no. El golpe emocional yo diría que es exactamente el mismo, es decir, no hay... cuando descubro algo nuevo es una invasión que es la misma que cuando en aquellos años empecé a escuchar a X.

Pregunta: 3 a)

Yo prefiero escuchar. De hecho soy un apasionado de la literatura, pero sobre música no leo tanto. Soy profesor de análisis, pero para mí el análisis emana de mi propia experiencia. Yo no trato ningún método o cosas que haya leído en un artículo. Solo cosas personales, reconozco que soy poco investigador.

Pregunta: 3 b)

Pues no. La verdad es que durante una época que pasé unas crisis de ansiedad bastante fuertes que tenían que ver con cosas muy concretas, la paternidad... Hice, con una psicóloga, un método de relajación que si eras muy paciente, y lo hacías todos los días con el tiempo que había que dedicarle funcionaba muy bien. Pero la verdad es que no fui paciente, y no lo volví a hacer, así que sigo siendo el mismo consumidor de Lexatil.

Pregunta: 3 c)

En composición es muy difícil separar el acto de componer del de estudiar. Pero te puedo decir que yo le dedico todo el tiempo que no estoy dando clase. Yo tengo dos días de clase completos, y alumnos privados, que me ocupan un tiempo que hago con conciencia porque también me gusta. Y el tiempo que no doy clase estoy dedicado a la composición.

Pregunta: 3 d)

Bueno, en mejorar las carencias, yo, en cierto modo, lo hago escuchando, no mi música. Eso es un aprendizaje continuo. La exquisitez armónica me vuelve loco. Y también me fijo mucho

en la forma. Me encanta escuchar otras músicas como el jazz porque me hacen superar cosas. Todos tenemos libertades e inhibiciones y la escucha de determinadas músicas has sido muy importante para romper esos moldes que te has creado tú mismo.

Pregunta: 4 a)

Fíjate yo siempre he pensado que la emoción o se pone ella sola o no hay quien la ponga. Yo no creo en una actitud romántica ante la música, me lleno tomo aire y suelto mis tripas ahí. Yo creo que las tripas o van o no van. Y tampoco la emoción es lo mismo para el oyente que para mí. Puede haber una obra que por circunstancias personales creo una gran emocionalidad en el momento de componerla y ser una obra más bien fría para el oyente, y viceversa. Yo creo que el artista, esto es absolutamente personal, no debe pensar mucho en la emoción; debe dejar que salga ella sola si tiene que salir. Igual que lo de contar cosas, si tienes que contar algo lo contarás bien; si no, pues es forzado. En alguna música romántica es como una impostura y a mí eso no me gusta. No lo digo con la frialdad de un Stravinsky que dice: —La música no puede transmitir emociones, solo combinaciones de sonidos... Yo soy el primero que dice que la música transmite emociones. Pero soy el primero que dice que el autor no las busca. Las deja fluir y si no fluyen, mala suerte.

Pregunta: 4 b)

Esta respuesta sería distinta según la época en la que me hubieras pillado. Yo creo que ahora mismo la tradición competitiva occidental que me interesa, realmente pienso que está en un serio peligro. Entonces ahora mismo me interesa más ser una salvaguardia de esa tradición y transmitirla como tal a mis alumnos y en mi música que pensar que puedo transgredir fronteras que ahora mismo están prácticamente disueltas. Yo parto del tronco y quiero ir un poco más allá, pero sobre una serie de parámetros que para mí tienen que ver sobre una historia. Yo me siento, si me preguntas sobre mi patria, esta es la historia de ésta música. Son más o menos 800 o 1000 años de historia, no somos tan antiguos como la pintura, pero es una historia. Y yo me siento muy vinculado a esa tradición. He hablado con compositores que al considerar que su oficio es un punto y aparte, que empieza a partir de la Segunda Escuela de Viena y que ahí nace algo que casi podríamos considerar otra profesión. Con lo cual lo respeto, me interese o no.

Pregunta: 4 c)

Yo no tengo miedo escénico. Yo conozco los nervios que te hacen rendir menos. Esa ansiedad en el momento que arranco con la primera nota empieza a bajar bastante. Y si tengo la sangre fría de mirar a las primeras filas baja del todo. Si intentas piensas que no está el público casi es peor.

Pregunta: 4 d)

Yo he de decir que desde el momento en que compongo no. Mentiría si dijera que los cambios que he hecho en mi música desde que era joven los he hecho pensando en la gente que va a escuchar. Creo que por mi personalidad y mi camino ha influido la relación con ese público. Una vez que mi obra está acabada para mí la opinión del público es absolutamente considerable. No participo con la concepción del compositor vanguardista que le gusta que el público le dé la espalda.

Pregunta: 4 e)

Yo creo que la consistencia es el trabajo. La consistencia es la conquista de objetivos parciales que te vas poniendo. Si esos objetivos te superan en un momento dado, es difícil que esa consistencia se mantenga.

La diferenciación intuitiva es inmediata. No es difícil diferenciar sino el explicarlo. A veces incluso me lo pregunto en las clases. Verlo con distancia de tiempo es más fácil, pero hoy día con la pluralidad de lenguajes que nos movemos y con la poca perspectiva que tenemos lo considero muy difícil. Y en cierto modo lo reduciría al instinto. Lo dejo en el terreno de la intuición.

Pregunta: Muchísimas gracias

Gracias a ti. Ha estado fantástico.

E.30. Sujeto 30 (S30) - 29/11/2016 - 20:40

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista celebrada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Pues mira, yo creo que la pasión la encontré de muy pequeño oyendo las bandas de las procesiones de Semana Santa en Sevilla. Eso me cautivó. Mi madre de pequeño, te hablo de muy pequeño de 3 o 4 años, me llevaba a ver las cofradías. Y a mí lo que me fascinaba era el esperar a la banda, e irme detrás. Además me acordaré siempre de una obra que es Amarguras de Font de Anta, que es un compositor sevillano que estudió en París, y esa marcha ha sido como emblemática en mi vida. De hecho, ahora hago conciertos tocándola. Yo creo que ahí empezó el germen de la pasión, y también recuerdo que cuando me llevaba a ver juguetes y yo siempre me iba a los instrumentos, había como una especie de querencia natural. Y ya luego, tuve un ambiente en casa muy propicio. Porque mis padres se dieron cuenta y con seis años yo ya estaba empezando a dar clases particulares de guitarra. Empecé con la guitarra flamenca pero una año o año y medio después el profesor me recomendó estudiar guitarra clásica.

Pregunta: 1 b) Bueno hay momentos en que todos tenemos crisis de fe. Esto no es una cosa profesional, esto es una forma de vida. Entonces tu música evoluciona al nivel que evoluciona también tu vida. Yo no las puedo separar, porque es un espejo, un reflejo de lo que yo hago. Yo he tenido la inmensa fortuna de que una de las cosas que a mí más me gusta, casi como tocar en público, es estudiar. Es como mi momento de gloria con el instrumento, me siento muy libre, entonces el estudio para mí era como un juguete, yo he crecido tocando la guitarra sin pensar que era algo de disciplina, sino que era algo que me hacía feliz. Yo venía del colegio y lo primero que hacía era tirarme a la guitarra y me pasaba horas. Porque me encantaba, me encantaba cantar y sacar canciones de oído. Como no he hecho otra cosa en mi vida; bueno, sí formarme en diversos campos... pero he tenido una constancia absoluta desde un principio. Y yo creo que es una base importante para hacer una carrera de cualquier tipo. No cesar, hay momentos peores, a lo mejor que hay menos conciertos. Y te encuentras que tienes repertorio y no dónde enseñarlo... Pero ante todo lo que no puedes perder es la fe en que tú vas por tu camino.

Pregunta: 1 c)

En la vida, nunca. Ha habido momentos que me ha cogido muy cansado. De hacer giras muy largas, y tener como la necesidad de tomarse un año sabático. Pero no para descansar sino para componer a lo mejor, publicar mis transcripciones... Pero nunca me lo he planteado porque para mí esto es un alimento, es una nutrición. Creo que sin la música, como decía Nietzsche, la vida sería un error. Para mí sería implanteable la vida sin la música.

La autoestima muy importante. Es super importante. Pero más que una autoestima basada en el ego y en el pensar en que tú eres el mejor o que tienes que hacerte como una especie de competencia con los demás. Es una autoestima basada en la motivación. En la que tú puedes

hacerlo.

Pregunta: 1 d)

Siendo yo. Es decir, yo me he formado en un mundo de guitarra clásica, de repertorio clásico, pero en un momento dado yo me di cuenta que tenía otras cosas que sacar de mí. Cosas como eran, por ejemplo, la composición. Yo empecé desde bastante joven a encontrarme con ella. Y noté que me gustaba mucho transcribir, hacer arreglos, o sea, digamos que me gustaba mucho el término de la recreación, o la co-creación dentro de la interpretación. Y poco a poco me he ido derivando a ser cada vez más auto-repertorista. Tocar cada vez menos música con repertorio de guitarra clásica. Aunque a veces la toco, pero en cuanto puedo, mi sitio fundamentalmente es respetar mi necesidad de autoexpresión. Y esto me viene sobre todo con la composición y con tocar arreglos míos... hacer mía la música.

Pregunta: 2 a)

Absoluto.

Pregunta: 2 b)

Todos los días. Es lo primero que hago cuando me levanto por la mañana. De todos los estilos, aunque la que no escucho prácticamente nunca es rock, o tecno o músicas muy contemporáneas, o muy decibélicas, pero me gusta mucho el flamenco, tanto como el clásico o el jazz, las músicas étnicas, pero el gran porcentaje es clásico-flamenco.

Pregunta: 2 c)

La expresión. Lo que me está diciendo la música, porque ya pasé la época de estar siempre intentando criticar o intentando juzgar. Porque yo al final me he dado cuenta con la edad que tengo que el juicio no te lleva a ningún lado. Sobre todo los músicos nos perdemos muchas cosas en la audición, por intentar poner el oído de juez. Más que el oído de público que tú eres en ese momento, entonces yo intento cada vez más empatizar con la música desde el público al que yo también me comunico. Y para mí también es un momento de paz porque me llena la música de satisfacción sin necesidad de plantearme otra cosa que disfrutarla.

Pregunta: 2 d)

Claro. Ya me documento.

Siempre busco una motivación para aprender. Si me encuentro una maravillosa versión de... yo he aprendido muchas veces más de escuchar a Leonhardt, Bismarck, a X haciendo barroco que en clases que me han dado de guitarra. Porque el oído es muy importante y una cosa que recomendaría es que escuchemos música constantemente. Fundamentalmente música que no sea de nuestro instrumento. Para nutrirnos con otras cosas.

Pregunta: 2 e)

Yo creo que ha cambiado a mejor. Ya te digo tenía unos años, cuando era más joven, oía con otro oído, pero ahora lo que hago es nutrirme con esa música porque es la que me llega al corazón.

Pregunta: 3 a)

Ambas cosas. Los libros son muy importantes, pero ya no solo de música. Yo es que creo que el músico debe ser un comunicador global. Para tener un criterio, y sobre todo un buen gusto. Que es algo que yo pondría como definición de qué es un buen músico. Alguien que toque con buen gusto. Ese buen gusto no se consigue de la noche a la mañana por mucho que tú repitas los pasajes. Se consigue teniendo una visión global del arte y de la vida.

Pregunta: 3 b)

Sí. Mucha. Ese estudio es a solas con la partitura. Como si yo fuera un director de orquesta que se tiene que aprender la partitura de un instrumento que no voy a tocar. Porque, bueno, aparte de los estudios que yo pueda tener de dirección de orquesta y la experiencia que tenga con muchos directores a lo largo de mi vida, considero que a veces el leer la música a la primera con la guitarra cuando estás estudiando distorsiona la imagen musical. Porque tu atención no es plena con la música, tu atención está disipada, con los dedos, con la afinación, con las frases, la digitación. Entonces hay muchos elementos que enturbian mucho ese primer contacto con la música. Entonces lo primero que hago con la partitura es visualizarla, verla, ver qué estilo tiene, qué problemas me voy a encontrar con ella, dónde están los momentos importantes de tensiones/distensiones, y con toda esa información, al final terminas aprendiéndote mucho la música y sobre todo activas la memoria plena.

Pregunta: 3 c)

Pues mira, depende un poco también de como me vaya el día, pero cuando estoy preparando una gira, o estoy concentrado para tocar. Yo estudio muchas horas, la verdad es que no te puedo decir porque hay días que son siete, hay días que son cuatro, nueve, depende si estoy componiendo, tengo que dividirme, pero, la verdad, yo creo que es un trabajo de todo el día. Yo lo que hago es también algo de deporte entre medias, hago elíptica para endorfinarme de otra manera y ayudar a la espalda y al cuerpo a estar mejor. Y eso, lo fundamental para mí es estudiar por la mañana y por la tarde, porque por las mañanas te salen unas cosas y por las tardes otras. Según los biorritmos del cuerpo.

Primero organizo una sesión de estiramientos y mecánica muscular y luego lo que hago son ejercicios de calentamiento para la guitarra. Y cada vez insisto más en pasar el mayor tiempo posible calentando. Porque los músicos somos de alguna manera atletas de élite, entonces tú tienes que tener una preparación con tu instrumento como Nadal la tiene con su raqueta. Esta gente se pasa más tiempo entrenando que jugando partidos. Y muchas veces los músicos lo que hacemos es tocar durante muchas horas, pero no estudiamos. Hay un arte de estudiar, que es quizá un proyecto que cuando tenga más tiempo y me dedique a otras cosas, tengo en mente escribir, una cosa que se llame el arte de estudiar. Porque es un arte, porque luego en el escenario lo que vas a hacer es repetir lo que estás haciendo en casa pero con ropa de concierto y con una mentalidad de partido. Pero al fin y al cabo son como hacen los futbolistas, son jugadas de estrategia para luego... Y las hacen en los entrenamientos... Lo que yo veo es que en general la gente toca más que estudia.

Yo disecciono mucho las obras, la mecánica, viendo las digitaciones... Al final, todo el tiempo que empleas en el análisis y el estudio, te lo ahorras luego cuando la tocas. Porque te liberas.

Pregunta: 3 d)

Bueno, yo creo que el éxito de un artista es ser muy consciente de sus limitaciones. Entonces en las limitaciones tú tienes que emplear un poco más de estrategia, o de picardía... y hacerlas un acierto, es decir convertirlas en una expansión. Porque si te centras solo en las debilidades y te centras en luchar con ellas, al final la lucha no te lleva a ningún lado. Y yo creo que al final es mejor abandonarse a lo que uno sabe hacer. E intentar no ponerse como una meta algo que no está en el destino de uno. Quiero decir, que a lo mejor hay muchos guitarristas que un pasaje le sale estupendamente y a lo mejor tú lo que tienes que hacer es no tocar esa obra. Al final... gente buena en todos los instrumentos ya hay, el mercado está saturado de concertistas mecanicistas, y hablando de la guitarra, la gente que gana concursos no es gente que luego tiene una buena relación con el público. No hablo del público guitarrista, sino el público de la calle, o melómanos... Entonces, pues yo creo que lo que tienes que hacer es ser lo más tú posible. Yo siempre digo que no soy ni el mejor, ni el peor guitarrista del mundo, pero sí que soy diferente.

Hay una frase muy bonita de Joaquín Rodrigo que es: “Mi vaso fue pequeño, pero siempre bebí de mi vaso”. Esa frase es súper buena, y más viniendo de Rodrigo, que le cogió un época en la que se hacía música contemporánea, y lo miraban un poco anacrónico, pero el tío, al final, fue fiel a sí mismo. Y es bonito eso.

Pregunta: 4 a)

Bueno, es que mi música es emoción desde el punto y hora que sale de mí. Y yo soy un ser, el artista principalmente es un ser emocional. Pero yo creo en principio eso, por lo menos a mí, se me da *de facto*. Porque yo he nacido con esa pasión y esa emoción. No concibo la música sin emoción.

Pregunta: ¿No tienes ningún recurso técnico que utilices?

No, no, no, y te voy a decir una cosa, lo difícil en la música y en la vida es tener un equilibrio, y tener una coherencia. La emoción es una más de las variables de un artista. Porque, bueno, es eso; plantéate que esto es un coche de caballos, la emoción son los caballos, el cochero es el ego, que es el que frena o da latigazos a los caballos, pero luego hay otro personaje que es el pasajero que es el que va disfrutando del camino, entonces yo creo que sin esas tres variables bien ordenadas no puedes hacer nada porque si la emoción te puede. Muchas veces la emoción es complicada, me ha pasado a mí muchas veces que se me han saltado las lágrimas o me he emocionado tocando o me ha emocionado mucho algo que ha hecho alguien, y hay que controlar mucho porque la emoción a veces es jodida. Porque no eres tú del todo. Pero en mi caso la emoción siempre ha estado ahí.

Pregunta: 4 b)

Es que yo creo que la tradición es algo que durante un periodo de tiempo fue vanguardia. Entonces yo considero que la tradición es algo muy aleatorio, muy volátil y muy temporal. Yo me quedo con la definición de Juan Belmonte cuando le preguntaron maestro ¿qué es lo clásico? y él contestó: lo que no se puede hacer mejor. Entonces yo para mí la tradición y la modernidad están cogidas de la mano por cuestiones temporales. Y al final el músico es lo que pone en su carnet de identidad. Es decir, si has nacido en el siglo XXI y haces música tonal es porque has crecido con esa música. Si haces música atonal dicen que es porque quieres romper o quieres hacer un lenguaje propio, pero yo creo que, o sea, los compositores hoy día somos recreadores, y creo que en alguna medida todos han recreado sus influencias pasándolas por su filtro creativo, no sé si me explico. Hay una cadena, entonces lo de la tradición y la modernidad es algo que yo no me planteo, no está dentro de mi ámbito de pensamiento cuando me dedico a hacer música. Porque no me quiero limitar.

Lo que nunca he querido, o nunca me he sentido parte es de un sector academicista. Con lo que conlleva ese término, o protector... El hecho de que el conservatorio se llame así, porque el lenguaje lleva mucha fuerza, es porque hay que conservar algo, y las conservas que son ¿latas? ¿algo que se mete en el frigorífico? Yo creo que la música está viva, y está viva mientras que el compositor o el intérprete está recreándola.

Pregunta: 4 c)

Pues mira yo, más que ansiedad escénica, que gracias a Dios no he tenido nunca, es la sensación de responsabilidad que tiene a lo mejor un torero cuando se viste de luces. Porque una cosa es torear de salón, que se dice en Sevilla, y otra es ya vestirse de luces para torear en la Maestranza. Es humano tener miedo, y tener mariposas en el estómago y ese día no dormir la siesta... pero luego una vez que yo ya me visto y me conecto... al universo. Digo, Dios mío, que yo sea el filtro de lo mejor que pueda pasar aquí. En ese momento yo ya me siento en la silla y cada día estoy más concentrado.

El miedo escénico viene al miedo a ser juzgado, a no cumplir con las expectativas, un no disfrutar con lo que haces. Entonces si tú te planteas la música como una competencia contigo mismo, siempre vas a estar en un estado de ansiedad, porque la ansiedad no es mas que una manera de vivir el presente, entonces yo creo que hay maneras de... por ejemplo, la meditación. Es una herramienta muy útil para un artista, porque eso te conecta con lo mejor de ti. Eso te lleva a la fuente. Hay que aprender mucho de los orientales en ese aspecto, y en general de la gente mística. Yo creo que eso ayuda mucho más que pastillas. La pastilla no es más que un maquillaje para no ser tú. Respirar. Y sobre todo argumentarte a ti mismo que lo que haces lo haces para compartir y no para que te juzguen.

Pregunta: 4 d)

Yo pienso constantemente en ellos. Pienso en satisfacerlos, pienso en estudiar para gustarles, al fin y al cabo es como decía Paco. Lo que hacen los guitarristas flamencos es hacer las falsetas pensando que a partir del segundo 30 le van a decir un jolé! Entonces de alguna manera todos buscamos ese jolé!. Porque a todos nos gusta que nos suban la autoestima con un cumplido. Pero, no pienso en el público a la hora, por ejemplo, de crear o de elegir un repertorio. Yo lo que quiero es darle a mi público lo mejor, y creo que tengo muy buena relación tanto profesional como empática personal porque a mí me gusta mucho tener público, me ha gustado desde niño.

Pregunta: 4 e)

Hombre... aquí también hay varios conceptos que aplicar. Empecemos con que estás ese día menos en dedos, o más cansado, que técnicamente no estás todo lo mejor que tenías que estar, o que técnicamente estás bien, pero ves que expresivamente no te está convenciendo el concierto. Entonces hay muchas variables todo son factores humanos, a la hora de establecer unos parámetros. No sé, es que es compleja la pregunta y así lo es la respuesta. ¿Me entiendes?

Pregunta: Entiendo que tienes una manera innata o subconsciente de ver las diferencias entre una buena o una mala actuación.

Si te pasas el día tocando y escuchándote cómo no vas a tener una referencia. Incluso de conciertos. Se ve mucho cuando tocas en gira, con conciertos diarios. El buen *feeling* te predispone a estar mejor o peor. Esto es la magia de esto, cada día es diferente, no hay dos conciertos iguales, no hay dos días iguales, pero claro que tengo conciencia, mucha.

Pregunta: Muchísimas gracias

Pues nada, espero que te haya servido.

E.31. Sujeto 31 (S31) - 02/12/2016 - 12:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista celebrada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

En mi casa no había ninguna tradición familiar dentro del mundo de la música. No se puede decir ni melómanos. Yo fui un niño muy especial porque no me gustaba jugar y mis padres estaban preocupados porque no era muy sociable. Entonces un día por casualidad en casa de una vecina vi un piano. Bueno, un mueble que había ahí... entonces con mis manitas, porque tenía tres años y pico empecé a presionar las teclas, y aluciné; me fascinó el sonido que salía simplemente presionando las manitas. Entonces yo le pedía volver a casa de la vecina y hacía lo mismo. Entonces resulta que había otra vecina que daba clases de piano y entonces mi hermana estaba empezando solfeo y mi madre se lo comentó a la profesora. Y le dijo que cuando tuviera 4 años que fuera.

Empecé ya con cuatro, pero como un juego. Después he tenido mucha suerte en que me han apoyado mucho, siempre me he sentido muy apoyado respecto a mi vocación. Todo el mundo me decía que siguiera. Yo iba combinando los estudios con el conservatorio y cuando acabé el C.O.U. me planteé qué hacer. Y me pasó al revés que con mis colegas. Yo empecé una carrera y mis padres se sorprendieron, me preguntaban que porqué estudiaba otra cosas si claramente mi vocación era la música. Entonces dije: porque nunca se sabe si después me puedo arrepentir. Entonces empecé telecomunicaciones y tuve bastante con el primer año (risas). Yo soy del 62, cuando terminé mis estudios... como en aquella época estábamos tan separados de Europa, todos los que nos queríamos dedicar a la música nos íbamos fuera. No te planteabas dedicarte a la música con los estudios que tenías aquí. Yo me fui a Londres.

La pasión por la música es tan grande que nunca me he sentido desactivado. Para mí la música es como un modo de vida. Un medio de expresión vital.

Pregunta: 1 b)

Sí. Lo único que puede pasar es que tengas problemas a la hora de profesionalizar esta vocación. Pero yo con un piano, con unas partituras, improvisando, o componiendo soy feliz. Si encima esto tiene una repercusión y difusión social pues mucho mejor. Yo he tenido la suerte que... bueno, yo creo que es una suerte que uno se la busca. La suerte de ir haciendo lo que uno quería. Siempre puedes querer más, o puedes ver solo lo negativo... Pero yo, como veo lo positivo, soy feliz.

Pregunta: 1 c)

No, no. A ver, yo he tenido la suerte que desde que terminé mis estudios he tenido trabajo siempre. Me ganaba la vida con la música. No he tenido que plantearme otras cosas. Yo por circunstancias personales no tengo familia, y no tengo que mantener a nadie. Por lo que claro, es bastante más fácil que si tienes tres niños que mantener. Y entonces, claro, nunca me lo he planteado. Porque aparte de mi pasión por la música es que no sé hacer nada más. No es algo que pueda dudar.

Hubo una crisis que era cuando estaba estudiando en Londres. La profesora era una profesora gurú, de la talla de Marta Argerich, Barry Douglas, etc... No daba clases en ningún sitio oficial, por lo tanto tenías que ir a su casa. Lo que complicaba mucho pedir becas. Pero yo conseguí ir. Llevaba ya dos años estudiando con ella y hubo un momento que ya no podía más, porque era tan exigente que yo vi que no llegaba a tanto. Entonces se lo comenté esperando que se compadeciera de mí y me dijo: “¡ah, bueno, pues tú mismo!, si todo lo que has hecho hasta ahora no te compensa para seguir, pues tú mismo....”^{En} vez de decirme algo para animarme me dijo esto.

Yo cuando también he tenido dudas, es porque siempre he tenido la dualidad de intérprete y compositor. Yo en mis estudios de conservatorio. Todo era de piano, porque no me interesaba la música que se hacía de nueva creación, toda la música de investigación experimental. Yo siempre he sido más comunicativo. Yo componía mis cosas, pero con ninguna pretensión de darla a conocer. Si has leído el currículum sabrás que he hecho musicales, y el primero se llamaba Maricielo... (nos cuenta cómo consiguió mediante un concurso componer su primer musical que tuvo muchísimo éxito). Aquí vino la duda, yo estaba en Londres. Y después de esto me vino la duda de si seguir con mi carrera pianística o probar la de compositor. Y opté por la composición, mi profesora de piano me ayudó a decidirme porque me dijo: —Yo creo que está bien que lo pruebes, porque a ver tú como pianista pfff, igual podrás ser el mejor de España, pero no el mejor del mundo... (risas) Entonces lo vi muy claro.

A mí la carrera de intérprete únicamente no me satisface del todo. La vida de viajar estar

siempre en hoteles... Esto lo hice durante unos años acompañando a Victoria de los Ángeles en sus últimos años de carrera y ya tuve suficiente, no me gusta mucho la vida trashumante. Y he tendido la suerte de poder mantener las dos carreras.

Pregunta: 1 d)

El musical tuvo un éxito inaudito para la época. Bueno se estrenó en el 88 y tampoco había mucha competencia. Y tuvo tanto éxito que ahora es un clásico. Pero yo me quedé fatal porque, yo pensé que al ser mi primera obra grande estaría fatal. Cuando tuvo tanto éxito no encontré justo que una persona tan poco preparada como yo pudiera tener tanto éxito. Entonces me dio mucha vergüenza y no lo asumí bien. Lo que hice fue empezar a estudiar mucho. No tenía casi trabajo de compositor. Y al cabo de cuatro años hicieron otro musical, y otro concurso, y volví a ganar. Después de esos cuatro años ya me sentía más preparado. Pero ahí ya pensé que igual mi música sí que tenía un receptor. El encontrarlo ya me satisfizo. La suerte mía fue el éxito de la primera, nunca he tenido otro éxito igual.

Después he tenido claro que el piano no quería abandonarlo. Porque pienso que como compositor también me enriquece estar al lado de los grandes maestros. Cuando estás estudiando Beethoven, Schumann, Chopin, Rachmaninov, Mozart... Te hace estar más atento que si haces solo tu música. Y creo que mi faceta de compositor alimentó mucho a la de intérprete. Como nunca he dejado de tocar el piano, que cuesta que la gente te acepte, pero cuando continuas te aceptan.

Con "Armonía Mundi" hice cinco discos, y cada vez que iba me decía bueno y a ver cuándo te decides. Era muy pesado, hasta los 40 años tenía que escuchar siempre esto. Siempre hay muchos prejuicios en la música clásica.

Pregunta: 2 a)

(Se ríe) Es que yo creo que lo del oído absoluto es relativo porque... yo creo que tengo oído absoluto pero, me hace dudar mucho el hecho que cuando oigo por la radio una orquesta de instrumentos antiguos no lo oigo bien. O sea el oído absoluto es a lo que te acostumbras. Yo tengo absoluto del 440.

Pregunta: 2 b)

Sí y no. Sí pero siempre de una manera activa. No me pongo música y empiezo a fregar el suelo. Me pongo con la partitura delante. Voy a conciertos de vez en cuando, no mucho... esto pasa mucho con los músicos. Porque lo que pasa que el estado de excitación cuando tocas es mucho mayor. Y lo que me pasa es que me aburro un poco cuando escucho, aunque sean grandes figuras, porque me gusta más tocar. A ver... hay algunos que sí merece la pena escuchar, pero prefiero tocar.

Yo escucho mucha música moderna. Eso sí, mientras hago cosas, música de los 70 y 80. Creo que es refrescante.

Pregunta: 2 c)

Me fijo, no sé, en todo... Yo me dejo llevar. Cuando escucho música soy bastante analfabeto musical. Intento recibirla como mi madre, que no tiene ni idea de música. Me dejo llevar por lo que el autor quiera que me deje llevar. Es decir, que si es un autor muy melódico como Mendelssohn, pues me dejo llevar por la melodía. Si es un autor más tímbrico como alguno del impresionismo, pues por eso. Y normalmente, cuando no me gusta algo, pues no me lo pongo (risas). Pero me gusta mucho la música de repertorio de piano. Escucho mucho hasta las primeras vanguardias.

Pregunta: 2 d)

Si además me obsesiono mucho. Cuando descubrí por ejemplo las obras de Albert Russell... me volví loco buscando todo lo que él tenía. Me coge así, épocas... Cuando un autor me gusta mucho me apasiono y me obsesiono. En cambio, los que he conocido más de toda la vida Beethoven, Brahms, Schumann me olvido un poco.

Pregunta: 2 e)

No, bueno... Sí. En el sentido que la primera vez que escuchas algo que te emociona mucho, esto cuando lo vuelves a escuchar, por más que lo reverencies, no es lo mismo. Yo de pequeño escuché el segundo concierto de piano de Rachmaninov, y recuerdo la carne de gallina todo el concierto. Yo la he tocado varias veces, y me gusta muchísimo, pero ya no es lo mismo. Te vas como curtiendo. A veces te interesa otras cosas, más el intelecto del compositor, la audacia...

Pregunta: 3 a)

Yo soy de leer muy poco de música. Leo literatura pero cosas de música, no. Como doy clases, leo por ellas, pero no porque como músico me interese mucho. Victoria de los Ángeles me transmitió mucho lo de ir al fondo de la partitura sin ningún intermediario. Ni siquiera el autor. Lo que te diga de la partitura y lo que interpretes de ahí es lo importante. Aunque está bien saberlo también.

Pregunta: 3 b)

Muy poco, poquísimo. Lo he practicado porque se que se hace, pero no (nos cuenta que puede repasarlo mentalmente mientras hace otra cosa, pero que no lo emplea de forma definida.)

Pregunta: 3 c)

En esto no soy ningún ejemplo (risas). Yo no soy un intérprete al uso por lo de la composición. Pero entonces cuando estoy muy absorto componiendo, igual estoy dos semanas que no toco el piano, lo uso para componer, pero no estudio. Cuando tengo un concierto, pues sí. Es mantener una técnica.

Estudiar algo nuevo sí me supone mucho esfuerzo. Yo tengo una buena lectura a primera vista y creo que hay dos tipos de aprendizajes, por lo menos eso me dijo un día un pedagogo. Yo leo muy rápido, pero en cambio soy muy lento en la hora de memorizarla o dejarla lista. (Nos cuenta como un compañero que leía fatal a primera vista, en una tarde salía con la obra hecha). Yo entonces a mí me da rabia, porque tengo que estudiar mucho más. Primero hay un trabajo muy mecánico de la cuestión mecánica, no digo técnica porque es mucho más que la mecánica. Ir adquiriendo la cuestión del sonido. Primero miro la forma, luego los pasajes difíciles, lo voy repitiendo, voy haciendo manos separadas, fórmulas rítmicas. Todo lo que es técnico me lo intento inventar para cada ocasión. O sea no hago siempre cosas iguales.

Pregunta: 3 d)

¡Buff!, a ver, mis carencias... (risas) no sé que decirte... Yo creo que es muy importante la elección de repertorio, porque ya eliminas bastantes problemas con las carencias. Por ejemplo, autores que técnicamente son muy complicados, hay intérpretes que lo suyo es la bravura, las velocidades... Yo siempre pienso que soy un intérprete delicado y sensible, más bien comunicativo y emocionante, pero en cambio hay mucha gente que me destaca la fuerza y la energía. Y yo no lo veo esto, debe ser que no lo tengo muy claro. Entonces siempre intento combinar repertorios que tengan ambas cosas, la parte lírica, y la parte más virtuosa, para que me vuelvan a contratar, que me aplaudan (risas). No sé que decirte... Bueno, como yo estudio menos que la mayoría de pianistas, el punto débil no es que sea la técnica sino la falta de estudio. Entonces ¿cómo lo supero? pues estudiando más... lo que intento es estudiar técnicamente muy bien las cosas.

Realzo lo que sé porque intento que el acto del concierto sea una vivencia emotiva muy importante. Yo, aunque te he dicho esto de que quiero que me aplaudan, no soy nada exhibicionista. Hay gente que me dice que incluso soy bastante estático. Yo pienso que hay que realzar la música, como si yo desapareciera y que se viera al autor. Me gusta que me aplaudan en el sentido que gustas, que la gente salga satisfecha.

Pregunta: 4 a)

Yo creo que la emoción tiene que venir mucho por el amor a esa música, por la pasión. Por eso es tan importante es elegir la música que tú crees que puedes transmitir. Yo creo que soy bueno con la emoción. Cómo lo hago, pues esto es muy difícil de explicar. A veces lo de la fenomenología lo quieren explicar, pero tampoco... es un momento único de hacer la obra en el tiempo, e intentar construir en el aire esta arquitectura intocable que es la música y que llegue al escuchante. Y la emoción claro... tampoco es algo científico, pero sí que es poniéndole pasión, poniéndole sentimiento. Igual es reducir a una cosa muy esquemática, pero yo creo que es esto. Yo cuando toco Mozart, sé que hay unas corrientes que dicen que la música de Mozart no se puede tocar como la del Romanticismo, pero es una música absolutamente emocional. Tú le pones la emoción igual, pero interpretas la emoción distinto en Mozart que en Brahms. Yo creo que es distinto, porque el estilo es distinto, pero las ganas y el amor de transmitir estos autores al público tiene que ser la misma. Por eso a veces hay autores que no me gusta tocar, porque no siento pasión por ellos, entonces cada vez toco menos. A mí por ejemplo, Brahms me cuesta, encuentro que es genial, pero me cuesta más emocionarme.

Como compositor, soy muy fruto del, yo soy... bueno me da un poco de vergüenza hablar de mí, pero, bueno, como es de lo que se trata. Yo creo que soy un compositor de oficio a la clásica con estética romántica. Mi música puede sonar romántica, pero no me siento con un gran ego... Aunque tu estás contando tu vida con tu música. Pongo emoción, pero no dependiendo de los sentimientos que tenga en ese momento, dependiendo de mis circunstancias vitales. Yo intento crear belleza, entonces me da igual si estoy triste o alegre. Yo también he hecho música escénica, y en esos casos te tienes que adaptar a la historia.

Pregunta: 4 b)

Mira yo creo que la originalidad no es un valor musical en sí mismo. Muchas veces tengo colegas compositores que me dicen que tengo que ser más original. Y yo siempre digo que no me parece correcto; ser original no es ser mejor músico. La cuestión es ser auténtico. Si tú tienes buenas herramientas, buena técnica y buscas en tu interior, tú ya eres distinto, no hay otra persona igual. Por lo tanto, ya serás original. Pero es una consecuencia, no es una premisa. Por lo tanto, yo lo que quiero es ser auténtico y expresar lo que llevo dentro, pero no me importa ser o no original. Esto quiere decir que mi música tiene mucho de la tradición, muchas influencias de la música experimental, me tomo estas influencias como un efecto sobre mi obra.

Para mí, mucha música actual es un efecto detrás de otro, no hay ningún discurso narrativo. Y yo lo respeto, pero no lo siento. Por eso te digo que uno ha de ser auténtico. Por eso, es verdad que a medida que una va avanzando y haciendo cada vez más repertorio intentas avanzar y no copiarte. Yo siempre digo que si a ti te piden una obra es porque conocen las anteriores, entonces tú no puedes tampoco decepcionar mucho. Tienes que mantener un poco el estilo, pero si no innovas un poco no tendría sentido que te siguieran encargando. Entonces tendrías que encontrar el equilibrio entre esas dos.

Pregunta: 4 c)

¿Tu eres guitarrista no? ¿Y tú tocas de memoria siempre? (respondo que sí) Pues aquí viene mi terror (risas). Mi terror entre comillas. No he tenido muchas experiencias negativas,

he tenido poquísimas, pero tuve una que me marcó para toda la vida. Nunca había pensado que podía tener un problema de memoria, entonces cuando estaba tocando un concierto de Mozart, empecé en la reexposición en vez de en la exposición. Pero no llegué a tocarlo o sea, cuando tenía las manos a punto de tocar me di cuenta y me corregí. Esto me hizo que lo que siguió del concierto fuese una tortura china. Porque nunca me había pasado, y entonces pensé, y empecé a sufrir en vez de disfrutar. Esto me marcó mucho durante un tiempo. Aún tengo algo de sufrimiento al tocar de memoria, que es la mayoría de veces. O sea que sufro siempre un poco. Estudio cómo para remediarlo, un lapsus de memoria es una cuestión física que te puede suceder en cualquier momento y a todas las personas. Y lo que creo que tienes que tener muchas herramientas para solucionarlo. Me pasó en un concierto en Francia con la tercera sonata de Chopin, estaba acabando y disfrutando la tercera sonata y de golpe tuve una desconexión, no sé lo que me pasó, y paré de tocar y dije incluso una palabrota (risas). Lo cogí otra vez y continué, lo había estudiado para saber dónde cogerme. Ahora el lapsus lo tuve. Y por suerte no he tenido más con orquesta, ahí sufro más. Lo soluciono con un estudio muy grande.

Ahora también con la ansiedad me ayudó mucho Victoria de los Ángeles con una frase: “Tú tienes que estar tranquilo porque en la sala no hay nadie que sepa más que tú en aquel momento, y si por casualidad hubiera alguien que supiera más que tú, sería el primero que te perdonaría cualquier error”. Ahí están para disfrutar, no para machacarte. Si lo miras desde un punto de vista positivo, y viene alguien con ganas de fastidiar lo hará por maldad...

Pregunta: 4 d)

Como intérprete yo diría, que lo tengo en cuenta desde que elijo el repertorio. Si voy a un pueblo, voy con los grandes éxitos del piano. Pero en cambio si vas a un gran auditorio, lo cambio. Yo acostumbro a hablar con el público, pero si vas a un centro en que la gente es muy especializado, pues a lo mejor no hablo, pero si vas a un pueblo. Cada vez se hace más. Hay gente que le da pavor hacer esto, en cambio a mí me tranquiliza bastante, haces un contacto que a mí me tranquiliza. Intento gustar. Y esto que entre los intérpretes es bastante de cajón, yo no conozco a ningún intérprete que no le guste no gustar al público. En cambio en los compositores, parece que está bien no gustar. A mí como compositor me pasa lo mismo, quiero gustar. Sé que no voy a gustar a todo el mundo, yo tengo un sector que quiero contentar. Una cosa que me define mucho como compositor y es que escribo más para los músicos que tienen que tocar que para el público. Porque como intérprete pienso que es el que acaba la obra, si él no llega. Si lo tienes contento a él, eso que ganas.

Pregunta: 4 e)

Mi actitud en general es al 100 %. Incluso si estás en un pueblo con un piano desafinado con una sala pequeña con poca gente, incluso en estas circunstancias yo pienso que aunque haya solo una persona que quiera escucharme, se merece el 100 % de mi energía, y de mi sabiduría o de lo que tú quieras. Ahora, a veces hay cosas que te superan, un público ruidoso, un piano que no te deja hacer lo que quieres, los teléfonos móviles, el que vayas cansado... ahora yo siempre pienso eso que el público se merece todo el respeto del intérprete. Hay conciertos en los que te quedas más satisfechos que otros. Pero es distinto lo que tú das que la gente recibe.

Pregunta: Pues ya está todo muchas gracias.

¿Ya? Perdona porque yo me enrolló mucho (risas).

E.32. Sujeto 32 (S32) - 16/12/2016 - 11:10

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista realizada en los camerinos del Auditorio Nacional de Madrid.

Pregunta: 1 a)

Es muy probable que la encontrase en el momento que escuché música en el apartamento de mi vecino de arriba. Con esa melodía de la flauta. No me acuerdo muy bien, pero para tener la determinación de en ese momento, con cuatro o cinco años, decir que quería tocar el concierto de Mozart para flauta y orquesta, y hasta tocarlo diez años después por primera vez con orquesta y en público. Pues no es muy normal. Quiere decir que hay una motivación, algo muy especial que para mí ha hecho que no tenga problemas. Que me gustara tocar la flauta cada día. Que estudiara, que mejorara. Eso quiere decir que esa motivación tan especial ya estaba desde el principio. Sin saber lo que es una vida de músico de carrera. Lo que me gustaba era yo mismo con la flauta.

Pregunta: 1 b)

A veces es más difícil cuando hay un encuentro que es un una sala no muy buena, que las condiciones no son buenas. No va a salir bien, no va a ser un concierto, porque la acústica es muy fea. A veces hay cosas que el lugar, o la gente no es muy receptiva, o la parte de la organización del concierto. Entonces cuando hay problemas ahí sí que puede venir un punto más bajo de motivación.

A la hora de estudiar he tenido motivación siempre. Son momentos muy preciosos en la vida de un músico. Porque estudiar solo se puede hacer mucho en la vida de estudiante, pero después en la vida real es mucho más difícil. Es más disciplina y salud instrumental. Yo, es cuando puedo escucharme y verme media hora, hora y media o depende. Solo con mi instrumento puedo oír y corregir todo sin compromiso.

Pregunta: 1 c)

Hasta que toqué el Mozart con orquesta, esa fase de mi vida me gustó mucho. Cuando hice otros conciertos pensé por primera vez dedicarme como profesión a la música. Después de eso, uno o dos conciertos después, y un concurso después tuve una sorpresa muy mala. *In english better: I put so much pressure on myself, because I wanted to become a professional. That, I start suffering stage fright, getting stage fright. And after one, two, or three times I said so I am here now, either you are like the kid you were before, what you like and express yourself... or if you can't go with it, then do something else. An that was enough for me to become a kid again. To find I work, practice in order to become... and I still to be as happy on the stage as playful, not confortable but just to be happy to discover the music and the experience with other musicians.*

Pregunta: 1 d)

No hay un sitio para todos. Si piensas que hay un sitio para ti, es un error. Es un camino y estamos caminando hasta el fin. Estamos de pasaje como el Wanderer de Wagner, o el Wanderer de Liszt... Es un camino. El camino a veces tienes que, como en la jungla (con gestos de cortar la maleza), trazar tu propio camino. Hay luz o no al final, eso no lo podemos saber, pero los encuentros y las paradas, eso sí lo podemos determinar. O por lo menos influir un poco.

At certain points I had choices. I had opportunities and I was ready to take them, or to make choices that proved to be the right moves. So, I've been prepared by my teachers but I had also the luck, maybe, and the possibility to make this way, but it was not prepared, not determined. I never had the plan to become the principal flute of Berlin Philharmonic, to become soloist, to

record... Is the best-case scenario, but I've never been dreaming about that.

Pregunta: 2 a)

I have a quite perfect pitch. Sometimes I am off but most of the time I am not. I hear a noise and I can't put a name on it.

Pregunta: 2 b)

Sí. Todo el tiempo, pero no necesariamente clásica. Puede ser más vocal o jazz, o rock o pop... Me gusta ir a conciertos y escuchar obras que no conozco. No me interesa mucho ir a oír otra orquesta, otros solistas tocando lo de siempre, conciertos que conozco muy bien.

Pregunta: 2 c)

Las inflexiones. *Language of music is made of... (le interrumpo preguntándole: dynamics?) no, it's the micro-dynamics. Is the inflection of one note, where is it coming from? where is it going? The connections between the harmonics, the other players, the other people, and the dramatic line itself or rhetoric line. However, the composition is made but if somebody who doesn't play with inflections, to me she is not a musician, she is not telling a story, she is not respecting the other people around. And is like a...* [minuto 9:32 no se entiende bien un pequeño fragmento]

All is about formal expression.

Pregunta: 2 d)

Sí, curiosidad, exploración si eso es algo que todos mis profesores tienen en común. Buscan algo, experimentan y siempre están mirando hacia el futuro, para adelante. Y *never taking anything for granted. Sometimes you have to accept, but before accept things that you don't understand, you don't like, I try everything for that, before accepting.*

Pregunta: 2 e)

Sí. Disfruto por motivos variados que no son lo mismo que antes. Por ejemplo, hasta los 30 años no entendía ni me gustaba la música de Debussy, la de Bach me gustaba, pero no había nada excitante para mí en ella. Después de esa fase de mi vida hay algo que pasa entre las notas de música que dan una emoción que es contenida en esa música. Las notas como contenedores y no como mensajeras. Eso lo he descubierto más tarde. Por eso, la evolución. La química del cuerpo humano, del modo de razonar, las experiencias de la vida, las heridas... son cosas que te cambian como persona, y pienso que en el caso ideal no tenía que ser diferente el artista y la persona. Uno es mejor.

Pregunta: 3 a)

Leer. Porque me hace pensar en otro modo de pensar. A veces puedes leer cosas exprimidas desde un punto de vista del que no conocías, que te da una vista mucho más completa de una situación. Te puede ayudar a expresar las cosas para estudiantes, para otros músicos con los que estás trabajando. O descubrir con palabras cosas que no habías imaginado antes. Por eso leer es muy complementario para la información. Escuchar voy a escuchar a través de mi prisma, de mi personalidad. Vas a evolucionar, claro, pero siempre con las mismas herramientas. Y leyendo puedes ganar información.

Pregunta: 3 b)

No. (Le explico, que sin la flauta) Claro, yo puedo practicar sin flauta, sin problema, en el avión, tren coche, en el aeropuerto. Descubrir los aportes armónicos a la melodía de la flauta con los otros instrumentos. Que es muy importante para entender la pieza, para hacer una buena interpretación. Y para los dedos lo mismo, puedo estudiar un poco sin la flauta, pero las cosas técnicamente difíciles o de sonido las hago con la flauta.

Pregunta: 3 c)

Pues hay días..., porque los viajes pueden ser muy variado. No hay una regularidad porque es muy difícil. Con la vida que hago yo, porque toco en orquestas, toco música de cámara, toco como solista, viajo mucho, hago grabaciones... Y para todo eso es una preparación un poco diferente. Claro que un poco de ejercicios cada día, 10, 15, 30 minutos cada día para calentar. Para venir en forma al concierto. Cuando tengo concierto voy dos o tres horas antes a la sala y toco en la sala para tomar posesión del espacio antes que el público.

Pregunta: 3 d)

I try to find an instrument that helps me with my weak points. Not for my strong points. And lots of people choose instruments that help them for their strong points. Which is a mistake because after 10 years you'll become a caricature. Your strong points become even stronger and your weak points become even weaker. After 10 years, it is very quick. And also, we are illusionists, we are giving people the impression that we have a feeling. It comes from nowhere, I mean is black and white paper. It's coming because in classical aesthetics the circumstances of proportion and how we move within or outside this proportions, all that has certain emotions. It's basically scientific study of challenging the construction, probably of our society of our brains and how we organize space and time, subdividing form, project things, etc. But what we are doing is trying, as a flute players, to hide our breath because is a problem that we breath very often more than other wind instruments. We are trying to hide our weaknesses all the time, basically. The star has to be perfect. You can see persons like Anne Sophie Mutter who is so perfect all the time. She looks so perfect all the time. (Le digo que yo también le veo a él muy perfecto musicalmente hablando y me responde que no pero que es una forma más de expresarte, exponer lo que eres realmente). Yes hiding our weaknesses, but not in a way that is sarcophagus only. It's a game of illusionists.

Pregunta: 4 a)

Pues la emoción es sugerida del compositor, de la pieza. *This is putting the question that what is our rol. Of course, Is me playing Bach or is Bach playing me? I prefer to think the other way. Like in Chinese language you don't say: I am happy; buy you say: Happy is in me. And when you are overwhelmed by the music, by the emotions, this is the true of it. But if you have preparation, if you look up the methods, the Stanislavsky method for example, we musicians can learn from these just not pretending trying to be. And there are methods of putting yourself in a condition where you are close to trance or to a medium, kind of thing, and these is probably the best thing that can happen. Then you have methods to get there, and I think the emotions, ... it depends of your sensitivity, what you recognise in the language from the composers. You can express only what you feel yourself. And this is the main difference of very young hiper-talented kids and same person 40 years later. Or artists are still there after 60 years... To be able to touch you like a child. Because there is nothing naif in the play of 12 or 11 years old players when they play Sibelius concerto in the violín, it sound like adults, there is nothing felt, nothing genuine, there is nothing experience, no story to be told. They just do the way the have been taught by the teacher. So there again, they are the medium, no of the composer, but of the teachers.*

Pregunta: 4 b)

Both. Tradition is something that you should keep alive that we should keep alive. If we think only of something from the past that is set one time and forever, I don't think so. Because music that we play from our times was new at that time. So the approach that the musician and the audience could have something new. I don't know. Algo diferente, solo para hacer algo

diferente. Eso no me interesa, si hay otro flautista que ya ha echo una grabación que me gusta mucho. Si me gusta lo voy a intentar imitar e incluso intentar ir más allá. *These but not do something else, I wouldn't do something different just for the sake of been different. I think thats not good for classical music, it is not respectful. It's monuments of culture, it's wonderful, we are keeping alive the music we have. But we shouldn't be in front of the creators, we are just communicators.*

Pregunta: 4 c)

Con 15 años, antes de ser profesional, decidí tocar con el entusiasmo infantil como dije antes. Con ese apetito, desde ese maravilloso mundo lleno de sorpresas. *If you figure you are in the world of marvelous you can start dreaming and leaving your dream. You don't enter this world then it is gonna be a science of organization, dividing mathematically space and time, because in music it is the brain that show the same activity like in mathematics, not all the same that languages, it's a different level of cognition [...] You have to be ready to take on everything, to do everything. You have to put yourself in the level of hyper-confidence, in the others and in yourself. It's a different league. Because stage fright is a destructive thing itself, you are not afraid of people, they all come to the concert hall, the pay 20 euros, they take up 2 hours plus transportations out of their lives, I mean they really want it, they don't do because they have to. We don't have to be afraid of them we can be afraid of disappointing them, but we should not feel responsible for anybody's expectation. Because these isn't how it works, expectation is their problem, it isn't my problem. And if I were not good, I wouldn't be there and they wouldn't be there, then there is no problem. The only problem is if you start thinking I am too flat, to early... if you think in so many things that... we have to keep it simple; it's just me playing music, if everyone in Berlin Philharmonic thought about everything we have to do in other to play one note, then it would never gonna work, it has to be as easy as stream-line as possible, the whole process. This is how you avoiding stage fright, if you are setting one objective, not 100.*

Pregunta: 4 d)

Antes de ir al escenario, antes de abrir la puerta. Al estudiar no, a veces cuando estudio en la sala para ver cómo es la acústica, para conseguir traer el mensaje musical hasta los últimos asientos de la sala, sí que estoy pensando en el posicionamiento del público. Pero la energía de esa expectación, de nuevo, es una transformación en energía positiva para mí. Y eso lo voy a dar de nuevo al público, es un poco como el kung-fu y las artes marciales. *The strong is the enemy the strong makes you*[No entiendo esta frase.]. Pero el público is not the enemy. *Also when I am in the audience I am expecting something, but positive of course.*

Pregunta: 4 e)

Pues estudiando cada día (risas), preparándose en la sala del concierto. Porque estudiar en el hotel es terrible. (Da un consejo para tocar que es venir un día antes y tomar posición del lugar). Ese modo de organizar te pone en una situación más fuerte, y mucho más eficaz para obtener resultados musicales.

Pregunta: ¿Qué diferencias ves entre una buena actuación y otra no tan buena?

Magic, is the magic, it not depends only on me, it's on the other people on the stage, on the other people in the hall. What was the new stuff. Any concert is played on 11th September was a good concert. That's nothing to do with me or with others. But there should not be the necessity for dramatic events to happen in order to make good music. And this is where we have to work ourselves, in order to put ourselves in the condition we can give the best whatever the conditions around. Thats my job, my job is musician. And is the job of people who put musicians in the

best conditions for music can happen in the stage.

Pregunta: Thank you very much

You are welcome.

E.33. Sujeto 33 (S33) - 27/12/2016 - 14:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. Entrevista realizada en la terraza de la cafetería “La revoltosa”, en la Plaza del Rey en Madrid.

Pregunta: 1 a)

Mi padre era músico y me enseñó desde muy pequeña a leer solfeo. Mi hermana estudiaba danza y yo también empecé desde pequeña a bailar. Así fue como me di cuenta que me quería dedicar a esto.

Pregunta: 1 b)

Siempre he estado motivada. Creo que cuando alguien tiene dificultades por conseguir algo, en mi caso fue empezar tarde o sin maestros y pocas ayudas, tener un entorno que puede ser adverso, es cuando más claro tienes lo que quieres hacer. Con lo cual es cualquier cosa menos forzado.

Pregunta: 1 c)

Muchas veces. La autoestima totalmente. Normalmente de los tropiezos sales siempre porque te das cuenta que en tu balanza pesa más tu pasión que lo difícil que pueda resultar, o lo injusto o inexplicable que pueda resultar en algunos momentos.

Pregunta: 1 d)

Yo creo que el sitio se va encontrando siempre, no pienso que haya una meta en nada. Pienso que es más un camino, creo que el sitio te va encontrando a ti. De todas maneras cuando tienes un objetivo muy claro normalmente lo consigues. Cueste lo que cueste. No creo en los sitios fijos. En mi caso soy muy flexible, estoy tirando a diferentes palos, lo cual no es muy normal o estándar. Eso me hace tener un abanico más grande, y me hace tener objetivos distintos a los comunes. Yo no soy muy modélica en ese sentido.

Pregunta: 2 a)

He tenido oído absoluto y he tenido que quitármelo porque como toco música barroca... tuve que evitarlo y relativizarlo para poder tocar en otros *pitchs*... no solo a 440. Entonces el oído absoluto que todo el mundo dice que es magnífico, lo es depende de para qué.

Creo si hay una definición de buen músico es escuchar. Es la única, no hay otra.

Pregunta: 2 b)

Intento hacerlo aunque no siempre lo hago porque muchas veces estoy saturada de la propia que hago yo. Intento ir a conciertos, pero no puedo hacerlo casi nunca.

Pregunta: 2 c)

Esa pregunta se la he hecho yo a mucha gente, porque me parece que es muy interesante. Creo que hay mucha sinestesia, hay personas que, por ejemplo un compañero mío que es arquitecto, y ve espacios cuando toca. Hay quien ve colores. Para mí es algo muy abstracto, creo que he conseguido que la música sea música y escuchar el color o el sonido de la música, intento abstraerme todo lo que puedo. Pero yo tengo una tendencia a la retórica. Para mí la música es

como una historia, casi como un mensaje articulado. No cercano a la emoción sino mucho más directo que en ninguna... es como el olfato.

Pregunta: 2 d)

No siempre. Es como con la literatura, de mis autores favoritos no he intentado leerme todos sus libros, lo que intento es que en el momento en que estoy oyendo o escuchando algo que me gusta, estar al 100 %. Cuando tengo que estudiar una obra me informo mucho, pero por placer me quedo con el placer en sí, no es necesario.

Siempre intento aprender, siempre salgo motivada a aprender, no salgo deprimida porque uno toque super bien, al contrario, salgo motivada a aprender

Pregunta: 2 e)

Mucho pero no diría que a más. La intensidad cuando escuchaba música con 3 o 4 años era igual que la de ahora, o más. Sin la música a la vida le faltaba lo importante, pero ahora es diferente, porque tengo la parte analítica también.

Pregunta: 3 a)

Ambas cosas. Creo que el músico tiene la misión de saber lo que está contando. El que escucha tiene que oír y punto. Yo tengo que colar un montón de información cuando hago música.

Pregunta: 3 b)

Sí. Sobretudo cuando no tengo tiempo para estudiar. También cuando me rompí la mano, mi fisio me dijo que tenía que estar 2 meses sin tocar. También me ha pasado otras veces que no he podido tocar por enfermedades o cosas. El imaginarte que haces todos los movimientos y todo, perfectamente, y puedes estudiar como tocaras. Podríamos hacerlo en un 90 % si fuéramos capaces de tener esa concentración.

Pregunta: 3 c)

Al estudio le dedico mucho menos de lo que quisiera. El músico al final tiene que hacer muchas más cosas de las que quisiera, como es viajar, preparar los viajes, mandar mails etc... Depende, en mi época de estudiante estudiaba 7 horas al día de media, pero ahora muchas veces puedo echarle 2, 5...

Creo que ahora tengo la experiencia suficiente como para darme cuenta de lo que necesito en cada momento. No es como antes que hacía dos horas de escalas, dos de estudios... en mi caso es mucho más como me siento.

Estudio en función a lo que yo siento que necesito conforme al tiempo que tengo. Ten en cuenta que estoy haciendo como unos 40 programas al año. Es muy sensitivo y muy auditivo.

Pregunta: 3 d)

Para superar las carencias, yo soy muy autocrítica, estoy haciéndolo siempre. Soy profesora, y me soy cuenta que si echara las horas e hiciera todo lo que le digo a mis alumnos yo sería mucho mejor violinista (risas). intento acordarme mucho de las cosa que veo y aplicarlas a mi caso. He aprendido mucho dando clases.

Con las virtudes creo que ocurre innatamente. Tu siempre tienes algo a donde agarrarte, no solo cuando algo no va cuando tu quieres, sino innatamente. Me parece el típico truco de utilizar algo para... me daría un poco de vergüenza y creo que esas cosas las siente el público. Creo que el público sabe cuando se la estás metiendo doblada, y creo que es capaz de entender que tu estás haciendo un acelerando para crear tensión o si realmente te lo pide el cuerpo. Yo ahí no voy a lo fácil. Intento ser fiel a la música.

Pregunta: 4 a)

Yo creo que un músico es un compendio de un montón de cosas. No se si habrás visto mi vídeo Ted Talk que habla sobre el error, te voy a contar resumido lo que cuento ahí. Físicamente tienes que ser como un deportista de alto nivel, luego psíquicamente tienes que tener una concentración brutal, porque son un montón de cosas las que están pasando a la vez, cuando tocas un instrumento, todo esto muy resumido. Luego emocionalmente tienes que saber lo que estás contando y sistematizarlo de alguna manera. Los actores tienen el Stanislavsky y el otro pues o te lo crees o no te lo crees... Yo creo que no hay que creérselo como músico porque si te lo crees te mueres y sólo puedes hacerlo una vez. Pero creo que tienes que saber de qué medios cuentas para poder transmitir emociones. Por último lo que recalco en esa charla, es lo que los flamencos llaman el duende, el ángel, la personalidad, el carisma. Hay gente que se sube a un escenario y es innótica, y no puedes despegarte de eso. Entonces creo que el tema de la emoción va por esos dos lados, por el que realmente tu sabes que hay determinados sonidos que son mas dulces, más enérgicos que si le meto más arco va a ser más cañero, que si toco más al puente va a ser más duro... cosas físicas. Es emocional pero es físico, emociones que tu puedes traducir. Pero reconozco que al final la otra parte, la última parte, la del duende, la del carisma, es la que más consigue transmitir todas las emociones. Yo pensaba, cuando empecé a enseñar, que a cualquier persona puedes enseñarle cualquier cosa, y la conclusión a la que he llegado hoy día es que a cualquier persona puedes enseñarle cualquier cosa técnica, pero que lo único que no se puede enseñar es el talento, no la técnica, eso último. El neurotransmisor importante para llevar toda esa emoción y se transmita o no se transmita. Con lo cual si solo tienes eso pero no te cultivas, no sirve de nada, pero si tienes todo lo otro y no tienes eso último también es verdad que va a ser mucho más difícil que se transmita.

Para mi desgracia he llegado a la conclusión que eso es innato. Lo tienes o no lo tienes, y es necesario para transmitir la emoción.

Pregunta: 4 b)

Creo que es imposible pretender no poner la personalidad de uno. Creo que son aspectos distintos. Uno tiene que estar lo más informado posible, y no ser purista, sino estar informado. Lo que no vale es decir yo tengo mucho talento y hago lo que me da la gana. Creo que eso no funciona, o por lo menos yo no soy partidaria de ello. Soy partidaria de informarme en todos los aspectos y de seguir la tradición que ha llegado hasta mí. Creo que sería imposible que yo no pusiera mi sello en las cosas que hago, porque es que soy yo. Es imposible que me pueda poner en la cabeza de otro.

Pregunta: 4 c)

Lo tuve mucho. El primero concurso que hice lo gané, pero me empujaron para salir. Lo pasaba fatal, mi padre me dijo que para estar así me quitara. Se quitó totalmente. De los conciertos que he tenido este año a lo mejor ha habido dos en los que he estado un poco nerviosilla.

La experiencia es lo primero, estudiar mucho, si tienes una cosa al 200 % siempre se te va a quedar un poco mejor. Experiencia, estudiar mucho, y quitarle el excesivo respeto a las cosas. Si fallas una nota no es como si un cirujano falla, no matas a nadie y muchas veces incluso para tocar bien tienes que arriesgar. Y auto aceptarse, fijarte en las alegrías. En mi caso venía porque yo he tenido profesores muy exigentes, y que todos nos quedamos más con lo malo que con lo bueno. Es algo que cada uno tiene que trabajar a su manera, y no es solo del violín es de la vida.

Pregunta: 4 d)

Fantástica. Pienso en él todo el rato, no puedo tocar igual sin público como si lo hay. Yo cuando toco un concierto es para el público y eso también entronca mucho con lo de la auto exigencia. Yo antes cuando esta muy nerviosa y salía de un concierto corriendo, porque me parecía que lo había hecho fatal. Una amiga un día me dijo que no podía ser tan arrogante de obviar al público de esa manera. El público ha venido a escucharte, ha tomado su tiempo, ahora escúchale tu a él, y si no te ha gustado vete a casa a estudiar, pero luego. Noto perfectamente esos cables que me unen al público.

Pregunta: 4 e)

Estudiando mucho, trabajando mucho y tomándomelo muy en serio. No haciendo bolos. He dejado grupos porque sonaran mejor o peor, iban al bolo. Y creo que si te están pagando por algo tienes que dar lo mejor que tienes. Te paguen más o menos, tienes que estar dando siempre lo mejor que tienes. Tener un mínimo de nivel. Hay mucho bolo ahora mismo.

Puede haber una actuación buenísima sin implicarte mucho y viceversa, pero tienes más posibilidades de que salga bien si la llevas bien preparada.

Creo que lo he hecho bien cuando creo que a nivel técnico ha sido digno, y cuando tengo la sensación que a nivel musical han pasado cosas en el escenario.

Pregunta: Pues esto ha sido todo. Muchísimas gracias.

E.34. Sujeto 34 (S34) - 25/01/2017 - 12:00

El cuestionario aplicado fue el C.1. La entrevista fue contestada por escrito. El sujeto nos envió la entrevista mucho después de la fecha límite para la primera ronda. Como ya estaban hechos todos los histogramas y análisis decidimos no incluirla ya que no supondría una variación significativa a los datos existentes. Si hubiera una respuesta por pregunta sería un 3% de variación, como hay más sería incluso inferior. No obstante adjuntamos sus respuestas para que se vea que siguen la línea de la mayoría de los encuestados en todas las respuestas.

Pregunta: 1 a)

Creo que me hice músico desde que escuché el primero sonido musical, aunque no tengo un recuerdo claro del “cuándo” si sé que encontré la pasión por la música en el momento en el que me di cuenta, muy niño, de que se trataba de un lenguaje y que podía expresarme con él.

Pregunta: 1 b)

La música para mí es como respirar, no necesito motivación, forma parte intrínseca de mi ser.

Pregunta: 1 c)

Como te comentaba abandonar supondría morir ya que el sonido bello es una parte de mi existencia.

Pregunta: 1 d)

Primero me centré en la interpretación pero luego me di cuenta de que componer es el medio ideal para expresarme más personalmente.

Pregunta: 2 a)

Curiosamente tengo oído absoluto según qué instrumento, en la cuerda, que es el instrumento con el que me crié, sí.

Pregunta: 2 b)

Sí, todos los días.

Pregunta: 2 c)

Cuando escucho trato de conjugar el disfrute con el análisis, aunque depende del momento. A veces estoy más analítico y a veces me dejo llevar por el sonido sin pensar, sin sintetizar, sin evaluar, saboreando el momento.

Pregunta: 2 d)

Sí, suelo buscar una primera información por internet y luego si me gusta mucho acudo a la partitura.

Pregunta: 2 e)

Sí, ha cambiado. Creo que cuanto más sabes más disfrutas, eso sí con buenas versiones pues con las de peor calidad casi es un sufrimiento.

Pregunta: 3 a)

Escuchar ante todo. Siempre he pensado que componemos con el oído interno y eso es lo que hay que desarrollar como creador. Al final se trata de “escucharse a uno mismo” en todas las dimensiones posibles.?

Pregunta: 3 b)

Componer es una práctica mental. Supone, como decía, escuchar internamente para transcribir esos sonidos a un pentagrama.

Pregunta: 3 c)

Suelo preferir empezar una obra con tiempo por delante. Luego, una vez comenzada, puedo prácticamente componer en cualquier sitio (en casa, aviones, trenes, dando un paseo...)

Pregunta: 3 d)

Trato siempre de distanciarme de la obra, para poder tener una visión general de la misma. Creo que el reto de todo compositor es la de lograr una coherencia entre las partes.

Pregunta: 4 a)

La música es emoción, es un camino por el que llevamos al oyente. Pero ese camino hay que construirlo con mucho trabajo, pasando muchas horas de intenso estudio. Lo curioso es que al final todo ese estudio no debe notarse, debe sonar natural, como si hubiéramos hecho eso toda la vida.

Pregunta: 4 b)

La tradición se forma a base de superar límites.

Pregunta: 4 c)

La música es siempre el camino para superar la ansiedad escénica. Si te concentras en ellas y la disfrutas la ansiedad desaparece y aparece una comunicación muy especial con el público.

Pregunta: 4 d)

El público es el objetivo de la música. Me importa mi éxito interior.

Pregunta: 4 e)

La consistencia se logra con trabajo y con un sentido crítico muy fuerte. Sólo cuando te escuchas como si no hubieras escrito tu obra puedes ser crítico. En mis obras de juventud buscaba soluciones más obvias a problemas compositivos que ahora enfocaría de manera más holística. Aún así a veces las soluciones obvias tienen su encanto y pueden ser válidas.

Pregunta: Muchísimas gracias.

E.35. Entrevistas piloto para la primera ronda

El texto que está transcrito en cada sujeto no refleja la presentación del trabajo que siempre hacíamos y tampoco la pequeña conversación para relajar al entrevistado.

E.35.1. Sujeto piloto 1 (SP1) - 23/09/2016 - 10:45

El cuestionario aplicado fue el C.1.

Pregunta: Queremos saber un poco de tus inicios. ¿Por qué te dedicas a la música?

Realmente, mi interés por el piano en concreto se despertó al escuchar un disco de Beethoven, a los 8 o 9 años, un disco de las sonatas de Beethoven. Me impresionó tanto que dije: Yo quiero tocar el piano. También fue que mi madre habló con mi profesora de música y le dije que mi hermana y yo teníamos facultades, y ya hice la prueba para el conservatorio. Luego entré y ahí empezó todo.

Pregunta: Habla un poco de tu entorno y de cómo encontraste tu pasión.

En mi familia no hay ningún músico, así que eso no pudo tener que ver mucho. Aunque a mi madre siempre le ha gustado mucho la música clásica, pero ahí yo no he visto ningún ejemplo. Musicalmente, yo creo que creció todo desde el colegio. Por la profesora de música del colegio, que era muy buena, creo yo.

Pregunta: ¿Siempre te apoyaron en casa? Pregunta: Más mi madre que mi padre, pero sí siempre hubo apoyo.

Pregunta: Llegar hasta donde has llegado nos dice que has tenido grandes motivaciones, ¿Has estado siempre motivada?

No.

Pregunta: ¿No estabas motivada? Entonces, ¿cómo superabas esa falta de motivación?

Pues principalmente siempre que no veía el camino claro escuchaba la pieza que iba a tocar, tocada por algún pianista que me gustase, o simplemente buscaba en youtube. Y no sé por qué las sensaciones que me daban al escucharla me hacían sentir que esto merece la pena. Y volvía a estudiar otra vez.

Pregunta: ¿Has pensado alguna vez si la autoestima juega un papel importante en eso?

Sí, estoy segura.

Pregunta: ¿Te consideras una persona con gran autoestima?

No, grande no. No baja, pero media.

Pregunta: ¿Musicalmente hablando?

Bueno, musicalmente hablando, va tirando más a lo bajo. Porque siempre yo creo que hay gente mejor y no me considero entre los mejores, ni nada de eso, ni mucho menos, ¡je, je, je!

Pregunta: ¿Y qué relación hay entre tu autoestima musical y tu autoestima general?

Pues, a lo mejor en la musical estoy menos segura por la experiencia de ver que hay gente que le ha costado menos, puede ser. Y a lo mejor en otras cosas que me han costado menos hacer, he estado más segura porque me ha sido más fácil conseguir éxitos.

Pregunta: Sabemos que estás empezando en el mundillo. ¿Cómo quieres encontrar tu sitio? ¿Qué estás buscando?

Buena pregunta ¡ja, ja! (risa nerviosa). Yo estoy en búsqueda de por dónde ir. Porque hay muchas cosas que me gustan, pero no se qué camino coger todavía. Por ejemplo, eso de ir tirando al jazz o a la música moderna. Realmente el ejemplo eres tú (refiriéndose a Pablo), porque eres lo más cercano y veo que has empezado desde algo así por abajo. Pero estoy en búsqueda todavía.

Pregunta: ¿Qué has descubierto para decidir eso, para ver ese camino?

Pues yo creo que el echo de ver que la gente que se dedica al jazz o a componer también. Disfruta más que interpretando música clásica en concreto.

Pregunta: Vamos a cambiar de sección. Ahora viene la de la escucha. Antes de empezar, sólo por curiosidad nuestra. ¿Tienes oído absoluto o relativo?

Relativo.

Pregunta: Vale, ahora esta pregunta es un poco amplia. ¿Cuando estás escuchando música? Estás sentada ¿Qué pasa por tu mente? ¿Qué sientes cuando estás escuchando esa información? ¿En qué te fijas?

Yo creo que es casi siempre en lo emocional y las sensaciones que me produce. Más que cosas más armónicas y técnicas y eso. Siempre eso es lo primero, luego ya me fijo en lo demás. Pero es más la sensación que me produce en ciertas partes.

Pregunta: ¿Tienes sinestesia?

No, creo que no. Pero sí veo imágenes, e historias. (Continúa con respuestas dubitativas)

Pregunta: En el momento antes de escuchar, antes de darle al *play* por decirlo así ¿Tienes algunas preguntas o inquietudes?

Depende. Pero ¿algo así más concreto?

Pregunta: Te han recomendado una obra de piano de Chopin, una nueva versión. Y te han hablado muy bien de esa obra. Te pregunto por tus expectativas.

Pues sí, me pregunto cómo habrá jugado a lo mejor con las armonías y la técnica. Qué diferencias hay con el resto de intérpretes.

Pregunta: Antes has dicho que de pequeña escuchaste Beethoven y te pareció impresionante. Ahora te quiero preguntar si tu disfrute con la música ha cambiado con el tiempo desde es niña hasta ahora.

Sí, el disfrute ha ido siendo cada vez mayor. Cada vez que he ido conociendo más la armonía, el análisis y todas estas cosas que se dan en el conservatorio, te fijas en más detalles y sí, cada vez he ido disfrutando más.

Pregunta: Vamos a seguir con una de las grandes preguntas que todos nos preguntamos sobre los buenos músicos ¿cómo estudian?

(Risa cómplice y nerviosa)

Pregunta: Nos gustaría saber cuánto tiempo dedicas a las actividades musicales cada día y cómo es una sesión típica de práctica para ti. Actividades musicales

De tiempo, pues no sé. Si incluyo las clases y eso, 8 horas... 10 horas... bueno, o todo el día... Si hablamos de cómo estudiar suelo empezar siempre con escalas de lo que sea, lo que me apetezca un poco. Si va más enfocado a que luego voy a tocar una pieza en concreto, pues suelo utilizar la misma tonalidad y estas cosas, pero... más o menos así... luego me meto con la pieza u otra cosa que quiera estudiar, pero ese sería el orden

Pregunta: Vale, cuando estás con una pieza... bueno estás sólo con una o estás con varias a la vez.

Me gusta estar con varias a la vez porque si no se me hace un poco pesado estar con una sólo.

Pregunta: Y dentro de esto ¿cómo es una práctica normal? ¿Tienes ciertos momentos de descanso... ?

Sí, siempre, al menos cada hora siempre hago un mini-descanso

Pregunta: Lo tienes programado o lo dejas al albedrío

Lo dejo un poquito al aire... ¡ja, ja, ja!...

Pregunta: ¿Cantas las armonías o las melodías?

Eh... sí, suelo cantar la melodía siempre.

Pregunta: Vale, esto es una pregunta un poco abstracta y general. ¿Haces algún tipo de práctica mental durante o antes de la práctica?

¿A qué te refieres?

Pregunta: Pues a en lugar de hacer práctica o tocar directamente, piensas cómo vas a tocar, o incluso te imaginas que tocas.

Sí, siempre antes de tocar pienso cómo quiero que suene cuando lo toque. Qué pulso, qué fuerza... sí todo eso siempre lo pienso.

Pregunta: ¿Dedicas un tiempo solo para la práctica mental o ya lo haces cuando estás sentada en el piano?

No, ya estoy sentada en el piano y antes de tocar, pienso ahí un poquito. Pero no me siento antes a pensar solo.

Pregunta: Nos gustaría saber qué consideras tú que son tus puntos fuertes, si lo tienes muy claro. Y tus debilidades también, ¿cómo tratas de superarlas?

Bueno (piensa dos segundos). Los puntos fuertes yo creo que serían todo lo que tiene que ver con el fraseo, el sonido, a lo mejor, que en eso soy muy cuidadosa... Y los puntos débiles sería la técnica, para mí siempre ha sido eso. Y con la técnica básicamente lo que intento es hacer un poco más divertidos los ejercicios, porque si no se me hacen un poco pesados pero, sí, la técnica es un poco lo que más me cuesta.

Pregunta: Vamos a un punto que es más concreto. Nos gustaría saber si pudieras clasificar los elementos musicales en orden de importancia según tu criterio, ¿vale? Hablemos solo de los cuatro principales. Te los ordeno por orden alfabético: duración, intensidad, timbre y tono. ¿Vale? Si quieres te explico un poco, con el tono puedes pensar en las melodías, intensidad está claro, duración: la rítmica y timbre, pues, en un piano no sé hasta que punto puedes llegar a editar el timbre, pero sí se puede.

Pues yo creo que el tono, si es más enfocado a la melodía y todo eso; la duración, timbre y ¿la otra cual era?

Pregunta: Intensidad

Intensidad... mmm (piensa) no sé.

Pregunta: Te lo voy a interpretar con una pieza que estás interpretando. ¿El principal objetivo de tu pieza es no fallar ninguna nota, o sea estamos hablando de tono? ¿Tu principal objetivo es que la métrica sea perfecta? ¿Metronómica o acorde a la interpretación de un estilo en una época? Si quieres que las dinámicas

sean lo que haga que al público se le pongan los pelos de gallina o si quieres que la rítmica tenga tal riqueza que...

Vale, ahí ya lo he entendido mejor. Pues ahí cambia totalmente. La intensidad para mí sería lo más importante. Bueno lo de fallar las notas estaría entre el segundo y el tercer puesto. La duración también, estaría ahí. Y el timbre sería lo último tal vez.

Pregunta: Ahora hablamos de emoción. Es un tema que a los clásicos durante nuestra extensa formación, nos han hablado bien poco, pero es algo que directamente piensas cuando piensas en buen músico. ¿Quién es un buen músico? Pues alguien que me emociona, lo dice casi todo el mundo. Queríamos preguntarte ¿cómo pones emoción en tu música? ¿Cómo vas de la técnica a la emoción?

Pues ahí yo creo que me dejo llevar un poco. A ver qué es lo que sale cuando estoy estudiando. Y según lo que yo he estado sintiendo cuando me he dejado llevar, en eso me baso para que luego en un concierto. Si quiero transmitir eso mismo a... o sea quiero que ellos sientan también lo que estoy sintiendo yo.

Pregunta: A mí me pasa que cuando empiezo una obra tengo sentimientos muy fuertes. De hecho, se me ponen los pelos de punta a mí mismo tocando. Y me pasa que al tocarlo muchas veces se me baja la sensación. Y noto que el público lo siente eso. ¿Tú tienes alguna estrategia para mantener eso o fortalecerlo?

Pues no, la verdad es que no. A lo mejor no he tenido la experiencia de tocar una pieza tantas veces en público como para experimentar eso.

Pregunta: ¿Qué prefieres para aumentar conocimiento, para saber más, leer o escuchar?

Escuchar.

Pregunta: Haces una escucha analítica y también buscas información sobre lo que escuchas o simplemente escuchas la armonía...

Lo que siempre solía hacer es y hago (a lo mejor ya no tanto) es que, cuando tengo una obra nueva, busco un montón de información sobre el compositor, sobre su vida, más que de su estilo que de su vida. Si sé la fecha de cuando compuso eso busco qué pasó ese momento en su vida. Porque eso me da más información que lo estilístico, porque lo estilístico se da en muchas asignaturas. Eso se da, eso ya lo tienes ahí, pero yo creo que si sabes lo que pasó en la vida del compositor... A mí me ha ayudado eso siempre más.

Pregunta: ¿Y la escucha, sólo la escucha, qué información te da para ampliar tu conocimiento?

Pues ideas, ideas de fraseo, de dinámica y todas estas cosas. Siempre cojo ideas y, a veces que me gustan más de lo que yo estaba pensando, y las intento coger un poco y hacer una mezcla.

Pregunta: Ya estamos acabando, vamos por la cuarta sección, la sección de resultados musicales. Y... aquí te voy a hacer una pregunta que a lo mejor no puedes contestarla porque como sabemos, estás empezando. Estás en un fase en la que hay que tomar decisiones ¿Te has planteado alguna vez si quieres quedarte en la tradición o si quieres superar sus límites?

¿Con la tradición te refieres a cómo se estudia la música hoy en día?

Pregunta: Por ejemplo, si estás interpretando Mozart, podemos decir que hay varias formas académicas de interpretar su música. Podemos decir que el academismo se ha formado en la tradición durante cientos de años. Pero, como conoces,

hay algunos pianistas como Lang Lang o Fazil Say que hacen una interpretación un poco fuera de lo común y tradicional. Y para mí eso es llegar al límite y superarlo, un poquito, ¿Tú que quieres hacer?

Pues justo eso. Porque a lo mejor cuando era más pequeña, y era más influenciable por los profesores del conservatorio, cuando escuchaba ese tipo de cosas de hacer una versión, de por ejemplo una sinfonía de Mozart o Beethoven muy conocida y hacerla más... incluso poner /it Tecno; que eso ahora mismo no me entusiasma, pero cuando escucho versiones de Fazil Say de sonatas de Mozart convertidas al Jazz, a mí eso me parece increíble. Me parece que es lo que se debería poder hacer, incluso enseñar también.

Pregunta: Vale, ahora te voy a preguntar sobre habilidades. En música puede haber muchas habilidades sorprendentes. Como la famosa historia de Mozart que escuchó un coral a no sé cuantas voces y lo escribió de memoria a la salida tras escucharlo. Queremos saber qué habilidades son más importantes, o crees que son más importantes. ¿Sin cuáles de ellas no podrías vivir, o no serías quien eres?

Una de ellas es el oído. Más que tener oído absoluto, escuchar con atención y poder concentrarte en lo que estás escuchando. Otra habilidad muy importante son las habilidades técnicas. La gente que tiene eso más innato se nota que destaca más y tiene cierta facilidad para conseguir ciertas cosas; eh qué más... También la capacidad de tener empatía y canalizar un poco tus emociones y saber un poco cómo llevarlas. Porque yo creo que eso también cuando quieres transmitir en un concierto yo creo que es un punto a favor para que sepas qué quieres transmitir al público. Yo creo que esas serían las tres..

Pregunta: Has hablado de escucha pero referido al conocimiento, para aprender más escuchando; la segunda has hablado de habilidad técnica que puede entenderse como fluidez; y la última has hablado de la empatía que está muy cerca de las emociones. ¿Puedes ordenar cuál es más importante para ti?

Pues, yo creo que la parte de las emociones sería la primera, luego la escucha y luego la habilidad técnica.

Pregunta: Te iba a preguntar... En el escenario, antes de tocar, ¿Cómo te sientes? y ¿cómo controlas la ansiedad escénica? Porque existe la ansiedad escénica para todo el mundo.

Pues, esto es una cosa más reciente, a lo mejor de tres o cuatro años, cuando estoy muy nerviosa antes de un concierto, lo que pienso es: vale, estoy nerviosa, vamos a aceptar que estoy nerviosa, no voy a intentar evitar estar nerviosa porque eso es inútil, y voy a utilizar esos nervios para estar alerta, que si pasa algo, me equivoco, me pierdo o lo que sea, voy a estar tan alerta que rápidamente voy a saber cómo seguir y eso me tranquiliza un poco más de lo que estaba.

Pregunta: ¿Y cómo te sientes normalmente antes de tocar?

Siempre nerviosa.

Pregunta: ¿Hasta dónde te importa lo que digan, el éxito social?

Pues ahí no lo tengo muy claro. Por comentarios cuando acabo un concierto. Valoro más que venga alguien del público y me diga que ha pasado un rato buenísimo, que se ha olvidado de todos sus problemas de la vida diaria, y que se ha emocionado. Eso lo valoro mucho más que si alguien me dice: oye en ésta sección te has equivocado y has hecho esto mal. Puede haber muchos ejemplos. Considero que he tenido más éxito si ha venido gente diciéndome que se ha emocionado que si me dice: oye te ha salido muy bien esta parte tan difícil de escalas.

Pregunta: ¿Cuando estás en el escenario piensas en tus oyentes? ¿Y en qué tipo

de oyente piensas? En el crítico, en la persona que se va a divertir...

Pues en los dos por partes iguales. Es difícil no pensar que hay gente ahí que sabe qué es lo que estás haciendo y eso es muy difícil no pensarlo.

Pregunta: Y cuando estás estudiando en casa, ¿piensas también en ese oyente?

Pienso más en oyente genérico que en el crítico.

Pregunta: Me quiero referir a que si cuando estás en casa estudiando, estás pensando en cómo va recibir el público, lo que estás haciendo, qué le va a parecer...

Siempre al principio pienso en mí, soy un poco egoísta en ese aspecto, pienso en que yo voy a disfrutar, en como yo quiero que salga, quiero que me guste a mí. No me importa mucho si le gusta al público o no. Luego ya cuando estoy más cerca del concierto me planteo ciertas cosas que creo que el público va a entender mejor o le va a gustar más. Aunque que haga algo que en casa no haría tanto. A lo mejor un ejemplo sería una sonata de estas apoteósicas o algo que tenga muchas partes fuertes. Yo sé que al público, que tenga muchas partes fuertes les encanta y es lo que siempre triunfa. Así que esas partes, antes del concierto pienso en exagerarlas un poco más. Porque sé que puede gustar más.

Pregunta: Sé que me has contestado, pero ahora te voy a hacer reflexionar un poco más. ¿Qué diferencias ves entre una buena actuación y una no tan buena? Dices “hoy he tenido un buen día” ¿por qué?

Buena pregunta, hum... no sé. Creo que puede ser lo de que te venga gente a decir que le has emocionado.

Pregunta: ¿Cómo haces para intentar conseguir consistencia en eso?

Pues eso no lo tengo muy claro todavía, estoy en búsqueda de esa estabilidad.

Pregunta: Algunas preguntas conclusivas ¿qué crees que te hace buen músico?

Más enfocándolo al futuro, porque ahora estoy más bien en proceso. La capacidad de emocionar que creo que tengo, estoy aún descubriéndola; el cuidado que tengo en el sonido, porque es algo también que tengo, que me importa mucho; también yo creo que la motivación; el esfuerzo que he tenido en la música, siempre he sido muy trabajadora porque no tengo unas capacidades innatas muy grandes y el interés básicamente, estar siempre con ganas.

Pregunta: ¿Hay algo que quieras añadir?

A lo mejor la parte creativa, que es algo que creo importante en un buen músico.

Pregunta: ¡Muchas gracias!

¡A vosotros!

E.35.2. Sujeto piloto 2 (SP2) - 23/09/2016 - 11:15

El cuestionario aplicado fue el C.1.

Pregunta: La primera pregunta es: ¿qué te mantiene en el mundo de la música clásica? ¿qué te hace seguir? Sabemos que España no es un sitio donde esto sea fácil y por eso suponemos que hay una fuerza interior que te hace seguir.

Para mí la música siempre ha sido muy vocacional. Yo estudiaba otra carrera, yo soy ingeniero aparte de músico y para mí el camino fácil hubiera sido una ingeniería. Además en mis primeros años de formación tampoco destacaba demasiado en la música; era un alumno normal. Sin embargo, por lo que fuere, ir a tocar en orquestas hizo que mi carrera despegara. Lo tuve

claro y ahí empecé a sentir qué era trabajar como músico y lo que se sentía en un escenario. Y eso es lo que me mantiene ahí.

Pregunta: ¿Qué se siente en un escenario?

Pues lo que se siente en un escenario es expresar un montón de ideas y sentimientos de todo tipo al público, de manera libre, sin reglas aparentemente establecidas. Dentro de una orquesta siempre hay muchas reglas. Y para mí es como una liberación tocar en el escenario.

Pregunta: Entonces a ti lo que te mantiene en el mundo de la música es digamos que eres un adicto a expulsar emociones.

Eso es, sí.

Pregunta: Nos gustaría saber brevemente cómo fueron tus inicios, pensamos que puede ser importante.

Yo empecé a tocar con ocho años en una escuela municipal, de aquí de mi barrio, cerca. Yo tenía unas primas que tocaban el piano y será el único acercamiento musical que tenía a la música. De hecho, luego no fueron profesionales; una de ellas fue profesora de colegio y ya está. Y entonces mis padres me lo propusieron y yo decidí empezar con la música y elegí instrumento.

Pregunta: ¿Tus padres eran melómanos?

No demasiado, y escuchaban música, pero no música clásica. No había un nivel musical alto en casa, pero sí un alto respeto por la cultura general en casa. Así que me preguntaron que quería hacer y yo elegí mi instrumento, aunque no era ellos querían. A ellos no les gustaba el violín. Mi padre quería el saxofón o el piano. Yo elegí el violín porque me empezaron a poner música en casa para que yo eligiera instrumento y elegí el violín. Luego estuve en la escuela municipal, y de ahí pasé al conservatorio en grado profesional. Pero no sabía que quería dedicarme a la música hasta que no estaba acabando el grado profesional y hasta que no hice de sexto de profesional. Hasta que cumplí los 20 años no tenía claro que la música era algo de lo que yo podía vivir. Entonces, por esas fechas, quinto o cuarto de profesional fue cuando empecé a tocar en orquestas. Además tuve la suerte de que sobrepasé esa línea de las orquestas jóvenes, es decir, que casi desde el principio cobré. No grandes cantidades, por supuesto, pero quiero decir que empecé el mundo profesional muy rápido, bastante pronto en mi formación. Y entonces fue cuando me decidí a estudiar un poco más en serio, para entrar al superior. Acabé la ingeniería y justo entré en el superior.

En la ingeniería me fue muy bien, fui primero de promoción, incluso una empresa vino a contratarme, pero yo tenía claro que iba hacer el superior, y si entraba me olvidaba de la ingeniería. El título está colgado ahí en casa, pero no lo voy a utilizar nunca. Entonces, ya me fui al superior y ahí fue cuando ya sí que destaqué un poco. Me sentía fuerte dentro del conservatorio y a la vez estaba dando clases en escuelas, y tocando en muchos lugares, y hasta hoy, que estoy trabajando en Madrid.

Pregunta: Esa pasión, entiendo que cuando empezaste ya tenías pasión por la música. Pero cuando empezaste con las orquestas fue ahí que te diste cuenta de que te gustaba mucho expresar emociones. ¿Hasta entonces no te habías dado cuenta?

No. Y no a nivel conservatorio, en las audiciones o en los exámenes nunca había sentido eso. Yo lo sentía a nivel privado en mi casa, pero no en público.

Pregunta: Has dicho algo que entronca con la siguiente pregunta. Has dicho me sentía, como relaciones tu calidad como músico con tu autoestima, tanto general como musicalmente en particular.

Eso es para mí la clave de la música. Una persona que tenga la autoestima muy baja o que

tenga tendencia a que se le baje la autoestima, no tiene porque tenerla baja siempre, porque hay gente que aparentemente tiene la autoestima muy arriba, pero que es muy fluctuante; ese tipo de gente no va a pasar bien en el mundo de la música porque hay gente a tu alrededor deseando que falles y eso necesita de cierta fortaleza psicológica—por lo menos bajo mi punto de vista—. Así que yo nunca he tenido la sensación de tener mucho nivel hasta esos años finales, hasta el superior, quizás un poco antes del superior. Porque yo realmente no destacaba especialmente; yo destacaba porque era muy constante en el trabajo. Yo trabajaba de modo muy constante durante mis años de formación. Realmente, para mí la autoestima fue muy importante porque cuando empecé a ir a orquestas, a sentir que eso se me daba bien, además en la orquesta sí contaba conmigo con asiduidad porque era muy responsable y muy sólido, ahí es cuando subió mi autoestima como profesional porque pensé que podía dar la talla. Yo hasta entonces pensaba que no. De modo que la autoestima para mí en esos momentos en los que empecé a trabajar subió mucho y por ahí empezó la pasión.

Pregunta: ¿Tú consideras que has encontrado tu sitio en el mundo de la música?

Yo creo que sí, yo creo que, en parte sí; sí, tengo algo que aportarle a la música.

Pregunta: Hemos pensado una segunda sección que trata de la escucha. Te voy a preguntar primero antes de seguir, sólo por un dato para nosotros ¿tienes oído absoluto o relativo?

Yo tengo oído relativo totalmente.

Pregunta: Cuando está escuchando la música, cuando te sientas a escuchar tranquilamente ¿qué pasa por tu mente? ¿Qué pasa cuando estás escuchando esa información? ¿En qué te fijas?

Normalmente, cuando estoy escuchando música no estoy quieto, así que en la pregunta hay algo veo extraño. Habitualmente, me estoy moviendo y muchas veces me estoy moviendo igual que cuando toco. Quizás la expresión de mi cuerpo para los sentimientos sea el movimiento. Y lo que me pasa por la cabeza. No pienso en pensamientos abstractos casi nunca cuando escucho música, salvo que esté escuchando algo que conozco mucho, algo que tengo que trabajar, lo que sea. Pero generalmente no estoy pensando en compás o en notas. Realmente, no te lo podría decir, pienso muy abstractamente sensaciones, no me imagino imágenes ni nada.

Pregunta: ¿Es una escucha más emocional que analítica?

Sí, bueno normalmente sí, a ver depende también para que esté escuchando. Si estoy escuchando algo por comprar versiones, ahí es distinto. Pero normalmente cuando escucho música clásica porque sí, es una escucha más emocional que analítica.

Pregunta: Te voy a preguntar ahora sobre las expectativas musicales. Antes de dar al *play* ¿que piensas?

Normalmente, me obligo a tener la mente muy abierta cuando cojo algo que no he escuchado nunca, es decir que intento no condicionarme a mí mismo sobre que voy a oír. Y sobre todo si es algo que no conozco de nada, algo que se sale de mi ámbito, otro estilo de música que no estoy acostumbrado a oír, o un autor nuevo. Y lo único que puede esperar es que me sorprenda, que me genere algo distinto de lo de siempre. Aunque cuando escucho algo que ya he escuchado antes también me gusta; no soy la persona que necesita cambiar mucho de obra, de estilo o de compositor para disfrutar.

Pregunta: Antes has dicho que tu forma de tocar, y el sentir lo que tocas ha cambiado muchísimo a lo largo del tiempo desde tu formación hasta ahora. Quería saber si tu disfrute ha cambiado también a la hora de la escucha.

Probablemente sí, sí, no tanto como a la hora de tocar, pero sí. También puede ser que mi manera de escuchar allá evolucionado, sí.

Pregunta: ¿Ahora disfrutas más con la música que escuchas?

Sí, sí yo creo que sí.

Pregunta: ¿Te esfuerzas a escuchar música que está fuera de tu universo estético?

Pues curiosamente los últimos años más que antes, últimos años que estoy hablando de muy poco. Es verdad que estoy conociendo gente muy distinta en el trabajo, por ejemplo, gente que se dedica a otros estilos, cosa que yo antes, pues lo había obviado. No es que no me gustarán, pero, sí, quizás sí, es que esté escuchando cosas distintas. Aunque también es cierto que no escucho demasiada música porque la realidad es que no tengo demasiado tiempo. Pero cuando puedo, sí intento escuchar cosas distintas, buscar, investigar un poco.

Pregunta: Cambiemos de sección. Este grupo de preguntas quiere investigar los aspectos técnicos del buen músico. Obviamente un buen músico tiene que ser un buen aprendiente y entonces las preguntas están dirigidas hacia ahí. La primera pregunta es muy sencilla ¿cómo estudias tú?

Pues ahí hay un cambio muy importante de cuando estaba estudiando en el conservatorio respecto a ahora. Ahora voy mucho más al resultado final porque no tengo tanto tiempo y entonces es un estudio más centrado en lo que tengo que tocar. Menos técnica, menos aspectos generales, y más a lo que tengo que tocar. La realidad es que cuando tengo mucho tiempo, que creo que es como debo responder a esta pregunta, conforme a cuando tengo más tiempo..., mi estudio se basa en tocar muy lento, con mucho detalle, parando mucho y analizando sobre todo sonido y afinación. Para mí, esas son las dos cosas más importantes para estudiar en violín y suelo intentar tocar muy fuerte, desarrollar mucho sonido para que luego el instrumento esté muy abierto y el instrumento esté preparado para tocar muy fuerte. Suelo utilizar mucho el afinador, aunque es algo que la gente no recomienda. Suelo utilizar mucho el afinador, no porque lo necesite para escuchar, sino porque me ayuda a concentrarme en la afinación y no siempre lo estoy mirando, pero siempre está encendido a mi lado. Es como el “Pepito Grillo” que me recuerda *cuidado afina*. Y utilizo mucho menos de lo que debiera el metrónomo.

Pregunta: Esa es la pregunta que te iba a hacer en ese momento, cómo tratabas los aspectos duracionales en tu práctica.

Yo la verdad reconozco que rítmicamente... el ritmo siempre ha sido mi gran virtud. Por eso tocaba bien en orquesta, por eso tocaba bien en grupo, porque no necesito concentrarme demasiado para ir a tempo, para respetar un ritmo. Sin embargo, reconozco que el metrónomo ayuda muchísimo, y yo no lo utilizo tanto como debiera. Solamente cuando veo que algo no está funcionando, cuando veo que estoy estudiando y algo no está mejorando, lo enciendo; y no debería hacer eso, debería usarlo siempre. Pero me desespera mucho porque soy muy intuitivo a la hora de estudiar, cambio mucho las velocidades de estudio. Entonces eso restaría mucha velocidad a mi estudio.

Pregunta: La música clásica se caracteriza por las grandes desviaciones expresivas de tempo. Por tanto, el metrónomo te mata, porque si quieres hacer un *rallentando*, ya vas fuera de metrónomo. Si abusas del metrónomo, entonces todo es demasiado metronómico.

Eso es. Yo suelo ser bastante expresivo tocando, pero aparte de eso, cambio las velocidades de estudiar porque voy muy al grano, voy muy rápido: toco lento, luego rápido, luego un poco más rápido, luego vuelvo a lento... el metrónomo no me permitiría trabajar tan rápido. Tendría que parar muchas más veces a cambiar el metrónomo. Y para eso necesito mucho tiempo, yo

soy una persona que va muy rápido. Hago muchas cosas, trabajo en muchos sitios.

Pregunta: ¿Siempre has tenido esa virtud rítmica?

Yo creo que sí. Lo que a lo mejor no tenía como virtud era la coordinación, virtud que sí he tenido siempre con la rítmica.

Pregunta: ¿Te lo enseñaron?

No lo sé, no podría decirlo.

Pregunta: ¿Crees que es entonces una habilidad nata? ¿O han venido una serie de profesores que te han enseñado el valor de eso y tu lo has entendido y entonces has desarrollado un gran ritmo?

La verdad es que no sabría decirlo, porque no sé si cuando empecé a ir a clases ya medía bien, o fueron los primeros años de aprendizaje porque tuve suerte con un profesor. La verdad es que no lo sé. No podría asegurarlo.

Pregunta: Hay músicos que hacen lo que se llama práctica mental, es decir, que antes de tocar imaginan la música, y hay otros que van a la producción de la música en su practica. ¿Tú haces algún tipo de práctica mental o directamente vas al instrumento?

Yo suelo dedicar algunos minutos, cuando cojo una obra nueva, a analizarla sin tocar. Pero no suele ser mucho tiempo; suele ser en la primera sesión de estudio, me puede suponer 15 min y ya voy al detalle de cada compás de cada pieza. Y si es algo que necesito tocarlo en muy poco tiempo sí que le dedico tiempo a escuchar la obra antes. Si es algo que voy a tocar más a largo plazo, no lo escucho, para no condicionarme. Ahora si tengo prisa, copio versión.

Pregunta: Tenemos la teoría de como todo buen músico es un buen aprendiz y la investigación dice que los buenos aprendientes son buenos autoevaluadores. Nos gustaría que nos describieras cuáles son tus puntos fuertes, tus puntos débiles y cómo tratas de superar tus puntos débiles.

Pues a ver, yo soy muy consciente de mis puntos débiles y mis puntos fuertes; creo que eso es muy importante. Cuando alguien no acepta sus errores es cuando más le cuesta solucionarlos. Entonces, como yo sé cuáles son incido sobre ello todo el tiempo en el estudio. De ahí lo de la afinación; quizá ese puede ser mi punto más débil. Entonces, estoy encima de eso todo el tiempo obsesivamente; de hecho, a veces me han pasado cosas curiosas, como gente que me ha felicitado por mi afinación cuando yo pensaba que era horrible. Me acuerdo de una clase magistral (*master class*) en el que después de tocar yo estaba abatido y el profesor me dijo que había tocado muy bien. Al verme así, me preguntó cuál era el problema de mi actitud y yo le dije pues la afinación. Él me dijo que lo que iba decir era que la afinación era lo mejor que había oído. Quiero decir que esto llega ser obsesivo. Y entonces incido sobre eso todo el tiempo. Ahí sí que me siento inseguro, pero esa inseguridad la utilizo para estudiar vida en ese sentido; es una herramienta mía.

Luego mis puntos fuertes es lo que pienso cuando tengo que salir a tocar. O sea, durante el tiempo de estudio es obsesión total en mis puntos débiles y cuando salgo al escenario lo que pienso es en mis puntos fuertes: velocidad y sonido. O sea, hay una bipolaridad, para estudiar tengo que estar obsesionado en algo y para tocar tengo que evadirme y pensar en mis puntos fuertes. Cuando estudio pienso en mis puntos fuertes sólo en los momentos finales, de preparar algo, los últimos días. O sea, que es como una evolución: obsesión con mis puntos débiles y luego los puntos fuertes. Y como soluciono puntos débiles: trabajando muy lento y con mucha atención, con mucha concentración.

Pregunta: O sea una práctica muy deliberada muy enfocada al problema en concreto.

Y muy concentrado. Yo creo que uno de los defectos de la gente cuando estudia, en general, es que quizás estudie suficiente tiempo, pero no con la suficiente concentración y atención.

Pregunta: ¿Te consideras un gran concentrado?

Yo creo que si soy capaz de evadirme hasta de comer, de beber y del aire (risas).

Pregunta: Los estudios dicen que los grandes músicos, grandes artistas en general son grandes concentrados y grandes alertas, gente que tiene una capacidad de estar alerta muy grande. Te vamos a proponer una tarea de clasificación, hemos cogido cuatro elementos musicales, que hay muchos, pero hemos escogido cuatro grandes categorías, que son : duración, intensidad, timbre y tono. Y por tono el fenómeno tonal entero, es decir, melodía más armonía. Y queríamos que clasificaras los cuatro en orden de importancia decreciente para ti.

Pues eso es una pregunta que nunca me había hecho.

Pregunta: Te lo planteo de otra forma. Cuando estás interpretando ves más fallo la fluctuación rítmica, fallar alguna nota melódica, que a tiempo, matiz tímbrico o que la intensidad sea muy igual. Y cuál de ellos es mejor para una buena interpretación también.

Para mí es como un diagrama circular en el que va creciendo por aquí por aquí y luego por allá se hace grande y luego resultado tiene que ser lo más homogéneo posible. Entonces es difícil responder. Si tuviera que responder algo quizás hablaría en cuanto al instrumento, primero timbre, después duración, luego altura y finalmente hablaría de intensidad. Lo que pasa es que claro en intensidad también influye el timbre, A veces lo que se gana por un lado se pierde por otro. No es fácil de responder. (Se sigue hablando de lo mismo sin añadir nada nuevo).

Pregunta: Bien, en la siguiente pregunta vamos hablar de las emociones que pensamos que todo buen músico tiene. Este pone emociones fuera para que el público las disfrute, y entonces la pregunta es muy sencilla: ¿cómo pones tu emoción en tu música? ¿Cómo vas de la técnica a la emoción?

Yo realmente no sé cómo lo hago, pero sí, sí que lo hago. Hay un momento dado en el que hay un clic en mí que hace despreocuparme de los problemas técnicos y atender solamente a la expresividad. No siempre lo consigo, por ejemplo, cuando estoy en una prueba delante de un tribunal me cuesta más hacer eso. Ese clic emocional lo consigo sobre todo con el público. Tú como yo, mejor en público y peor delante del tribunal, pero con mucha diferencia, ¡je, je!

Y ¿cómo lo hago? Pues tampoco pienso nada en concreto; sencillamente me dejo llevar empiezo a tocar y le doy importancia a cada giro melódico, a cada pequeño detalle de la obra, voy pensando musicalmente en cada pequeño detalle, cuando hay un salto o si quiero expresar una nota especialmente.

Pregunta: Y tienes un plan emocional previo. (Esperando confirmación)

Sí (un sí dudoso), pero no lo pienso, sino que lo desarrolló de manera intuitiva. También estudiando, es decir, cuando ya estudio de manera expresiva, estudio la expresividad efectivamente, pero no pienso sino que me dejo llevar y pruebo cosas distintas.

Pregunta: Te voy a hacer la pregunta de otra manera. Cuando estás en un grupo de cámara o estás con un dúo, ¿de qué hablas con tus compañeros de emociones o de técnica mayormente?

Mayormente, hablamos de técnica. Lo que pasa es que las emociones las expresamos con conceptos técnicos. Hay momentos en los que para expresar una frase de manera definitiva yo sí le hablo de emociones, pero no de imágenes concretas o sentimientos concretos. Pero si esta frase vamos a abrirla y vamos a expresar esta idea, ¿cómo la cerramos luego? Al final son conceptos técnicos, pero saliendo de la técnica base y entrando en la técnica más compleja. O ellos tienen que traducirlo en otra serie de cosas, en otra serie de conceptos técnicos. Sí que se habla de conceptos técnicos: abrimos, cerramos, este es el punto culminante, realmente eso también es técnico.

Pregunta: Para aumentar tu conocimiento musical prefieres leer o escuchar.

(Después de un resoplido de cansancio) prefiero escuchar aunque también, a veces, leyendo se aprende mucho. También me gusta mucho escuchar a la gente hablar. Es casi como leer. Hoy en día la redes sociales te permiten eso, y puedes ver entrevistas de muchísimos años atrás a músicos, directores, revivirlas de nuevo. Y entonces me gusta mucho porque lo verbal ahí influye mucho. En un libro a veces se puede quedar un poco corto. O puede mandar toda la idea real de lo que está haciendo. Entonces prefiero ver una entrevista y si se le ve tocar, mejor.

Pregunta: Vamos ya a la cuarta y última sección aquí sobre el resultado musical. Tú, cuando te pones a interpretar una pieza, entendiendo que tienes la responsabilidad de solista o de concertino, o el que te dije grupo de cámara, ¿prefieres quedarte en la tradición, es decir, quedarte y actuar según la reglas, o intentar superar los límites de esa traducción decir algo nuevo y tuyo?

A ver, mi autor fetiche es Beethoven. Y en base a eso te diré que lo que más me gusta de Beethoven es lo que yo intento hacer, y es: seguir la tradición y sobrepasarla en algunos momentos, es decir, basándome en la tradición de ese estilo o de esa época de lectura de la música intentar darle un giro de vuelta, pero no todo el tiempo. O sea no me gusta algunas versiones en las que todo es diferente de la tradición y tampoco me gustan los músicos en que todo es tradición. Busco sitios en los que el autor se está saliendo de su época, donde yo creo que se autor se está saliendo de su época e intento añadir o forzar algo la expresividad para salirme de la época. O al revés, salirme de la época hacia atrás, tocar sin vibrato como en Barroco, pero no todo el tiempo. Versiones muy extrañas no me suelen gustar, y si son totalmente estilísticas, tampoco.

Pregunta: ¿Incluso si algunas de esas versiones extrañas están hechas por buenos músicos?

Sí, hay veces que los buenos músicos hacen malas versiones. Cada persona tiene sus condicionantes, seguramente que no han podido desarrollarlo bien, es decir, todo tiene que ver con las circunstancias. Hay veces que he visto versiones de buenos músicos que me han parecido malas versiones, no a nivel técnico sino a nivel expresivo. A nivel técnico un músico es lo que menos suele fallar, pero a nivel expresivo puede haber más diferencias entre tu opinión y la de un buen músico.

Pregunta: Ahora quiero hablar de lo que hemos estado hablando un tiempo, y es sobre esas habilidades. Ahora me gustaría que intentaras categorizarlas por importancia decir cuál de ellas sería más importante para ti o sin cuál de ellas no podrías vivir o ser quien eres

A ver, (cansado), yo creo que la condición más importante para ser un buen músico es ser inteligente. Inteligente en el sentido más tradicional, ser capaz de ser analítico y ser capaz de encontrar soluciones a problemas para poder estudiar de manera efectiva. Y luego la segunda virtud es la inteligencia emocional, en la que puedes expresar tus sensaciones y tus sentimientos

con la música. Esas son para mí las dos habilidades grandes en general. Luego podemos hablar de coordinación, de precisión muscular. Podemos hablar de muchas cosas que se pueden superar con esa inteligencia analítica. Hay niños prodigios que técnicamente ya tienen esas habilidades adquiridas, pero si tú tienes inteligencia analítica para solucionar esos problemas técnicos salvo que tengas un problema físico muy grande, lo puedes superar. Y esa sido mi experiencia, yo no tenía una gran habilidad de niño.. Lo he superado por ser capaz de analizar cuál eran los problemas (unas vueltas más sobre lo mismo).

Pregunta: Al oírte hablar me parece que estabas describiendo el pensamiento musical, que es un tema muy poco tratado según hemos visto en la bibliografía, pero coge por una parte el conocimiento y por otra la imaginación, y mediante el proceso creativo crea el resultado musical. Pero lo que te quería preguntar con esta pregunta es más concreto. Hay habilidades que durante la formación nos han obligado a aprender, como, por ejemplo, sacar de oído dictados a cuatro voces, que es una habilidad concreta. Habilidades concretas es lo que estoy preguntando, las importantes, no a nivel de pensamiento musical.

Hay músicos que consiguen hacer cosas que son increíbles. No por ello considero que sean mejores músicos. Lo que sí considero es que eso les ha ayudado a ser mejores, es una cosa que suma. Tener un oído impresionante le ha ayudado a ser buen músico. O también lo ha podido desarrollar en el camino de ser buen músico. También entra dentro de esa inteligencia que hablamos. Yo antes no oía nada, en comparación con lo que hoy oigo. Por mi parte no es innato. Incluso en los últimos años estoy desarrollando nuevas cosas, como habilidad para improvisar una segunda voz, cosas que antes no tenía. Todas esas cosas ayudan a ser buen músico, pero también se pueden desarrollar. A eso me refería. A nivel concreto yo creo que físicamente es importante tener buena coordinación musical para poder tocar un instrumento, para mí esta sería una habilidad importante. Otra habilidad... un cierto oído, pero no demasiado complejo, pero sí el que es capaz de imitar una melodía, ese sí. Un oído mínimo para poder desarrollar luego habilidades espectaculares.

Pregunta: Te quería preguntar ahora sobre el éxito. (Explicamos el significado de las dos acepciones). Sabemos que hay buenos músicos que no tienen éxito social. Te queremos preguntar si a ti te importa ese tipo de éxito ¿piensas en el oyente?

Yo pienso en que el oyente disfrute de lo que estoy haciendo. Es un éxito, pero a nivel emocional y cultural, no un éxito para conseguir un fin como puede ser conseguir más conciertos. Evidentemente, el éxito depende de otro factor muy importante para los músicos que es el propio *auto-marketing*. Eso, creo yo, no está dentro de la que pregunta que queréis responder.

Pregunta: Sí, por eso te pregunto si eso te importa.

No, a mí no. Me importa vivir de lo que hago, eso sí. El mínimo éxito para ganar el suficiente dinero como para vivir. Ahora de ahí en adelante el éxito social no me interesa.

Pregunta: Quiero preguntarte ahora, si piensas en el oyente desde el momento que estás estudiando.

No, sólo pienso hacia los últimos días. Aunque a veces no puedo evitar, si estoy estudiando y algo me está saliendo bien. Ya empiezo a cambiar ese chip. Pero al principio sólo pienso en técnica. Porque si no, al final consigues un resultado mediocre a nivel musical. Pero cuando algo está por debajo de mi nivel, cuando no me lleva muy al límite, sí que tengo que tengo que reconocer que pienso en el público casi desde el principio, depende un poco de la obra. Es decir, depende un poco del nivel técnico de la obra.

Pregunta: Qué diferencias ves entre una buena actuación y una no tan buena?

Una buena actuación para mí, en la que yo toque, es en la que sea capaz de “volverme loco” al tocar. Tocar con fuerza, a veces perdiendo nivel de calidad sonora, siempre cuando no sea un desastre técnico, aunque sí que puede haber cierta destreza técnica por ese descontrol expresivo... Hablo más para concierto que para grabación.

Pregunta: ¿Y eso cómo lo conviertes en consistencia?

La consistencia viene de una cierta constancia a la hora estudiar y a la hora de tomarse los trabajos. De cómo afrontarlos desde el momento inicial. Tomarte muy en serio cualquier trabajo por pequeño que sea. De ahí viene mi consistencia, en que yo voy a ser fiable en el sentido de que si algo no está bien, lo va a estar. Es decir, no voy a escatimar en esfuerzos ni en recursos para conseguirlo. En eso baso mi consistencia. Y parte de esa consistencia es que voy a volverme loco a la hora de tocarlo y voy a expresar todas mis sensaciones y voy a salir a tope a tocar. Pero claro el proceso previo es muy importante.

Pregunta: Hay una componente moral que entronca con lo que estás diciendo y las preguntas de autoestima.

Yo es que siempre he sido así. No hay límite para esforzarse a conseguir algo. El límite te lo pones tú. Si tengo que dedicar muchas horas y esfuerzo lo voy a hacer porque es mi labor y eso va a hacer que me sienta bien. Así que sí en ese sentido sí que es una cosa moral.

Pregunta: Ya por una conclusión final ¿Qué crees que te hace buen músico?

Bueno pues coge todo lo anterior y lo tienes... (risas) Constancia en un nivel mínimo, y máximo esfuerzo para conseguir un resultado.

Pregunta: Dónde metes ahí la creatividad?

La entiendo desde el momento de estudio hasta la actuación. Está ahí todo el tiempo. Considero que has de tener un nivel mínimo, y a partir de ahí surja magia todo el tiempo. No se puede ser buen músico un día. Pero es una pregunta difícil para el final, además estoy muy cansado ahora mismo, a lo mejor mañana por la mañana respondería otra cosa.

Pregunta: Muchas gracias por tu tiempo

¡A vosotros!

E.35.3. Sujeto piloto 3 (SP3) - 04/10/2016 - 13:15

Durante la introducción nos corta varias veces y puntualiza varios puntos. Los comentarios más relevantes son:

- No veo separadas las figuras de compositor e intérprete. Si las separas, creo que la formación no es completa. Hay algunos músicos que les gusta tocar, y son buenos músicos, pero yo no concibo eso. Actualmente la formación en los conservatorios no es compacta, fomenta la especialización y eso es realmente un atraso.
- Quizá la definición de buen músico no tenga que venir de un experto. En la música clásica que es muy elitista y hay críticos y tal... pero yo me fío más de lo que sienta la gente. O entre los propios músicos.
- Yo al principio quería ser pianista. Dentro de la enseñanza clásica académica, ese academicismo te corta la libertad. El purismo, tienes que tocar de esta manera...

El cuestionario aplicado fue el C.3.2

Pregunta: 1 a)

Lo normal es que vengas de una familia con tradición musical, pero en mi caso no fue así. Sí que hubo tradición musical pero cuatro generaciones atrás y no ha existido una evolución. Sí que tuvieron que ver mis padres y su gusto por la música. Ya desde pequeño mi madre sospechaba algo cuando me veía viendo los conciertos de la dos. A partir de entonces pensó que debía estudiar música. Se preocuparon porque recibiera una buena educación.

Empecé a estudiar música con 7 u 8 años. A lo mejor con 15 años ya sabía lo que quería hacer. A esa edad estaba metido en cursos, empecé a vivirlo y no me veía la posibilidad de hacer otra cosa. Mi padre se preocupa por mí porque no conocía el mundo de la música y pensaba que me iba a morir de hambre o algo así. Me recomendaba estudiar arquitectura como él y que dejara de hobby la música. Pero sí que me sentí apoyado por ellos.

Pregunta: 1 b)

Eso es muy difícil, estar siempre motivado. La motivación obviamente la llevas dentro porque es el gusto por la música y no puedes vivir sin ella. Pero si te refieres a periodos en lo que digas “esto es jodido, esto es difícil”, he tenido mogollón.

(Después de pensar un poco) Realmente motivado yo sí que estaba, porque yo sabía que no me podía dedicar a otra cosa. El primer año que hice estudios musicales solamente y deseché la posibilidad de hacer universidad fue el peor año. Porque tienes que demostrar que vales, que no vas a tener problemas. La motivación toda, porque no podía hacer otra cosa.

Pregunta: 1 c)

Sí, es muy importante creer en ti mismo. Porque es una profesión en donde las críticas son constantes, y tienes que aceptar todo tipo de críticas. Y sobre todo saber encajar las malas. Tienes que saber lo que está bien y lo que está mal, ser un auto-crítico contigo mismo. Es muy importante la autoestima objetiva dentro de lo que tú puedas contigo mismo. Escuchar todas las voces de compañeros, amigos, etc... y sacar conclusiones.

Pregunta: ¿Cómo te repones de los fracasos?

Para adquirir un nivel yo entiendo que tienes que tener muchos errores para aprender de ellos.

Me repongo muy mal, pues esas son las cosas que te pasan y aprendes a ser mejor profesional.

Muchas veces hay cosas que he tenido que rehacer. En mi faceta de intérprete, anda que no lo he pasado mal, sobre todo en la época de estudiante. Cuando llegué al superior te empiezan a llegar hachazos. Y eso duele mucho, te hace pensar, replantearte las cosas y te hace crecer. Porque te abre los nuevos caminos.

Pregunta: 1 d)

Es mi vocación. Yo es que no me lo planteo, es que no me veo haciendo otra cosa. Que es lo contrario que les pasa a otro tipo de músicos, de tradición familiar, que están en orquestas, son buenos músicos, tienen un buen puesto. Pero ellos sienten que es un trabajo. Se lo plantean igual que si fueran albañiles. Trabajan y ya está; luego tienen su vida. Yo no puedo deshacerme de mi vivencia musical. Estoy en el coche y si estoy escuchando la radio, estoy escuchando cómo está hecha la canción, es que no paro.

Yo no sé qué puedo aportar a la música, porque yo no he tenido ningún éxito musical y por eso no te puedo decir que puedo aportar. Puedo aportar que trabajo mucho, creo que lo hago bien, si me llaman para tocar o hacer arreglos, lo hago lo mejor posible. Y estoy siempre disfrutando de lo que estoy haciendo.

¿Como compositor? Cuando nace una persona hoy en día, no ha escuchado nada de música,

pero tiene ahí, y más ahora con internet que está grabado todo, tiene toda la música para escucharla en cualquier momento. Entonces yo qué hago componiendo contra toda esa gente. Qué hago como compositor que no hayan hecho toda esta gente. Igual que la música de vanguardia musical, un lenguaje que no entiende nadie. Entonces yo por lo menos aún uso un lenguaje tradicional, pero los vanguardistas, ¿qué pueden aportar? Bueno, sí, para una élite de compositores vanguardistas... Cierta comportamiento intelectual... Ellos forman una secta y se reparten el cotarro, suelen ser gente inteligente que se reparte en cotarro y políticamente funcionan muy bien, con subvenciones, etc...

Yo, como compositor, lo que más me gusta cuando compongo, quitando que mi música no va a aportar nada nuevo es... que para una persona que te escuche ahora y no haya escuchado nada antes, pues soy un músico de su época, eso sí. Y al nivel local en que me muevo, yo disfruto cuando la gente pueda escuchar una obra con una orquesta infantil y que disfruten de ello. Lo veo lo mejor que puedo vivir en este momento. Y así con todas las cosas que hago. Poder compartir el hacer música y que la gente disfrute como lo hago yo. Componiendo, tocando, como sea.

Pregunta: 1 e)

Creo que para un compositor la parte motriz es muy importante también. Como te decía yo no puedo separar las cosas, si soy compositor tengo que ser instrumentista también. El movimiento es muy importante para comprender rítmicamente la música y...

De las que tú me has dicho, es que son todas importantes.

Anselmo ha tenido muchos alumnos ciegos, y dice que la música la conciben de una manera distinta y más pobre que los demás. Y es una experiencia que ha tenido varias veces. Por eso creo que es importante todo. La suma de tus experiencias es lo que le da el no sé que diferente a la música. La música es la vida, te dice mucho cómo es la gente. Una persona hablando te puede engañar. Pero oyes una música que ha compuesto y ahí está desnudo, no puede cubrirse.

A mí me gusta correr, hacer deporte, el ajedrez, ese movimiento me hace que tenga más ideas. Son cosas que aparentemente no tienen nada que ver con la música, pero sí lo son.

Pregunta: 2 a)

Tengo un oído medio absoluto, a veces me falla. Me molesta usar el botón que transporta automáticamente. He aprendido a relativizar, pero tengo que pensar de otra manera.

Pregunta: 2 b)

Siempre, de todo tipo, de todos los estilos, constantemente.

Pregunta: ¿En qué te elementos musicales te fijas?

Primero que me guste, gustarte eso, no sabes por qué es así. No puedo explicártelo. Cuando repito algo porque me gusta no sé explicarlo. Primero me fijo en que me llegue. Si quiero pensar en la melodía, eso no requiere esfuerzo; pero, por ejemplo, en la armonía sí que es la parte tridimensional de la música y en eso sí que tengo que pararme para escuchar. Yo sí que tengo un oído armónico, que no sé porqué, pero también me funciona bien y sé que grados se están usando y cómo se están haciendo las cosas; para eso sí que tengo que parar un segundo y prestar atención. Pero cuando tengo que escuchar música por gusto no sé la razón por la que me gusta.

Pregunta: 2 c)

Me estás diciendo si hay una finalidad. Por gusto no, pero sí hay una finalidad. A veces lo he hecho si me piden que arregle esto con estos modos... claro tengo que aprender, y te informas, y tratas de interiorizarlo para tú darle tu visión.

Pregunta: 2d)

Sí es cierto que cuando más sabes, más crítico te vuelves. Eso sí lo he notado. El disfrute original no cambia. Es lo mismo que la vocación, pero sí es verdad que cuando vas a un concierto, y pones el chip crítico... o escuchas una composición y por la labor pedagógica te hace ver fallos en la orquestación... y ahí no disfrutas, claro.

Pregunta: 3 a)

(No entiende la pregunta y responde otra cosa. Como vamos mal de tiempo pasamos a la siguiente)

Pregunta: 3 b)

Tú tienes al principio un objetivo, una finalidad... Por ejemplo estas componiendo algo y no aprendes realmente hasta que no vas al ensayo, y el director hacer tocar solo a los vientos, por ejemplo. Ese es el momento clave para que tú aprendas. Eso es algo que ya se te queda en la cabeza para que tú puedas utilizarlo después. Yo me voy planteando pequeñas metas para que mi meta de, por ejemplo, orquestrar mejor, funcione, es un estudio constante.

Pregunta: 3 c)

Tengo claro mis puntos fuertes, pero no sé de donde vienen. Tengo mucha facilidad para componer y eso no sé por qué es. Para mí la parte innata me funciona muy bien, no me cuesta nada hacer algo. Y la debilidad... (piensa) Todas.. Porque constantemente te estás autocritizando y sabes que se puede hacer mejor y entonces, debilidad como compositor, no lo sé. Eso te lo debería decir alguien ajeno.

Pregunta: 3 d)

Esta pregunta... está muy bien pero... no sé que responderte realmente. El proceso creador es muy complicado, no sé realmente como funciona. Yo me tengo que sentir emocionado y si no lo estoy, tiras de técnica. Pero la técnica no te garantiza que llegues a la emoción... no sé. Yo sé cuándo una cosa me emociona, porque yo para componer tengo que estar tocando, y sentir que lo que estoy tocando me emocione. Sí es cierto que con el transcurrir del tiempo adquieres una técnica y sabes que la música que vas a componer, aunque no te emociones, va a funcionar. Pero eso no es garantía de que vaya a emocionar al público que lo recibe. Tampoco que lo que tú has compuesto emocionándote vaya a emocionar a quien lo escucha. De manera que.. me estoy haciendo un lío. El terreno afectivo es muy importante. Las vivencias personales es muy importante para que tú puedas transmitir algo.

A mí me gusta cuando tengo un encargo que sé que va a ser para tocarse en tal sitio, lo va a tocar cierto tipo de personas... porque puedo enfocar la música al momento y a la gente que lo va a escuchar. Hay que ser versátil. Por ejemplo, he hecho mucha música audiovisual y eso es muy bonito porque ya la emoción se supone que está intrínseca en el guión. Y eso mola mucho, tienes que plantearte que se están contando la historia y te dicen qué tienes que transmitir. Si tienes que conseguir que la gente se emocione en una típica escena del beso y no has dado nunca un beso... difícil.

Hay un montón de libros que explican técnicas para intentar conseguir la emoción. La música funciona como un mecanismo en nuestro cerebro de predicción. La música es un arte temporal y nuestro cerebro cuando escucha música funciona como si escucháramos a una pitonisa. Estamos escuchando unos elementos dentro de un lenguaje que ya entendemos y cuando tú escuchas música, aunque sea por primera vez, tu cabeza funciona a modo de qué va a ocurrir después con lo que está pasando, entonces el grado de satisfacción o decepción que te origine tu expectativa con lo que después ocurre es muy importante para sentir esa emoción. Eso sí lo tengo en

cuenta, yo lo llamo más tensiones y eso sí lo tengo en cuenta, pero a nivel de técnica, aunque si estoy tocando y me emociono, estoy creando algo y de repente encuentro un camino distinto a lo natural y me emociono, pienso: por aquí voy bien. Por que al fin y al cabo lo de la predicción es muy importante. Tu piensas que la música va a ir para un lado, te decepciona, sientes una frustración, pero después esa frustración la resuelves y hace que sea lo que has pensado al principio y, claro, es un grado de satisfacción estupendo y ahí la emoción también se puede ir equilibrando o gestionando. Eso es muy interesante sobre todo para componer. A veces improviso y me sale eso, si te das cuenta lo puedes intensificar. Es un terreno que se está explorando mucho. Los intérpretes predecibles son fríos.

Pregunta: 4 a)

Las dos cosas, escuchar lo pondría lo primero. En todo tipo de música te aporta. Todas las vanguardias han sido serialistas. Para mí, actualmente la música clásica debería ser el mestizaje de todas las músicas posibles y claro como persona inserta en una sociedad tienes que degustar de todo lo que te llega y meterlo en la coctelera y hacer ese mestizaje.

¿Qué me habías preguntado? Ah, escuchar y la teoría es muy importante también hay que leer mucho.

Pregunta: 4 b)

Sí. Yo creo que sí. Pero realmente la opinión la tiene la gente que escucha lo que yo haga.

Pregunta: 4 c)

Pues ahí te puedo decir: ninguna de las dos cosas, sino lo que me gusta. La tradición para mí ha sido muy importante, la música tonal es la que me llega. La música atonal sé hacerla y la he estudiado, pero cuando la hago no me siento bien.

¿Cuáles son los límites?... ¿por qué no seguir haciendo tónica subdominante y dominante? Por ejemplo, en el minimalismo usan tónica todo el rato y es una evolución.

(no entiende bien la pregunta, el entrevistador tampoco se sabe explicar)

Yo cuando era estudiante discutía con mis compañeros lo de superar la música tonal. Recuerdo que yo estaba maravillado con una modulación que hacía, mi compañero decía que esa cadencia era predecible, pero a mí me flipaba, tenía algo que no era normal para mí. Yo no sé que prefiero dentro de lo que me dices. Yo prefiero hacer cadencias rotas de ese tipo.

Pregunta: 4 d)

Sobre todo lo de la emoción. Es mejor la que más me emociona.

Pregunta: 4 f)

Sí, a todos los niveles, a la hora de componer, a la hora de tocar, tienes que saber para quién tocas. Es importante, otros artistas pueden decir que van a hacer lo mejor posibles y que les da igual, pero yo creo que es importante. La relación con el público es primordial, la música es para que guste a la gente. La cadena sería compositor, intérprete y público. Si ya el compositor no atrae al intérprete pues mal vamos. Y si al público no le gusta para qué?, ¿para ti solo?

Pregunta: Muchas gracias, ya está.

Ya? :)

E.35.4. Sujeto piloto 4 (SP4) - 06/10/2016 - 11:10

El cuestionario aplicado fue el C.3.2

Pregunta: 1 a)

Yo creo que soy músico desde que nació. Ya desde que era pequeño y tenía un instrumento en la mano hacía muchas cosas, aunque no tuviera algún tipo de educación musical. No tuve nunca educación musical, pero sí es verdad que a los 12, 13 años empecé en un coro. Para mí el entrar en un conservatorio fue a los 18 años. Mis padres nunca tuvieron la iniciativa y yo empecé tarde. Fue vocacional total. Un momento de inflexión fue cuando escuché el tema de “Sultans of Swing” de los Dire Straits y encontré un libro de tablatura, con el que descubrí cómo se leía. Y con la guitarra clásica llegué a tocar Sultans of Swing de manera más o menos decente. Ahí fue cuando mi hermano se sorprendió y me compró una guitarra eléctrica. Luego monté un grupo de Heavy Metal, de esto te estoy hablando de cuando tenía 15, 16 años y a partir de los 18 es cuando me metí con un profesor particular e hice la prueba de acceso a primero de grado profesional. Hice cursos de dos en dos porque ya era mayor. Hice bachillerato para adultos, porque había dejado antes los estudios. De hecho trabajaba en un taller de metalurgia, y con el dinero que ganaba en ese taller con mis uñas reventadas me compré mi primera guitarra.

Luego hice las pruebas de acceso para superior. Entré en Madrid por las posibilidades que tenía. Hice guitarra, musicología, pedagogía y composición. Saqué los cuatro superiores y me fue muy bien en todos. Luego hice un Master en Creación e Interpretación musical. Hice un doctorado y ahora mismo sigo estudiando un master en educación secundaria. Y luego en cuestiones particulares estudié con Félix Santos, jazz y su armonía. Ahora soy profesor en la universidad de la Rioja. Este también estoy en el conservatorio de Ferrol como profesor de armonía. Doy clases de guitarra en una escuela y soy autor de libros. Por último tengo un dúo de guitarra con mi mujer, Amalia.

Pregunta: 1 b)

Sí porque tengo compañeros que tienen mi edad y no han hecho tantas cosas aunque empezaran desde los 7 años. Da la impresión que en poco tiempo quise aprovechar todo el tiempo perdido en mi infancia.

Sí que ha habido momentos de poca motivación. Y creo que parte de los motivos de mi poca motivación eran por mi inmadurez. No era consciente de la importancia que tenían por ejemplo los estudios que tenía que estudiar en el primer año de superior. A un nivel más general ahora sé que el sacrificio es fundamental para llegar a las metas y yo creo que soy una persona con una gran fuerza de voluntad y sacrificio. (Nos pone un ejemplo de su día de ayer). Me da la impresión a veces que tengo unas pilas que no se me acaban. Me acuerda la frase que dice que el 70 % es trabajo y el 30 % talento; pues yo creo que es así.

Pregunta: 1 c)

Sí. Yo creo que nunca hay que perder el norte, siempre hay que ser honesto, humilde, buena persona... pero sí que es verdad que considero que en el aspecto de formación no tengo límite. Soy como una esponja. Y tengo mi autoestima, creo, alta. Y también soy consciente de que queda muchísimo por aprender.

Los fracasos son parte del aprendizaje. De los fracasos hay que aprender y el momento de resiliencia creo que es un momento importante que lo tenemos como seres humanos, está dentro de nuestra biología, al igual que muchos modelos artísticos están dentro de nuestra biología, (ahora nos da un ejemplo entre el sexo y la música occidental bajo la teoría del clímax). Por eso creo que la resiliencia es parte de nuestro modelo biológico y modelo artístico y hay que llevarlo a la propia personalidad de cualquier persona. De los errores se aprende y hay que seguir para adelante.

Pregunta: 1 d)

Bueno, lo primero es algo tan básico como que me gusta. Una de las características que

tenemos muchos músicos. Es que compartimos trabajo con afición. Trabajo con pasión. Cosa que quizá una persona que se va 8 horas a una oficina, no lo tiene, o sí, habrá de todo. En los músicos hay una parte importante de vocación.

En cuanto a lo que puedo aportar yo a la música me iría más a la rama pedagógica más que a la rama compositiva y guitarrística. Hace poco un compositor gallego dijo que el material compositivo estaba ya en el límite, que no se podía rehacer mucho más. Creo que esta afirmación hay que tomarla con cautela, pero tiene parte de razón. Cuando escribimos una obra, aunque sea original y la obra sea única, realmente no sabemos hasta qué punto se ha inventado algo nuevo. Ahora mucha música está yendo por otros derroteros y eso nos da entender que la música tradicional está un poco acabada. Con lo cual a nivel musical no sé si puedo aportar algo nuevo. En el sentido de nuevo y original sí, pero nuevo en el sentido de inventar algo que no está hecho, no lo tengo claro. Lo que sí tengo claro es que a nivel pedagógico sí que puedo aportar algo. Sobre todo por la rama de la cognición musical que ahora mismo no está presente en España.

Pregunta: 1 e)

Yo creo que las tres son importantes. Si no oímos qué sentido tiene si no oímos, o si no sentimos. Y qué sentido tiene no tener el motriz. Creo que todos los compositores tienen el aspecto motriz más o menos desarrollado. La educación musical ha obligado a los compositores en algún momento de su vida a desarrollar el aspecto psicomotriz. No sé si es necesario tenerlo completamente desarrollado o no para los musicólogos y compositores, pero lo que sí sé es que esto ayuda. No sé porqué, pero estoy seguro que todos estos campos están interrelacionados.

Pregunta: 2 a)

Tengo oído relativo.

Pregunta: 2 b)

Sí. Pero no sé si existe una diferencia en mi escucha entre el trabajo y el placer, porque para mí la escucha es mi afición en mi tiempo libre, es mi forma de ver la vida. No hago una escucha demasiado analítica, me dejo llevar más por las emociones. Creo que para hacer una escucha analítica hay que apartarse un poco de lo emocional y fijarse en los aspectos musicales. Pero yo este tipo de escucha no la suelo realizar. Porque creo que la música hay que concebirla desde un aspecto holístico y un aspecto emocional.

Pregunta: 2 c)

Depende el momento. Hay momentos en los que necesito escuchar una música por una cuestión emocional, por una cuestión del ethos. Estoy feliz y me apetece escuchar cosas más desenfadadas. Cuando estoy más divo, o tengo más energía, me apetece escuchar música más compleja. Como por ejemplo el cuarteto de Diótima de Luigi Nono. Escuchar música se convierte a veces en un ritual en mi caso. Hace poco me he hecho con un giradiscos.

Pregunta: 2 d)

Sí. Yo creo que cuando era más joven tenía más emociones que ahora. Ahora lo siento de una manera diferente. Más intenso era cuando era joven, cuando me dejaba guiar simplemente por el fenómeno. Ahora mismo que tengo la capacidad de discernir los diferentes parámetros musicales, tener otro tipo de escucha focalizada en los elementos que me interesan o que sobresalen... o lo que quiera. De una manera tengo la impresión que antes disfrutaba más, aunque ahora disfruto de otra manera.

Pregunta: 3 a)

A nivel interpretativo, ya no sólo hago caso a David Russell... el estudio de cabeza, sin instrumento, como una especie de yoga guitarrístico, es muy importante para no actuar de manera

muscular o automática, sino tener en mente las notas que van a sonar, tener esa capacidad de anticiparte. Sobre todo para despistes.

A nivel compositivo claro está, sobre todo utilizo metáforas de otra naturaleza. Ultimamente no escribo mucho. Por otro lado, uso el nivel mental para pensar la forma, organización de alturas y rítmica.

Pregunta: 3 b)

Por una lado necesito tener rutina. Todos los días a las mismas horas intento crear rutinas. Me concentro en puntos difíciles. Me imagino cómo suena lo mío en el contexto con el público. Me imagino la relación con el propio público. Y tomo decisiones en cuanto a ello (nos pone ejemplo entre un público de auditorio y otro de bar).

Mi formación es continua, todos los meses tengo un libro por leer.

Pregunta: 3 c)

Mi capacidad camaleónica. Puedo tocar una suite de Bach, unas Bagatelas de Walton, o tocar algo de Queen, o incluso jazz... mi fuerte es mi capacidad para moverme entre estilos.

En el aspecto compositivo lo que puedo es ofrecer es una sintonización de todo de forma pedagógica, a nivel del alumnado puedo ser útil. Conocer tantas técnicas compositivas y músicas me ayuda a esto.

Las debilidades las puedo achacar a una falta de formación, y lo que hago es formarme. Pero si puedes darme 10 segundos, es que la pregunta es difícil. (A partir de ahora me dice lo que hace en momentos de debilidad, no qué hace con sus debilidades). Cuando tienes un momento de debilidad lo que tienes que hacer es irte a fumar pipa y tomarte una copa de *brandi*. Dar un paseo, ir a la *play* a y volver al trabajo. Los momentos de debilidad tienen que ir seguidos de relajación.

Pregunta: 3 d)

Lo hago *in situ*. El propio discurso musical ya me dice la emoción que tengo que darle. Nosotros tenemos que ir hacia la emoción, no en contra de ella. Por ejemplo las melodías ascendentes en las flautas tienen que llevar un crescendo porque esa es la naturaleza del instrumento. Cuando hablamos de la emoción, hablamos de componente de activación (*arousal*) y valencia (*valence*), es decir, hacia la pasión, hacia el entusiasmo, hacia la energía. Entonces, nosotros como intérpretes, lo que tenemos que ir es a favor de esas emociones, no en contra. No tendría sentido achicarnos a nivel de energía. Esto es solo un ejemplo.

Cuando estoy componiendo de alguna manera la materia musical me dice por dónde tengo que ir. Estará relacionado con la creatividad. Pero no sé exactamente, porque cuando compongo la materia musical sale sola. Pero tengo claro que las limitaciones son necesarias porque si no, vamos a rumbo perdido.

Pregunta: 4 a)

Leer. Lo tengo clarísimo. Igual va un poco en contra de la naturaleza de la música, pero tengo claro que a partir de la lectura se enriquece muchísimo la escucha. Y escuchar sin un tipo de base teórica nos lleva a un lugar que tiene más con las emociones que con el conocimiento. Y a mí como profesor y músico lo que me interesa es conocer (nos pone un ejemplo de un libro que explica la orquestación de Stravinsky, saberlas te hace entenderlas).

Pregunta: 4 b)

Sí, mucho.

Pregunta: 4 c)

Es una pregunta un poco extraña ¿qué es tradición hoy en día?

Pregunta: Tiene que ver con el purismo en su amplio rango.

Te pongo el caso de un compositor Gallego que se llama X, el otro día lo estuve escuchando y parece un Mozart llevado al siglo XX. Con perdón, me parece una basura. Creo que los planteamientos que se salen de la tradición son mucho más interesante para mí. Se puede hacer buena música desde la neotonalidad, o neomodalidad, pero no en un aspecto tan tosco. Creo que es importante, para los que componemos por pasión y no por dinero, salirse de los patrones de lo que llamas la tradición. Aunque hay que tener cuidado de no salirse demasiado, porque tenemos que llegar a los intérpretes, si no llegas ahí no tiene ningún sentido. Hay que buscar un consenso, pero en términos generales prefiero salir de la tradición y hacer cosas innovadoras.

Pregunta: 4 d)

En mi caso mucha, porque soy un compositor joven. En términos generales me iría al uso de la paleta compositiva, de recursos compositivos. Para mí una obra creada por mí es mejor por la cantidad de conocimiento que hay en ella. Y la cantidad de conocimiento que tenía cuando tenía 29 años no es la misma que ahora con 36. Luego los aspectos formales, de equilibrio, estructurales, de coherencia eso es una constante.

Hasta ahora las obras que yo he escrito se basan en la tensión y relajación como la tradición. Hay compositores como Lagemann que no escuchas un Do porque están basados en ruido pero tiene un discurso muy tradicional de tensión/relajación. ¿Cual era la pregunta?

Es que es una pregunta muy general. Pero me quedo lo que te he dicho al principio.

Pregunta: 4 e)

Muy cercano. Intento ser lo más cercano posible. Pienso en ellos cuando estoy componiendo, pero sobre todo en el intérprete. Cuando disfruta el intérprete, disfruta el público.

E.35.5. Sujeto piloto 5 (SP5) - 10/10/2016 - 15:10

El cuestionario aplicado fue el C.3.2

Pregunta: 1 a)

Pues empecé... en casa no había tradición de flamenco ni de música más allá de la música que escucha todo el mundo popo, rock and roll de los 70-80. Empecé porque me apuntó mi padre. Él tenía un abuelo que tocaba la guitarra y empezó a dar unas clases de guitarra allí en Tomelloso; yo empecé cuando cumplí los 8 años, me apuntaron supongo que como a otros le apuntan a natación o judo... como actividad extraescolar. Yo no sabía qué era la guitarra flamenca ni nada. Me apuntaron a guitarra. Y no sé por qué ese hombre que me daba clases era el padre de Óscar Herrero y me enseñó flamenco, de casualidad. Y nada, de niño, sin querer ni tener ganas... porque yo salía a jugar con los otros muchachos al fútbol, me iba por ahí. No me gustaba estar encerrado estudiando. Hasta los 12 o 13 años que no me picó el gusanillo fuerte. Y ya me enganché, me aficioné al flamenco y hasta ahora.

Pregunta: Ese gusanillo ¿sabes lo que fue?

Pues era... yo me acuerdo que nos empezaba poniendo como cancioncitas, como Ojos negros, Camino verde, cancioncitas que no son flamenco. Y luego nos iba poniendo cosas más difíciles. Me acuerdo que había una milonga de Sabicas de nivel medio que me gustaba especialmente. Y luego me empezaba a poner palos más flamencos como fandango de Huelva y farrucas. Y a mí eso me gustaba. Yo no sabía lo que era, no sabía que era flamenco. Empecé porque me empezó a poner una serie de cosas que me gustaba tocar, me motivaba.

Pregunta: 1 b)

Hombre motivaciones. Las motivaciones siempre cuando uno toca la guitarra siempre lo que quiere es ser mejor. Se fija en sus ídolos. Yo siempre me he fijado y he escuchado a Paco de Lucía; yo quería ser Paco de Lucía. Con el tiempo te vas dando cuenta de lo que eso conlleva y que no todo el mundo puede ser Paco de Lucía, nadie puede. Creo que esa fue mi motivación, el querer tocar bien. Yo escuchaba los discos de Paco, y hasta que no sacaba las canciones de oído no paraba. Yo me podía tirar ahí 10 o 12 horas. Tocando y no me salía, y venga otra vez.

A partir de los 13 años, nunca he dejado de tener ganas de tocar la guitarra. Que me apetece más o menos... pero yo siempre tengo ganas de tocar la guitarra.

Pregunta: 1 c)

Cuando sales de tu habitación del pueblo y empiezas a ver todo lo que hay por ahí que tocan como tú o mejor, por ejemplo, en un concurso, que no te valoran como tú crees... hay golpes duros, pero siempre está la familia ahí contigo. Yo siempre he tenido mi madre y mis amigos que son los que me han apoyado en esos momentos. Y mi profesor, por entonces Óscar, siempre me ayudó mucho.

Yo creo que tengo buena autoestima. Creo que sé lo que soy, no me creo más de lo que soy y sé hasta dónde no llego. No me considero ni por debajo ni por encima de lo que soy. Y yo creo que es importante, sobre todo en esos momentos. Por ejemplo, con los concursos, son momentos delicados sobre todo para esas edades, que si te lo tomas muy mal puedes dejar de tocar la guitarra.

Pregunta: 1 d)

Yo descubrí hace un tiempo, Óscar me lo enseñó, que cada uno tenemos una forma de hablar, de caminar, una forma de expresarnos. Y que dentro del mismo idioma cada uno tenemos una manera de comunicarnos. No hay porque obligatoriamente tocar todo de esta manera. Mi aportación es mi forma de ver las cosas.

Pregunta: 2 a)

Tengo oído de ladrillo ¡ja, ja, ja!... Tengo relativo porque sé cuándo estoy afinado y cuándo no.

Pregunta: 2 b)

Sí, a diario.

Me fijo en el elemento rítmico y la armonía. Creo que principalmente el ritmo. Hasta cuando escucho por placer.

Pregunta: 2 c)

Creo que no. No porque con cada uno la única expectativa es a ver qué me dice.

Pregunta: 2 d)

Sí. Yo recuerdo que antes en el pueblo cada vez que nos juntábamos en la peña. Eso era disfrutar. Y ahora para disfrutar se tienen que alinear los planetas casi, porque no sé, supongo que es la exigencia o no sé. Pero cuando tenía 20 años... ahora me cuesta más disfrutar.

Pregunta: 3 a)

Antes de los conciertos repaso mentalmente mis dudas o algún pasaje. Pero para estudiar en casa, no.

Pregunta: 3 b)

No tengo ningún programa de estudio yo cojo la guitarra, depende como tenga las manos, hago técnica, escalas algún arpeggio, y luego me pongo a tocar. Hay días que uno no tiene la

cabeza para crear cosas nuevas y me pongo a tocar cosas que ya tengo, de Paco de Lucía para hacer como ejercicio. Y los días que estoy más inspirado me pongo a componer falsetas de lo que me pida el día, un poco por tarantas, por soleá... lo que me pille. Pero no tengo un programa.

Pregunta: 3 c)

Mi punto más fuerte con la guitarra yo creo que es la técnica. Tengo que tengo un buen nivel técnico y por ahí me defiendo. A nivel de composición o armonía no es mi punto más fuerte. El nivel afectivo también. Todo lo que toco lo paso por el filtro del sentimiento. A lo mejor hago un tema una semana o 15 días y luego pasa el tiempo y me cuesta la vida darle el carácter. Porque esos sentimientos o sensaciones ya se me han pasado y... bueno.

Pregunta: 3 d)

Pues... De la técnica a la emoción... Yo compongo de oído principalmente. O sea lo que me va viniendo a los dedos. Si quiero hacer algo, algo para alguien... es lo que voy haciendo, no pienso que hay que tocar a un nivel técnico. No me importa que sea algo bonito o que parezca un niño chico tocándolo, no pienso eso. Simplemente pongo el sentimiento, la expresión a la técnica.

Pregunta: 4 a)

Escuchar. Suelo escuchar la vanguardia hasta que lo entienda. Por ejemplo, el disco de Dani de Morón que poco a poco me voy enterando. Del discurso que me dice, no de la parte técnica

Pregunta: 4 c)

Me gusta la vanguardia pero desde la tradición. Creo que es donde está la chicha. Porque hoy en día escuchas algunos guitarristas jóvenes y lo que tocan no huele a lo que es. Están tocando por taranta, tú escuchas una barbaridad de armonía, unas cosas difícilísimas y algo imposible de tocar, pero que no huele a taranta nunca. Yo creo que desde que se murió Paco de Lucía es lo que nos falta.

Pregunta: 4 b)

Todo el rato no, pero sí quizá me obligo porque no me gusta tocar nada de nadie. Cuando estoy en un tablao con un cantaor, me gusta hacer mis falsetas. Y por eso quizá me obligue a crear, pero creativo de que todos los días se me ocurran cosas, no.

Pregunta: 4 d)

La diferencia es cuando uno toca bien y uno toca mal. Muchas veces uno toca mal y viene la gente y te saluda, que cómo has tocado increíble, que cómo te ha sonado hoy, y tú dices pero si hoy es el peor día que he tocado. Y los días que uno toca bien, no te dice nadie na'. Yo considero buenos los días que, aunque no esté muy bien técnicamente, pero he dicho lo que he querido decir. Aunque haya fallado alguna nota, no por tocar muy limpio creo que he tocado bien. El día que he tocado como he querido y decir como he querido decirlo, ese es el día que me vale.

Pregunta: 4 e)

Pues es que nunca he tenido. Pero de un tiempo pa' acá' parece que sí. Sobre todo cuando son espectáculos grandes que depende de ti y eres la única guitarra. Es cuando me da un poco de ansiedad por miedo a equivocarme yo y que se vaya todo al garete, porque si estoy solo no me importa equivocarme.

Pregunta: Y ¿cómo lo tratas para superarlo?

No lo trato, pero cuando ya estás en el escenario ya estás ahí. Y hay que echarlo p'alante. Pero no la trato, a lo mejor debería medicarme... ¡ja, ja, ja! No pienso en nada porque si piensas

en algo, no piensas lo que tienes que pensar y es cuando la cagas.

Pregunta: 4 f)

Cuando compongo pienso en mí, luego cuando estoy tocando a lo mejor si toco para ellos, o no. Muchas veces hay un público que necesita espectáculo y pues metes un picao rápido. Y hay otras veces que el público es más entendido y pues te dedicas más a tocar pa' ti. Si me fijo en el público la verdad.

Apéndice F

Anexo VI: Codificaciones R1

F.1. Codificación de la pregunta R1 1a

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1a - cuadro 1 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Es una cosa que tuve clara desde el principio, como si estuviera destinado claramente a ser músico. En mi entorno familiar no eran músicos.	Placer de la música.	Gusto intrínseco.
S2	La pasión vino a través de la afición. Vino de casualidad del colegio, de lo que escuchaba en la radio. Por amistades que se dedicaban al flamenco empecé cantando en la escuela de baile flamenco del barrio y de ahí empezó la afición.	Afición. Amistades. La música le rodea.	Entorno musical. Descubrimiento.
S3	Yo creo que dedicarse a la música es casualidad. En mi caso, no hay antecedentes familiares. Disfrutar con la música y escuchar esto desde pequeño forma parte de tu vida y llega a ser una pasión Recuerdo escuchar a mi vecino tocar la guitarra.	Casualidad. Llega por la escucha.	Gusto intrínseco.

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1a - cuadro 2 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S4	Yo tuve una familia relativamente desestructurada. Empiezas a cultivar el arte de estar entretenido en la inopia. Entré en una sala y descubrí un piano. Estuve jugando con el piano, pues ni se sabe el tiempo, hasta que entró un cura y me tiró de las patillas. La flauta se incorpora al currículum escolar, y ahí es donde descubro la música. Cuando me sentaba al piano calmaba la sensación de soledad. Me daba toda la quietud, la tranquilidad, paz personal. No tenía ninguna aspiración y me sentía bien conmigo mismo.	Familia desestructurada. Descubrió un piano. Flauta colegio. Calmaba su sensación de soledad. Tranquilidad. Sentirse bien con uno mismo.	Gusto intrínseco. Descubrimiento.
S5	Yo pertenezco a una familia de mucha tradición dentro del flamenco. El ambiente era propicio para que lo que yo considero que es algo que se tiene que nacer en cierta medida, aunque luego tienes que hacerte. Llámalo predisposición genética, llámalo alguna cosa que un músico lleva dentro. Mis hermanos salieron guitarristas y yo cantaor. Con 7 años, que fue cuando yo me inicié a cantar; y desde ese momento mi abuelo me escuchó, y vio que tenía oído desde ese momento; pues por eso canto.	Tradición familiar. Predisposición genética.	Entorno musical. Gusto intrínseco. Predisposición genética.
S6	La pasión la descubrí dentro de mi familia. La pasión por la música y luego la pasión por el flamenco yo las descubrí frecuentando las fiestas que se hacían en mi casa.	Familia. Fiestas familiares.	Entorno musical.
S7	En mi casa se han dedicado al flamenco. Y mis comienzos con el arte en general y con la música han sido a través del juego. Cuando ya fui un poco más grande era mi mecanismo de defensa ante los problemas.	Familia. Mecanismo de defensa.	Entorno musical.
S8	En casa siempre había música. Mi padre era un guitarrista aficionado. Por los discos de Andrés Segovia que escuchábamos con asiduidad.	Música en casa. Discos.	Entorno musical.

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1a - cuadro 3 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S9	Fue una pasión de adolescencia, relativamente tardía. Yo no entro en el conservatorio hasta los 13 años. Me dediqué a estudiar 14 horas diarias. No hay ningún antecedente musical profesional en mi familia, sí de grandes aficionados. Mis padres eran abonados al Teatro Real. Tocaba el acordeón de niño, pero nunca pensé como profesión.	Pasión de adolescencia tardía. Teatro.	Entorno musical. Gusto intrínseco.
S10	desde los 15 años que empecé a tener gusto por la música. Mis padres, que no son músicos profesionales, siempre llevaron la música a mi casa. Entonces el gusto por la música siempre lo he desarrollado. Aunque no tenía el reto de ser músico.	Adolescencia. Familia.	Entorno musical.
S11	En mi caso fue por mis padres. La radio. Notaba una afinidad con las cuerdas.	Familia. Radio. Afinidad a las cuerdas	Entorno musical. Gusto intrínseco.
S12	No me di cuenta de que estaba pasando. A mí desde pequeña mi madre nos ponía a leer música. Empezamos a tocar el piano, mi hermana y yo, hacíamos pequeños conciertos en casa.	Familia de músicos.	Entorno musical.
S13	Nací en familia de músicos.	Familia de músicos.	Entorno musical.
S14	En mi casa mi madre era pianista, y después mi hermano fue un pianista muy bueno. Mi hermano fue un prodigio. No iba al colegio, y dediqué más tiempo al violín y a trabajar en la fábrica de mi padre. Cuando escuché mi primera composición tocada, sentí una salvación, porque la vida es de una dureza brutal.	Familia de músicos. Salvación.	Entorno musical. Gusto intrínseco.

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1a - cuadro 4 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	Me hice músico porque lo traía en los genes. Proceso de una familia con larga tradición musical por parte de madre. En casa nadie se dedicaba a la música, pero eran grandes aficionados. Con 4 años pedí una guitarra y comencé a sacar música de oído sentándome frente a mi hermana mayor. Comencé a adquirir soltura tocando algo de flamenco. Se me abrió el mundo cuando descubrí que podía tocar tantas partituras. Desde niña, mi sueño era ser guitarrista profesional.	Genes. Familia de músicos.	Entorno musical. Predisposición genética
S16	Mi padre era un gran amante de la música y cantaba en un grupo. Nosotros siempre íbamos a verlo cantar, y nos relacionábamos con músicos. Na verdad es que no he tenido en mi vida otra cosa más que ser músico. En mi familia éramos todos músicos, terminé los estudios y ya era profesional.	Familia músicos aficionados.	Entorno musical.
S17	A mi de niño me gustaba mucho cantar. Mi tío Miguel tocaba la guitarra flamenca, un poco como hobby, y tocaba en alguna peña. En mi casa mi madre también cantaba y mi abuelo. Porque son todos de Córdoba.	Le gustaba cantar. Familia tenía música cerca.	Gusto intrínseco. Entorno musical.
S18	El flamenco siempre ha estado muy cercano, de una forma más cultural que profesional. Nosotros somos familia humilde, y lo del piano era difícil. Alquilamos uno en esa época se podía alquilar pagabas por meses. Eso fueron los principios, siempre con muchas ganas, siempre estaba trabajando para poder pagarme las clases, tener piano. Las pasiones no es algo que te planteas, es algo que va dentro de ti.	Música cerca más cultural que profesionalmente · El gusto va dentro de él.	Entorno musical. Gusto intrínseco.

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1a - cuadro 5 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S19	Yo no ¿me hice músico?, nací con el don de la música. La música se convirtió no solo en la pasión de mi vida sino en mi vida misma.	Nació con el don de la música.	Gusto intrínseco. Predisposición genética
S20	Yo estudio música desde que soy muy pequeño. Como unos tres años. Yo hice toda mi formación o casi toda por libre. Yo hice la carrera de solfeo sin estudiar ningún instrumento. Y vengo de una familia que no son músicos. Al querer yo tocar música clásica y también por descubrir las mieles de la improvisación y del rock y esas sensaciones, decido que quiero combinar esas dos cosas y que es el contrabajo el instrumento en el que voy a poder combinar esas dos pasiones.	Familia no músicos. Estudia por libre. Sabe lo que quiere desde pronto.	Gusto intrínseco.
S21	El culpable un poco de que me dedique a la música, en mi entorno familiar, es sobre todo mi padre. Él era y es un gran artista, y un gran aficionado a la música.. Habiendo nacido en una familia gitana; pues quieras o no el flamenco está mucho más presente.	Familia artista.	Entorno musical.
S22	Vengo de una familia de músicos. Lo tomaba como un juego e iba aprendiendo.	Familia de músicos.	Entorno musical.
S23	Yo me hice músico por mi entorno familiar. Un día se quedó una batería de un ensayo de mi padre. Y yo estuve probando tocarla ahí un rato, me gustó mucho, y ya le dije a mi padre que quería tocar la batería.	Familia.	Entorno musical. Gusto intrínseco.
S24	Yo me dedico a la música porque me gustaba desde pequeño. Por una vocación. Es algo que yo pedí, porque me interesaba, y por ahí empezó la cosa.	Vocación. Lo pidió a su familia.	Gusto intrínseco.

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1a - cuadro 6 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S25	En mi caso no fue ni por familia ni por ningún concierto. Ahora, en esta edad me estoy dando cuenta de porque uno tiene tendencia a lo melódico y lo busca. Tengo mucha intolerancia al ruido. De pequeño empecé a utilizar unos cascos para taponarme del ruido. La música me causaba bienestar. Era mi manera de taponarme del mundo. Luego lo típico, aparece una guitarra por casa y a partir me apuntaron a aprender. Yo todas las noches que podía, cogía y tocaba allí, para mí era el silencio y la guitarra.	Tendencia a lo melódico. Intolerancia al ruido. Música le producía bienestar.	Gusto intrínseco.
S26	Mi padre era guitarrista de flamenco aficionado y me inculcó la afición. También en el ambiente del lugar donde nací.	Ambiente familiar.	Entorno musical.
S27	Supongo que es por la sensación que te produce oír música. Empecé, de una manera muy infantil. Empecé a tocar blues. Y el bajo porque quería tocar la guitarra, pero pensé que el bajo sería más fácil.	Sensación de oír música. De manera infantil, simple.	Gusto intrínseco.
S28	Mi familia, por parte de madre es de tradición musical. Mi tío me regaló un órgano y ya empecé con él. Después de la mili, influenciado por ese chaval, decidí elegir la música.	Familia tradición musical.	Entorno musical.
S29	Inicios fueron: el rock por un lado, los conciertos de mi tía, y la guitarra clásica que es con lo que empecé a estudiar.	Rock . Conciertos familia. Guitarra clásica.	Gusto intrínseco. Entorno musical.
S30	La pasión la encontré de muy pequeño oyendo las bandas de las procesiones. Yo siempre me iba a los instrumentos, había como una especie de querencia natural. Tuve un ambiente en casa muy propicio.	Escuchar las bandas. Ambiente propicio familiar.	Gusto intrínseco.

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1a - cuadro 7 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S31	En mi casa no había ninguna tradición familiar dentro del mundo de la música. Por casualidad en casa de una vecina vi un piano. Empecé ya con cuatro, pero como un juego. La pasión por la música es tan grande que nunca me he sentido desactivado. Para mí la música es como un modo de vida. Un medio de expresión vital.	Vecinos.	Descubrimiento. Gusto intrínseco.
S32	Es muy probable que la encontrase en el momento que escuché música en el apartamento de mi vecino de arriba.	Vecinos.	Descubrimiento. Gusto intrínseco.
S33	Mi padre era músico y me enseñó desde muy pequeña a leer solfeo.	Padre.	Entorno musical.

F.2. Codificación de la pregunta R1 1b

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1b - cuadro 1 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Ha podido siempre el propio atractivo que tiene la música que una vez que te a atrapado no es posible soltarse.	Motivación a través del atractivo de la música	Gusto intrínseco.
S2	No he estado siempre motivada he tenido paciencia, y siempre te surge algo que te da motivación Las ganas, la afición, es algo que te apasiona	Con paciencia viene más motivación	Resiliencia
S3	Ahora mismo no tengo ganas Cuando ya tenía conciencia de querer ser guitarrista mi motivación era, algo que digo siempre, que es ser diferente, para bien o para mal	Una continua gran meta siempre a la vista	Metas y sub-metas
S4	Siempre he estado motivado pero no siempre he tenido facilidades. He tenido que luchar contra viento y marea para dedicarme a la música. Mis padres cuando veían que el piano empezaba a demandarme mucho tiempo, quieren que deje la música. [...] La autoestima no... era estrés para sacar dinero para mi familia (p. 1c) Yo digo que no quiero dejarlo, y me dejan de dar la paga semanal, para que no pudiera pagarme las clases. En ese momento conozco a un grupo de gente de clase. Y decido entrar con ellos a hacer un grupo de pop-rock	Lucha Conocer gente Trabas familiares Profesión problema	Resiliencia El camino impulsado (Subsistencia dilema)

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1b - cuadro 2 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S5	No he estado siempre motivado, ni mucho menos Cuando falleció mi abuelo y levanté el pie del acelerador. [...] tuve que levantarlo porque me causó muchos problemas, entonces uno de esos problemas es la falta de motivación	Levantó el pie del acelerador Muerte de su maestro	-
S6	Cuando eres un chaval y quieres descubrir y aprender música y en este caso flamenco, pues la motivación siempre es constante, porque está en continua evolución y quieres aprender Tenía un padre muy exigente, y me “obligaba” a estudiar todos los días..., a mí me gustaba, pero también me gustaban otras cosas.	Le gustaba estudiar	Gusto por el estudio
S7	No he estado siempre motivada Con los años se iba convirtiendo en mi mecanismo de defensa para levantarme todos los días ante cualquier problema Unión de mi sentido de la Responsabilidad y disciplina, con la exigencia y a eso le sumamos que cuando estoy haciendo arte es donde mejor me encuentro y donde mejor me siento es casi una terapia La verdad es que hay veces que te da ganas de tirar la toalla. Pero todo esto que te digo hace que se siga caminando	Mecanismo de defensa para superar los problemas Responsabilidad y disciplina	Actitud positiva Resiliencia
S8	Me considero afortunado Nunca me faltó ánimo y empeño para dedicarle las horas necesarias de estudio.	Nunca le faltó ánimo	Gusto intrínseco.
S9	La crisis de fe no es tanto vocacional La subsistencia es muy difícil No hablaría de una crisis de fe, sino que tienes ciertas dificultades para mantener a una familia con la profesión el la que has estado viviendo toda tu vida.	Subsistencia difícil Mantener familia	(Subsistencia dilema)

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1b - cuadro 3 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	Para mí lo que me mantiene con ganas es el desafío. El desafío de ir contra ciertos obstáculos y vencer. Como en mi familia nadie era profesional, yo no sabía de los prejuicios que conlleva vivir de la música. Lo que me mantuvo siempre con la llama encendida fue el desafío de conseguir tocar. Porque también trabajas tu ego, y eso es importante. No es afición, es una forma de superarte a ti mismo con la música.	Desafío motiva Vencer obstáculos Conseguir tocar	Metas y sub-metas
S11	La motivación es como una actitud realmente Te puede nacer y a la vez cuando ves que hay momentos más difíciles tiene que ser una decisión que tomes como actitud de vida	Actitud positiva Decisiones	Actitud positiva
S12	Lo que hay que hacer es ponerse a estudiar, aunque no tengas ganas Con inspiración todo es más productivo, pero los días que no estás motivado te tienes que poner igual y aguantar ahí	Estudiar aunque no tengas ganas Aguantarse Resiliencia	Resiliencia
S13	Hhabía alguna época que me relajé No digo que lo quería dejar, pero me daba cuenta de que requería mucho tiempo Menos una época que duró un año, no tenía problema en mantener la motivación Si durante estudios tienes conciertos, yo no me podría quejar, si tienes que preparar nuevos programas, eso te mantiene He llegado más o menos por casualidad Ahora mi motivación es distinta, ya no es muchos conciertos o muchos concursos, eso ya se acabó, pero mi motivación es hacer el trabajo bien	Darse cuenta del esfuerzo Conciertos continuos te mantienen Ahora le motiva hacer bien su trabajo	Resiliencia Trabajo abundante

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1b - cuadro 4 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S14	Componía porque tenía ganas de componer una cosa determinada sin motivo concreto (Me parece importante detallar que cuenta la historia de una fiesta que dio después de un concierto y al preguntarle si el dinero venía de la música contesta que no.)	No se plantea la motivación, lo hace casi como por hobby	Gusto intrínseco.
S15	Siempre he mantenido una motivación fuerte y mucha disciplina en el estudio. Mis familia y amigos muy cercanos son los que más me han apoyado y comprendido. Me ha gustado y me gusta tanto mi profesión que no me pesan las horas que hay que dedicar o las incomodidades actuales de viajar constantemente, etc.	Disciplina en el estudio Le encanta su profesión	Resiliencia Gusto intrínseco.
S16	No me ha dado tiempo a no tener ganas. A mí no me ha dado tiempo a decir: no voy a ser esto	Ha tenido siempre mucho trabajo	Trabajo abundante
S17	Para superarlo no hago nada, tocar, abrir la funda. A veces lo que más trabajo cuesta es abrir la funda y tocar la guitarra.	Da el primer paso aunque tenga pocas ganas y eso le anima	Resiliencia
S18	se va generando alrededor de todo eso una forma de vivir que ya no entra la posibilidad de hacer otra cosa.	No puede plantearse otra cosa	Resiliencia
S19	Mi talento musical me dio la motivación, la determinación y la fuerza para vencer todas las dificultades. La motivación viene sola con la ilusión de componer para el próximo estreno.	Su talento le motiva Ilusión del próximo proyecto	Gusto intrínseco.
S20	En lo que yo recuerdo, he estado siempre motivado. Me refiero desde que vuelvo de Viena y empiezo a trabajar aquí en un nivel muy alto. Yo tengo 42 años y mi sensación es de un adolescente curioso Poder mejorar, sentirte más libre mejorando.	Ha tenido mucho trabajo siempre Curiosidad Mejorar Libertad	Trabajo abundante Gusto intrínseco.

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1b - cuadro 5 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S21	La verdad que espero no perder nunca esas inquietudes, pero siempre he sido una persona que me gusta aprender mucho	Aprender le gusta	Gusto por el estudio
S22	Cuando subes al escenario ese cansancio no existe.	El escenario	Trabajo abundante
S23	He tenido mucha suerte y desde el principio que empecé a tocar he ido teniendo un hueco en fiestas, en actuaciones, salir en algún tema en actuaciones de mi padre Eso me ha obligado a estar a la altura de las circunstancias y a estudiar Más que perder la motivación, que yo creo que a mí casi no me ha dado tiempo. Más que eso ha sido la ilusión Vas dando un pasito de la mano de gente que son mejores que tú. Y estás más estudiado y vas cogiendo más conocimientos, vas poniéndote a la altura	Suerte Ha tocado mucho No le ha dado tiempo a perderla Ilusión	Trabajo abundante Gusto intrínseco.
S24	Nunca he tenido una crisis de esas que tienen algunos y dejan de componer	Nunca una crisis	Gusto intrínseco.
S25	Las ganas de tocar siempre han estado. Lo que pasa es que se mezcla con la parte profesional. Yo empecé con la desmotivación a los 30 Siendo sincero al responderte a lo de si podría hacer otra cosa. Cuando respondes a la parte más profesional, vienen las ganas otra vez. Hasta que no resuelvas la parte profesional, no vuelven a aparecer las ganas de coger el instrumento con la misma pasión.	La parte profesional dura Siempre ganas	(Subsistencia dilema) Gusto intrínseco.
S26	Pero es tan fuerte la pasión por la música, por tu oficio que hay algo interior que te da fuerzas para continuar.	Pasión por tu oficio	Gusto intrínseco.
S27	He tenido es grandes compañeros de viaje Los otros y te tiren para arriba He tenido mucha suerte con el entorno	Compañeros de viaje Suerte entorno	Condiciones propicias

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1b - cuadro 6 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S28	Yo es que he sido siempre muy responsable. Y lo que había que hacer, había que hacerlo. Lógicamente, había altibajos. Yo no necesitaba estar motivado. Había que hacerlo y lo hacía, y con gusto.	Responsabilidad Lo hacía con gusto	Resiliencia Gusto intrínseco.
S29	No he pasado épocas sin ganas. He pasado épocas con dudas,	Dudas	-
S30	Esto no es una cosa profesional, esto es una forma de vida Yo he tenido la inmensa fortuna de que una de las cosas que a mí más me gusta, casi como tocar en público, es estudiar. He tenido una constancia absoluta desde un principio Lo que no puedes perder es la fe en que tú vas por tu camino.	Suerte, fortuna Le gusta estudiar Constancia Fe en ti mismo	Gusto por el estudio Actitud positiva
S31	Lo único que puede pasar es que tengas problemas a la hora de profesionalizar esta vocación. Siempre puedes querer más, o puedes ver solo lo negativo... Pero yo, como veo lo positivo, soy feliz	Problemas por la profesión Ve lo positivo	(Subsistencia dilema) Actitud positiva
S32	Cuando hay problemas ahí sí que puede venir un punto más bajo de motivación. A la hora de estudiar he tenido motivación siempre. Son momentos muy preciosos en la vida de un músico. Porque estudiar solo se puede hacer mucho en la vida de estudiante, pero después en la vida real es mucho más difícil	Motivación siempre Le gusta estudiar	Gusto por el estudio
S33	Siempre he estado motivada Un entorno que puede ser adverso, es cuando más claro tienes lo que quieres hacer.	Motivación siempre	Gusto por el estudio Actitud positiva Gusto intrínseco.

F.3. Codificación de la pregunta R1 1c

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 1 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Puede ser, pero en mí yo creo que sinceramente no (autoestima) Aunque yo sea el peor de los pianistas o el peor de los compositores, lo siento pero esto es lo mío Igual que no puedo estar una semana sin comer o beber, igual tengo que estar en la música	Autoestima no importante No se plantea abandonar Asume su lugar aunque piensa que sea bajo	Autoestima ni-mia Autoacep-tación
S2	Sí me he planteado alguna vez abandonar La autoestima es lo más importante Un día sí, uno no, te caes y tienes que levantarte y buscar motivaciones porque es tu profesión y es tu vida	Autoestima importante No tiene otra opción	Autoestima va-liosa Autoacep-tación Resiliencia
S3	Me planteé abandonar muchas veces Esta profesión es muy exigente Por otra parte tampoco puedo hacerlo ya La música está por encima de eso, son ya más problemas personales a nivel general	Problemas en lo que rodea a la profesión no a la música No te queda otra	(Subsistencia dilema) Autoacep-tación
S4	Nunca he querido abandonar. He tenido momentos más débiles en los que no podía dedicarme al 100 % pero nunca he querido abandonar. La autoestima no... era estrés para sacar dinero para mi familia De hecho, cuando tengo la autoestima por los suelos es normalmente cuando termino la obra	No abandonar Autoestima no, estrés para la familia Autoestima baja le ayuda	Abandonar nunca (Subsistencia dilema) Autoestima ni-mia Baja autoesti-ma útil

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 2 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S5	No, nunca. A lo largo de mi carrera nunca, ni mucho menos. No porque esto es una necesidad vital, una necesidad de expresarse Entonces más allá de tener más o menos éxito profesional, o más allá de verlo recompensado con premios, es una necesidad. Sí, pero cuando eres tan joven la autoestima no la tienes bien desarrollada La autoestima es muy importante, uno tiene que creer primero lo que hace Cuando te tropiezas, cuando tienes un fallo, cuando te presentas a un concurso y lo pierdes... tienes que tener ganas de seguir avanzando	No abandonar Autoestima importante Creer en si mismo	Abandonar nunca Autoestima valiosa
S6	No, nunca. Todo el mundo tenemos tropezones Tienes que pensar un poco en la base del fondo. En lo que realmente tú puedes dar de sí. Que somos personas y nos equivocamos, pero lo importante es siempre levantarse y pensar que siempre lo puedes hacer mejor. Aceptar lo que haces Y siempre decir, si me he equivocado hoy, mañana lo haré mejor (Sobre la autoestima) Sí, quizá sí, porque piensa que si tu padre te dice que vales para eso que tienes una buena predisposición para tocar. Pues tu piensas: –Yo valgo para hacer eso.	No abandonar Pensar en lo que tu puedes dar de sí Pensar que puedes hacerlo mejor Autoestima importante	Abandonar nunca Autoconocimiento Autoestima valiosa

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 3 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S7	Yo creo que la autoestima es muy importante, juega un papel fundamental El arte favorece muchísimo tu autoestima, a veces, y otras veces te la quita Cuando terminas una obra te crees que ya no eres capaz de hacer algo más, y de pronto vuelves a hacer. La autoestima es un valor fundamental, tanto en negativo como en positivo.	Autoestima Arte quita o da autoestima Valor fundamental tanto negativo como positivo	Autoestima valiosa
S8	Nunca me he planteado dejar de tocar, ya que desde joven le dediqué mucho esfuerzo y, aunque, como todos, habré tenido días bajos, nunca me afectó a la decisión original.	Abandonar imposible Resiliencia	Abandonar nunca Resiliencia
S9	No, ni un minuto. Es tan hermoso hacer música, [...] Que las crisis duran tres minutos	Abandonar nunca Crisis cortas	Abandonar nunca
S10	En la medida que vas superando obstáculos, te alimenta más el ego Cuestiones técnicas de dominar el lenguaje En medida que superas los obstáculos te animas más No puedes dejar caer si no superas un obstáculo en el tiempo que esperabas. Es todo cuestión de paciencia y dedicación.	Superar obstáculos alimenta el ego Paciencia y dedicación	Resiliencia
S11	Con un porcentaje muy pequeño, pero no ha sido algo real, más bien una reacción a situaciones que haya tenido Lo que hago lo hago desde una pasión y emoción, y no para pretender demostrar algo a alguien La capacidad de saber estar contigo mismo y trabajártelo,	Reacción a situaciones Pasión Autoaceptación y trabajo	Autoaceptación Resiliencia Pasión

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 4 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S12	Es bueno aprender eso, en la vida en general. Hay que saber levantarse después La autoestima importa y sobre todo la resiliencia, saber tirar para adelante, aunque tengas situaciones muy duras en la vida Yo lo que he hecho cuando algo no me ha salido es ir para el siguiente reto	Aprender a levantarse Autoestima importa Resiliencia Ir a por lo siguiente	Autoestima valiosa Resiliencia
S13	No sé que responder. Es un poco naïve si te crees que vas a ganar todos los concursos Se pasa con el tiempo y otras cosa que vienen, pero ningún remedio, algo natural.	Se pasa como el tiempo	Autoaceptación
S14	-	-	-
S15	En este aspecto, creo que la autoestima es importante, en el sentido de saber que, aunque tengas un fracaso o algún tipo de tropiezo lo puedes superar Es importante tener un sentido crítico muy desarrollado, para seleccionar lo que puede enriquecerte y lo que no	Autoestima importante Sentido crítico importante para seleccionar bien	Autoestima valiosa
S16	La autoestima sí me parece importante.	Autoestima importante	Autoestima valiosa
S17	Sí, alguna vez me lo he planteado, pero no lo he hecho. A veces esas cosas no tienen el resultado social que tu crees que se merecen y entonces te baja la autoestima, pero es una equivocación porque la autoestima tiene que estar determinada por tus creencias, y lo que creas de verdad que merece la pena luchar por ello. Y si estás en esa línea, tanto con resultado social como sin él. No debería bajar.	Autoestima importante, no debe bajar por el resultado social	Autoestima valiosa

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 5 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S18	Abandonar la música en sí, no. Abandonar el mundo de la música, bueno, hay veces La autoestima. Tiene que haber parte de eso. Pero no sabría encajarlo, es algo que es lo que sabes hacer y no importa que estés de bajón o de “subidón” es algo que te mantiene ahí.	Abandonar no Autoestima puede ser importante Si sabes que te tienes que dedicar a esto no importa que estés con poca autoestima	Autoestima valiosa (Subsistencia dilema) Resiliencia
S19	Abandonar sería algo así como cuando una persona desea quitarse la vida. Doy gracias a Dios todos los días por tener razones para seguir componiendo Yo me levanto enseguida e intento corregir de inmediato la causa del tropiezo La autoestima es básica en un artista	Abandonar nunca Corregir Autoestima básica	Abandonar nunca Resiliencia Autoestima valiosa
S20	Me lo he planteado, casi como por pensar a ver que pasa si me lo planteo. La autoestima es lo que te mantiene activo y con ilusión por hacer cosas Posiblemente, el secreto de todo está en la práctica Y si sacrificas muchas horas de calidad y con amor a la astrofísica, dentro de muchos años vas a tener un alto nivel Yo creo que debo todas las cosas que hago a una constancia en la afición Yo soy muy consciente de que el secreto también, incluso de la autoestima, del estar animado, es la práctica. La práctica de pensamiento positivo, es la práctica de tu instrumento con ganas.	Autoestima te mantiene activo y con ilusión Secreto práctica Pensamiento positivo Práctica con ganas	Autoestima valiosa Resiliencia Pasión

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 6 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S21	He tenido alguna etapa en la que he querido dejar la música, porque es un camino complejo. Sobre todo, es la inestabilidad Eso que me hace saber que soy bueno, también me hace saber que me queda mucho que aprender y que seguir estudiando. Porque quiero ser mejor todavía La autoestima es muy importante	Abandonar por inestabilidad	(Subsistencia dilema)
S22	La música es el mejor remedio para pasar esos días. Igual que tienes alegrías tienes penas.	La música te levanta	-
S23	A mí no me ha pasado ningún momento de bajón de ese tipo Yo diría que la autoestima, sí. El estar contento conforme uno va avanzando También me parece muy importante en esta profesión. No equivocarse donde está uno Hay gente que a lo mejor lo que le frustra es intentar ponerse por encima de donde no va a llegar realmente nunca Porque tenemos nuestras habilidades innatas y otras aprendidas Es más inteligente saber cuál es tu hueco y cuál no, y explotarlo, a querer ser el mejor	Autoestima importante No equivocarse donde está uno No intentar ponerse por encima de lo que uno puede llegar Explotar tu hueco	Autoestima valiosa Autoaceptación Autoconocimiento
S24	No. Yo, no. No creo que sea una cuestión de autoestima. Es el gusto y el deseo de hacerlo No me creo mejor que otros Al final es que uno no lo hace por eso, lo hace por sí mismo	Autoestima no importante	Autoestima nima
S25	Dejar la música como disfrute no, pero como trabajo sí	Abandonar como trabajo sí; como disfrute, no.	(Subsistencia dilema)

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 7 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S26	La autoestima me ha ayudado a sobrevivir Siempre he terminado diciéndome que mi trabajo es bueno y debía continuar para seguir creando música, que me quedaba mucho por crear y no era posible abandonar.	Autoestima importante. Autoconvenimiento de hacerlo bien.	Autoestima valiosa
S27	No. Lo que sí con la edad te vas volviendo más selectivo, y te gustaría con el tiempo tener una seguridad económica para poder escoger mejor los trabajos. La autoestima. No he tendido problemas de eso. A nivel musical me he sentido siempre a gusto con lo que hacía.	Abandonar no Te vuelves selectivo Autoestima no ha tenido problemas	Abandonar nunca Autoestima nimia Autoconocimiento
S28	La música es una carrera de altibajos. La autoestima es fundamental. Cuando uno piensa que no vale para esto, abandona. Creo que en eso siempre he tenido mucha autoestima Yo recuerdo tener una rivalidad con mi primo. Y eso te lo puedes tomar, si no tienes autoestima, te hunde, pero si la tienes y te valoras, te motiva	Autoestima importante Rivalidad alienta	Autoestima valiosa Rivalidad sana
S29	Me he levantado sobre todo pensando que no tienen arreglo Nunca me he creído que esto vaya a llegar a una situación revertible en la que vayamos a vivir una época dorada. Sin tenerte en consideración a ti mismo como artista es difícil seguir Yo he tenido suerte, yo he visto una recompensa social a pequeña escala de mi trabajo	Aceptación del mundo como es Autoestima importante Ver una recompensa anima	Autoaceptación Autoestima valiosa

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1c - cuadro 8 de 8			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	En la vida, nunca. Para mí esto es un alimento, es una nutrición. Sin la música, como decía Nietzsche, la vida sería un error La autoestima muy importante. Más que una autoestima basada en el ego y en el pensar en que tú eres el mejor o que tienes que hacerte como una especie de competencia con los demás. Es una autoestima basada en la motivación. En la que tú puedes hacerlo.	Abandonar nunca Autoestima importante Autoestima no para alimentar el ego, sino para la motivación	Abandonar nunca Autoestima valiosa
S31	Yo he tenido la suerte que desde que terminé mis estudios he tenido trabajo siempre Porque a parte de mi pasión por la música es que no sé hacer nada más. No es algo que pueda dudar.	Trabajo siempre No puede dudar porque no sabe hacer otra cosa	Abandonar nunca Pasión
S32	<i>I start suffering stage fright, getting stage fright. And after one, two, or three times I said so I am here now, either you are like the kid you were before, what you like and express yourself... or if you can't go with it, then do something else</i>	Después de sufrir miedo escénico tomó la decisión de si seguir tocando con la ilusión de niño o dejarlo	Autoconocimiento
S33	Muchas veces. La autoestima totalmente En tu balanza pesa más tu pasión que lo difícil que pueda resultar	Autoestima importante Pasión vale más	Autoestima valiosa Pasión

F.4. Codificación de la pregunta R1 1d

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1d - cuadro 1 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Me venía un poco dado Enseguida ves que lo tuyo es el piano y también la composición Porque ha surgido ¿Cómo pretendes que dentro de 100 años alguien se interese por tu música habiendo tantos compositores maravillosos, entonces te vuelves más práctico (de la pregunta 4d)	No lo ha tenido muy difícil, no ha tenido que luchar El camino de la vida le ha ido poniendo en su lugar Se ha ido adaptando	Experiencia y casualidad
S2	A fuerza de mucho trabajo y constancia Te planteas metas, a veces llegas, otras no. Ves un final pero vas poquito a poco poniéndote retos	Trabajo y constancia Llenar de retos el camino	Constancia Metas y sub-metas
S3	Entonces mi motivación es hacer algo que yo me sienta bien y no entienda fácilmente la gente. Eso me ha motivado toda mi vida y me ha echo estar un poco en alerta y cambiar, no digo que para bien, pero si para mi alimentación del alma (p. 1b)	Búsqueda de sí mismo	Metas y sub-metas Autoconocimiento
S4	-	-	-
S5	Yo creo que en el flamenco, es difícil encontrar en sitio Son tantos proyectos distintos que en cada uno te vas encontrando un “yo” distinto Sabes cuales son tus limitaciones. Y en ese momento es cuando uno también se encuentra, cuando sabe hasta dónde puede llegar.	Difícil encontrar sitio Proyectos distintos yo distinto Cuando encuentras tus limitaciones	Autoconocimiento

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1d - cuadro 2 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S6	Perfilando, creando lo que es un lenguaje compositivo propio Lo importante es una buena técnica y un lenguaje propio. Independiente de que gustes más o menos a otros, pero es muy importante tener un sello personal.	Creando un lenguaje propio Sello personal	Autoconocimiento
S7	Pues al final, no trato tanto encontrar mi sitio en el mundo de la música, pero sí trato de encontrar mi sitio conmigo misma. Al final encuentro mi sitio en todos los lugares	Encontrarse a si mismo	Autoconocimiento
S8	El sitio se va haciendo según las circunstancias que te va marcando la propia vida. Decidí que quería ser concertista, pero no tuve todas las puertas abiertas sólo con el deseo. Según las elecciones que uno va haciendo, se van abriendo posibilidades. Hay que estar siempre preparado por si aparece la oportunidad ideal	Se va haciendo el sitio según las circunstancias de la vida	Experiencia y casualidad
S9	De manera rocambolesca Empecé a dirigir el grupo de percusión del conservatorio	Casualidades de la vida	Experiencia y casualidad
S10	Fue un proceso lento. Porque hasta que me di cuenta de que quería ser profesional, tardé un poco, porque yo estudié otras cosas antes Una cosa es que domines el instrumento y otra que domines tu lenguaje, tu identidad Cuando me encontré con mi identidad fue cuando encontré mi sitio	Dominar tu lenguaje, tu identidad hace que encuentres tu sitio	Autoconocimiento
S11	Pues empecé con el flamenco. Eso fue para mí una identidad muy fuerte y también con la música árabe Ya la guitarra eléctrica me atrajo también porque se tocaba con púa, el sonido... Yo creo que mi elección es muy amplia por donde vengo.	Flamenco identidad porque es de varios estilos	-

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1d - cuadro 3 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S12	Eso es una combinación entre casualidad, causalidad y lo que tú quieres Tienes que tener claro tu objetivo	Casualidad, causalidad y lo que quieres	Experiencia y casualidad Autoconocimiento
S13	-	-	-
S14	-	-	-
S15	Pienso que para encontrar tu sitio en el mundo de la música hay que ser auténtico, original, buscar los repertorios que mejor puedes interpretar	Ser auténtico y original	Autoconocimiento
S16	Todavía no lo he encontrado del todo. Yo tengo un problema y es que me gusta hacer muchas cosas. Si hay algo que no conozco, me apetece descubrirlo Realmente mi sitio... lo encontré a los 8 años cuando descubrí que me encantaba tocar.	Encontró su sitio cuando supo que lo que quería era tocar	Autoconocimiento
S17	Fue por casualidad Estoy metido en ese mundo, pero no es que lo buscara. Tengo capacidad de empatizar con gente.	Casualidad Empatiza con la gente	Experiencia y casualidad Cualidades sociales
S18	-	-	-
S19	Como te digo al principio, desde que di mis primeros pasos en la música, es decir desde niño, descubrí que la música es mi mundo y mi casa.	Desde el principio	-
S20	Hay una sensación de querer aprender y no por ganarte la vida mejor, sino por pensar que voy a disfrutar más (p. 1a) Yo lo estoy buscando, mi sello personal. Yo creo que en mi caso ha hecho que me acercara a lo que realmente a mí me gusta, porque nadie me ha dicho esto se hace así o esto se hace ?asao?.	Querer aprender por disfrutar más Todavía buscando su sello El busca cómo se hacen las cosas	Disfrute Autoconocimiento Investigando

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1d - cuadro 4 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S21	No hay otros pianistas haciendo el papel de acompañar al cante o al baile como la guitarra. Y sacándole un sonido pianista. Ese rol y ese camino lo he adoptado por una necesidad.	Encuentra algo que no hacen los demás y le saca partido Encuentra una necesidad	Investigando
S22	Mi hermano [...] Yo era un niño pequeño y quería ser igual que él. Entonces empecé a tocar el cajón por él. Él fue el que me abrió camino también	Imitar a su ídolo Con ayuda	Constancia Con ayuda
S23	Mucho escucharte a ti mismo, mirarte ante el espejo, ver cuáles son tus flaquezas, cuáles son tus virtudes, y a base de observar, de ser tu mayor juez. Más que te juzguen los demás, juzgarte tú. Decir: esto lo hago bien, esto lo hago mal, y saber qué puedes aportar al mundo de la música.	Estudiarse uno Ser tu mayor juez	Autoconocimiento
S24	Es que no sé si tengo mi sitio A base de hacer las cosas Luego te vas definiendo, aunque mis intereses son muy variados Hay gente que hace 100 veces la misma obra; yo no creo que sea mi caso. Y poco a poco me he ido decantando por un estilo que puedo variar.	Te vas definiendo No sabe si tiene su sitio	Autoconocimiento
S25	A base de trabajo. Componiendo y enseñándoselo a la gente. Yo creo que es una acción-reacción y es una Retroalimentación	Trabajando Retroalimentación	Constancia Retroalimentación
S26	Pues tocando en peñas, concursos y poco a poco te escuchan, te valoran y te van contratando.	Tocando, mostrando tu trabajo Retroalimentación	Retroalimentación

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1d - cuadro 5 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S27	Tampoco tenía una idea premeditada para llegar a tal sitio, ni tocar con este o con el otro (p. 1b) Pues tocando. Fui a parar a Paco de Lucía, de una manera increíble. Es increíble la suerte que he tenido Yo siempre digo que hay que tener la mano a punto para que cuando venga una cosa gorda estés preparado.	Casualidad Estando preparado para lo que pueda venir El camino te forma	Experiencia y casualidad
S28	Mi formación no es clásica, está paralela entre las dos (con lo moderno). Y ahí encontré un equilibrio Entonces me di cuenta de que podía aportar algo, de que no era uno más. No era único sino distinto. Poco a poco vas creciendo y vas tomando un nombre. Vas escalando. Se trata de encontrar tu voz propia.	Formación paralela entre dos estilos Encontrar un equilibrio Darse cuenta Poco a poco Encontrar tu voz	Autoconocimiento
S29	Me encuentro incómodo en la vanguardia tradicional, en la Darmstadt más escolástica... Y estaba claro que en mi música empezaban a aparecer otros elementos rítmicos, melódicos y otras cosas. Pero yo mi sitio lo he encontrado cuando un montón de prejuicios se han caído. Con mucho trabajo. (Hablando de qué le cambió) Yo diría: esposa-guitarra-rock	Encuentra su sitio cuando se caen sus prejuicios Esposa - guitarra -rock	Autoconocimiento Fuera prejuicios

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 1d - cuadro 6 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	Yo me he formado en un mundo de guitarra clásica, de repertorio clásico, pero en un momento dado yo me di cuenta que tenía otras cosas que sacar de mí Poco a poco me he ido derivando a ser cada vez más auto-repertorista Mi sitio fundamentalmente es respetar mi necesidad de autoexpresión. Y esto me viene sobre todo con la composición y con tocar arreglos míos... hacer mía la música.	Cuando se sale de la tradición de su gremio Respete su necesidad de autoexpresión	Fuera prejuicios Autoconocimiento
S31	Ya pensé que igual mi música sí que tenía un receptor. El encontrarlo ya me satisfizo. La suerte mía fue el éxito de la primera, nunca he tenido otro éxito igual. cuando continuas te aceptan.	Encontrar un receptor para su música Continuar	Autoconocimiento Constancia
S32	No hay un sitio para todos. Si piensas que hay un sitio para ti, es un error. Es un camino y estamos caminando hasta el fin. <i>I had opportunities and I was ready to take them, or to make choices that proved to be the right moves.</i>	El camino Estar preparado para las oportunidades Saber elegir	Experiencia y casualidad
S33	Creo que el sitio se va encontrando siempre Pienso que es más un camino, creo que el sitio te va encontrando a ti.	Camino	Experiencia y casualidad

F.5. Codificación de la pregunta R1 2a

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2a - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Absoluto	Oído absoluto	Absoluto
S2	Relativo, absoluto no.	Oído relativo	Relativo
S3	Yo creo que ninguno (risas). Oído absoluto no tengo	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S4	(Entendemos que tiene oído relativo)	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S5	Sé si el guitarrista está tocando en mi, en la o en do, por ejemplo, en unas alegrías, pero no sé si tiene la cejilla en qué traste	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S6	Ninguno de los dos...	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S7	Pues yo creo que el absoluto no lo tengo	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S8	Relativo.	Oído relativo	Relativo
S9	Siempre he tenido muy mal oído como para ser un jurista es bueno tener buena memoria, e impresionas a otro, pero se puede ser bueno sin tener buena memoria	Oído relativo	Relativo
S10	Relativo	Oído relativo	Relativo
S11	Yo creo que es entre los dos Lo escucho y me puedo imaginar el mástil. No me lo he trabajado, es algo natural que ha sido a través del oído	No lo deja claro	No sabemos Poca reflexión
S12	Absoluto	Oído absoluto	Absoluto
S13	Absoluto no tengo, es una desventaja grande, pero no lo tengo. Para ser un instrumentista de cuerda ayuda.	Oído relativo	Relativo
S14	me hace mucha gracia esto del oído absoluto Sí, hombre, sí, oigo mi-sol sostenido. Yo creo que los músicos tenemos el la metido dentro	No lo deja claro	No sabemos Poca reflexión

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2a - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	Absoluto	Oído absoluto	Absoluto
S16	Relativo	Oído relativo	Relativo
S17	(risas) Yo como dice un amigo no tengo oído en absoluto (risas). No, no tengo oído absoluto, supongo que lo debo tener relativo.	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S18	Absoluto no.	Oído Relativo	Relativo
S19	El tener oído absoluto o no es un tema del que no me he preocupado demasiado Yo no creo que a Beethoven le importara mucho saber si tenía oído absoluto o relativo.	No lo deja claro	No sabemos Poca reflexión
S20	Yo creo que tengo oído relativo, pero muchas veces me viene el nombre a la cabeza. Algunos me dicen que sí que lo tengo.	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S21	No. Tengo un oído normal (risas). Relativo.	Oído relativo	Relativo
S22	Yo cuando escucho un disco lo que escucho más es la música, De la letra no me suelo acordar muy bien	No lo deja claro	No sabemos Poca reflexión
S23	Yo no me lo he comprobado. Afino más o menos bien al tararear. Yo creo que el absoluto no lo tengo. Creo que relativo.	Oído relativo	Relativo Poca reflexión
S24	Tengo un oído armónico.	Oído relativo	Relativo
S25	Entonces, relativo	Oído relativo	Relativo
S26	Relativo.	Oído relativo	Relativo
S27	Relativo.	Oído relativo	Relativo
S28	Yo digo siempre que lo del oído absoluto es muy relativo El oído es memoria. ¿Por qué sé que el mi es un mi? Porque lo he memorizado, con un piano lo sé, pero a lo mejor con un clarinete puedo fallar. Por eso digo que lo del oído absoluto es muy relativo.	Oído absoluto	Absoluto

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2a - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S29	Tengo relativo, no absoluto. De hecho el absoluto es pésimo. Pero tengo mucha facilidad para los intervalos y las armonías.	Oído relativo	Relativo
S30	Absoluto.	Oído absoluto	Absoluto
S31	Yo creo que lo del oído absoluto es relativo porque... yo creo que tengo oído absoluto. Yo tengo absoluto del 440.	Oído absoluto	Absoluto
S32	<i>I have a quite perfect pitch. Sometimes I am off but most of the time I am not. I hear a noise and I can't put a name on it.</i>	Oído absoluto	Absoluto
S33	He tenido oído absoluto y he tenido que quitármelo porque como toco música barroca	Oído absoluto	Absoluto

F.6. Codificación de la pregunta R1 2b

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2b - cuadro 1 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	- Sí, completamente, y estoy feliz de haber vivido esta época porque cuando yo era adolescente, tenía que ahorrar para comprarme discos.	Escucha abundante Disfruta	Activo
S2	- Sí, bastante	Escuchante activo	Activo
S3	- No, últimamente no - He escuchado mucha música. Yo me dormía con Paco de Lucía, Debussy, Shostakovich, Ramón Montoya... - Ahora no escucho mucha música, no por nada sino que ahora no tengo paciencia ni mucho tiempo de escuchar música	Escuchó en el pasado Ahora no	Escaso Activo antes
S4	Escuchando todos los días sin exagerar entre una hora y hora y media de música que jamás he oído	Escucha todos los días Indagador	Activo
S5	Si. Pues claro, todos los días. Yo estoy siempre con la música detrás no solo flamenco, lo que pillo	Todos los días	Activo
S6	No, no escucho música con regularidad. Hay épocas que sí, hay veces que me apetece y otras que no. Pero como norma no suelo escuchar música.	Sin regularidad No suele Indiferencia	Escaso
S7	La escucho a todas horas, desde que me levanto hasta que me acuesto.	Escucha abundante	Activo
S8	Sí. Habitualmente escucho música clásica. Ocasionalmente, escucho música folclórica.	Suele escuchar de forma habitual Escucha su estilo y otros	Activo

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2b - cuadro 2 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S9	Sí, constantemente, muchas horas diarias. Me apasiona escuchar música	Muchas horas Le apasiona	Activo
S10	Yo ahora mismo no tengo esa costumbre, antes sí, mucho más Escucho otras cosas pero no tengo una regularidad, cuando el cuerpo me pide	No tiene costumbre	Escaso
S11	Escucho mucha música bastante, y muy diversa.	Mucha y diversa	Activo
S12	Sí.	Escucha con regularidad	Activo
S13	Sí. Ahora escucho muchas óperas Sólo escucho música clásica porque hay tanta que no me va a dar tiempo en mi vida a conocerla	Escucha con regularidad Sólo clásica	Activo
S14	Sí. Últimamente bastante por YouTube. Es una maravilla	Escucha abundante	Activo
S15	Sí, diariamente	Escucha abundante	Activo
S16	Yo toco música 8 o diez horas al día. Yo la toco, no la escucho. Escuché de pequeño. Escucho música de vez en cuando, pero lo suelo hacer por tema profesional	Escucha la música que toca No suele escuchar música Escuchó en el pasado Por tema profesional	Escaso Activo antes

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2b - cuadro 3 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	Aunque parezca un contrasentido, no soy melómano. No oigo música, me encanta el silencio A mí me gusta hacer música, compartirla Sí, pasé una época en la que compartí piso con mi amigo X, un gran guitarrista de Jerez, y un bailarín. Ahí nos comíamos todos los discos que salían nuevos, esa era nuestra forma de divertirnos.	No oye música Le gusta el silencio Escuchó mucho en el pasado	Escaso Activo antes
S18	No solamente por lo que trabajas, grabar, ensayar... en mi casa siempre hay algo	Escucha lo que toca Música de fondo	Escaso
S19	Por supuesto que sí.	Escucha con regularidad	Activo
S20	Sí. Pero ahora mismo estoy en una etapa en la que no escucho mucha música. Valoro mucho estar en silencio en casa,	Escuchó mucho en el pasado Valora el silencio	Escaso Activo antes
S21	Sí, mucha música.	Escucha abundante	Activo
S22	Sí, todos los días. Ahora menos porque uno ya tiene niños, pero sí. Yo estudiaba antes a lo mejor una hora y lo que pasa es que me gusta mucho escuchar. Entonces me tiraba todo el rato escuchando (p. 3c)	Escucha abundante Actualmente menos	Activo
S23	Sí, claro, todo el tiempo. Es lo más importante. Mucho más que sentarte al instrumento y tocar. el que diga que todo lo que toca se lo inventa, miente Somos un reflejo de los patrones aprendidos, no sólo en la música, sino en todos los aspectos de la vida	Escucha abundante Mucha importancia	Activo

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2b - cuadro 4 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S24	Sí. De todo tipo de músicas,	Escucha abundante	Activo
S25	Sí. No es lo mismo oírla que escucharla. La había perdido, pero ahora cada día más. Lo estoy retomando. A diario no tengo tiempo. La oigo más que la escucho	Escucha abundante en el pasado No escucha mucho, oye más que escucha	Escaso Activo antes
S26	Sí, a diario.	Escucha regularmente	Activo
S27	No. La escucho en el coche, o cuando tengo que trabajar en ella. Después como que me descanso, o escuchar otras cosas. Últimamente valoro mucho el silencio.	Oye placer o escucha por trabajo Valora mucho el silencio	Escaso
S28	Sí.	Escucha regularmente	Activo
S29	Constantemente, mucho He oído a compañeros eso de que un compositor debe sumirse en su música y no escuchar más que a sí mismo	Escucha abundante Le da importancia	Activo
S30	Todos los días. Es lo primero que hago cuando me levanto por la mañana.	Escucha abundante	Activo
S31	Sí y no. Sí pero siempre de una manera activa. No me pongo música y empiezo a fregar el suelo Eso sí, mientras hago cosas, música de los 70 y 80. Creo que es refrescante.	Escucha regularmente	Activo
S32	Sí. Todo el tiempo, pero no necesariamente clásica	Escucha abundante	Activo
S33	Intento hacerlo aunque no siempre lo hago porque muchas veces estoy saturada de la propia que hago yo	Intenta pero no	Escaso

F.7. Codificación de la pregunta R1 2c

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2c - cuadro 1 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Depende de las circunstancias Cuando es sin partitura intento estar completamente sin pensar en nada dejándome llevar, dejándome sorprender con la partitura está un poco más analítico, más fuera A mí me gusta mucho escuchar música en ese plan, como si no fuera músico [...]que se me pasen por dentro imágenes.	Hace una escucha para ver qué siente (emoción) Escucha el conjunto	Expectativas sensitivas
S2	En el flamenco automáticamente me voy a la voz, a la persona Si escucho algo que no sea flamenco me fijo más en la melodía Primero lo escucho, me llega, me gusta, pero no analizo nada (Cuando canta) Eso sí lo analizo	El tono, melodía Escucha el conjunto Espera encontrar emoción	Expectativas sensitivas Melodía
S3	Es una de las cosas que intento evitar. No sé, cuando escucho algo, depende de lo que sea, normalmente me fijo en el global	Escucha global Intenta no analizar	Escucha analítica Expectativas sensitivas
S4	No entro en analizar la forma, sino en si consigo desconectar o no de la pieza que escucho. De si la pieza me mantiene la atención	Mantener atención	Expectativas sensitivas
S5	Pues en todos, suelo hacer una escucha bastante selectiva Suelo separar mucho los planos En la afinación es lo primero que me fijo (cuando se escucha a sí mismo)	Escucha selectiva Afinación	Escucha analítica Melodía

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2c - cuadro 2 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S6	Fundamentalmente en la música. Si tiene letra me fijo poco en ella, fundamentalmente me llama la atención la progresión armónica, las estructuras melódicas y trato de aprender cuando escucho, de coger ideas y luego hacerlas mías	Letra Progresión armónica Melodías	Escucha analítica Armonía Melodía
S7	escucho muchas veces seguidas la misma música Cada vez que yo me pongo la música, me fijo en una cosa diferente, lo que sí tengo muy claro es que siempre estoy fijándome en los arreglos, más que en las voces principales	Repite Focos distintos Arreglos	Escucha analítica
S8	Depende mucho de la situación Música en un concierto, intento disfrutar de todo lo que ofrece el intérprete y el compositor: emoción, belleza artística, etc.	Depende Emoción, belleza	Expectativas sensitivas
S9	Una cosa es cuando un compositor ha estrenado y te pide que escuches la composición. Pues escuchas de una forma mucho más analítica, para ver qué te parecía. Pero afortunadamente no hay que escuchar de esa manera Hay una carencia negativa, vicio de profesión [...] Yo he vivido 40 años en los estudios de grabación [...] una escucha hipercrítica desde el punto de vista de un estudio de grabación	Analizar es una carencia negativa, vicio de profesión	Escucha analítica
S10	Armonía la primera cosa	Armonía	Escucha analítica Armonía
S11	Según lo que me dé. Hay momentos en los que solo escucho el bajo, solo escucho el charles, los sonidos de arreglos? Muchas veces lo escucho como una entidad	Escucha selectiva Escucha el conjunto	Expectativas sensitivas Escucha analítica

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2c - cuadro 3 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S12	Yo nunca he pensado mucho en estructura... lo que me fijo cuando estudio simplemente me dejo llevar. Me voy más al plano emocional que al racional	Se deja llevar Emoción	Expectativas sensitivas
S13	Es una pregunta a la que no sé contestar. Escucho música como conjunto He gastado un dineral en grabaciones que luego no escucho porque me aburren. Yo, aunque soy músico intérprete, prefiero escuchar música grabada. Así no tienes que soportar la incomodidad de estar rodeado de gente, en una silla incómoda	Escucha como conjunto	Expectativas sensitivas
S14	Es que esto es difícil... depende de la música... no sé. La música siempre tiene que decir algo. me importa que el minutaje sea correcto.	Qué le dice la música El minutaje	Expectativas sensitivas Agógica
S15	Cuando estoy tocando presto atención a diferentes parámetros, con diversas acciones, para memorizar, analizar los pasajes complicados y posibles soluciones, así como analizar los mejores fraseos, articulaciones y texturas. Me he entrenado siempre para realizar esos procesos lo más rápidamente posible.	Escucha selectiva	Escucha analítica
S16	Primero me fijo en la rítmica, y luego melódica. Dinámica y por último la parte tímbrica	Ritmo Melodía Dinámica Timbre	Escucha analítica Rítmica
S17	No analizo la música, no lo hago de forma intelectual. Me dejo llevar y dejo que sea el subconsciente el que me guíe	No analiza Se deja llevar Subconsciente de guía	Expectativas sensitivas

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2c - cuadro 4 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S18	A mí me gusta meditar con la música, en el sentido de respirar escuchando música Primero intento hacer una valoración global. Luego ya me paro en matices, Cuando estás tocando llega un momento en que lo haces automático. El ritmo es esencial, clavarlas es súper importante. La armonía para mí es el mundo al que yo estoy totalmente metido y enganchado.	Medita con la música Valoración global Matices luego Ritmo importante Armonía es lo suyo	Expectativas sensitivas Armonía
S19	La analizo naturalmente si por alguna razón concreta me interesa estudiar su estructura o su contenido, pero en general prefiero relajarme y disfrutar y admirar lo que escucho.	Analiza naturalmente Estructura o contenido Escucha relajada para disfrutar y admirar	Expectativas sensitivas
S20	Yo como me dedico mucho a la producción no puedo evitar tener una mente analítica Quizás tristemente me fijo en factores técnicos de lo que se ha grabado	Mente analítica Factores técnicos Tristemente	Escucha analítica
S21	Lo primero que se fija es en la melodía, es lo primero que te llega, después en el ritmo si eres músico te fijas en más detalles.	Melodía Ritmo Detalles	Escucha analítica Melodía Rítmica
S22	Depende el disco que esté escuchando	-	-
S23	Mira yo por haber estudiado sonido..., una cosa que nos ayudaron a ejercitar es el oído selectivo No tengo una predilección. Lo que sí al revés. Me gusta hacer el esfuerzo de ser puro público La música no está concebida para después desmembrarla; lo que pasa es que es una deformación profesional.	Escucha selectiva Esfuerzo para escuchar como público Deformación profesional	Escucha analítica

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2c - cuadro 5 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S 24	Yo no escucho como un oyente corriente, yo escucho como compositor Al tipo de sonoridad que hay, al tipo de anchura que tiene la música, cómo está compuesto, cómo se emplean las voces, los instrumentos, no solo la técnica, sino el tipo de elementos expresivos que tiene la música Hay que tener una escucha bastante activa, ir hacia la música, no dejar que la música venga a ti. Yo soy muy poco capaz de escuchar música de fondo.	Escucha como compositor Analiza Técnica Elementos expresivos Muy activo Incapaz de escuchar música de fondo	Escucha analítica
S25	Yo creo que en la dinámica. Porque en la dinámica está la melodía y está el ritmo. Pero, sí, la dinámica. Si no tiene dinámica me mata la música y me desconecto rapidísimo	Dinámica	Escucha analítica Dinámica
S26	Normalmente, escucho para disfrutar, no suelo analizar, simplemente me dejo llevar por lo que escucho	Para disfrutar No analiza	Expectativas sensitivas
S27	En los detalles, las estructuras, en los timbres. Con los años te vuelves más exigente con el sonido, con la afinación. Te vas volviendo un poco más selecto.	Estructuras, timbre Detalles Exigente Selecto	Escucha analítica Forma Timbre
S28	Yo escucho música concentrado casi siempre. Es mi problema.	Analítico Malo	Escucha analítica

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2c - cuadro 6 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S29	La escucha es un ingrediente sensual en mi vida. (p. 2b) El golpe sensual, la belleza externa para mí es la entrada del asunto Es la emoción. E inmediatamente después el ingrediente que más me llama la atención es la forma.	Emoción Forma	Expectativas sensitivas Forma
S30	La expresión. Lo que me está diciendo la música, porque ya pasé la época de estar siempre intentando criticar o intentando juzgar. Yo intento cada vez más empatizar con la música desde el público al que yo también me comunico. Y para mí también es un momento de paz porque me llena la música de satisfacción sin necesidad de plantearme otra cosa que disfrutarla.	Expresión Mensaje No juzga Empatizar desde el deleite del público Disfrutar	Expectativas sensitivas
S31	Me fijo, no sé, en todo... Yo me dejo llevar. Cuando escucho música soy bastante analfabeto musical. Intento recibirla como mi madre, que no tiene ni idea de música. Si es un autor muy melódico como Mendelssohn, pues me dejo llevar por la melodía. Si es un autor más tímbrico como alguno del impresionismo, pues por eso	Recibirla sin analizar Se deja llevar	Expectativas sensitivas

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2c - cuadro 7 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S32	Las inflexiones. <i>Is the inflection of one note, where is it coming from? where is it going? The connections between the harmonics, the other players, the other people, and the dramatic line itself or rhetoric line.</i>	Las inflexiones De donde viene y de donde va Conexiones entre armonías y músicos Lo que cuenta	Expectativas sensitivas Inflexiones
S33	Creo que hay mucha sinestesia Para mí es algo muy abstracto tengo una tendencia a la retórica No cercano a la emoción sino mucho más directo	Sinestesia Retórica	Sinestesia

F.8. Codificación de la pregunta R1 2d

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2d - cuadro 1 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Sí, sí, eso desde siempre. Me ha interesado mucho leer, formarme sobre la música que me gusta, que conecta más conmigo.	Si busca información	Alimenta su curiosidad
S2	Sí [...] intento sacar similitudes hacia el flamenco desde el folclore más antiguo	Busca información	Alimenta su curiosidad
S3	Sí Si algo me interesa mucho intento conseguir las partituras para saber por dónde van Ahora empiezo a escuchar lo que estoy tocando Ser guitarrista es muchas veces incompatible con ser músico	Busca información	Alimenta su curiosidad
S4	-	-	-
S5	Escucho versiones, y luego me suelo quedar con la que más me gusta. Y la que reviento hasta el punto de rayar el disco, convertirme en el mayor usuario de visitas de YouTube de ese tema creo que escuchar es algo fundamental, y saber escuchar (p. 2e)	Escucha versiones	Alimenta su curiosidad
S6	Sí, por supuesto. Cuando sale un guitarrista flamenco nuevo, pues trato de escucharlo Lo busco y si tiene mucha discografía. Trato de escuchar sus primeros discos	Busca info Investiga sus inicios	Alimenta su curiosidad
S7	Siempre, sí. Soy una persona bastante inquieta y exigente, y siempre que veo un camino abierto, o algo que me gusta, intento ir más allá conmigo misma y con lo que estoy escuchando	Busca Es inquieto	Alimenta su curiosidad

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2d - cuadro 2 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S8	Por supuesto. Cuanta más información se tiene sobre una obra, más profundamente se comprende y disfruta.	Busca porque le ayuda	Alimenta su curiosidad
S9	Sí, pero hay que tener mucho cuidado con las comparaciones. Por ejemplo si comparas con la orquesta de Chicago, puedes terminar un poco mal Es maravilloso admirar a los demás	Busca Compara con cuidado	Alimenta su curiosidad
S10	Sí, busco información en internet	Busca	Alimenta su curiosidad
S11	Siempre nos comparamos con lo que escuchamos porque es una manera sana de interactuar con las cosas	Busca y compara	Alimenta su curiosidad
S12	Sí me gusta mucho una obra que no conozco, me vuelvo loca y me pongo a escucharla todo el tiempo intento escuchar todo lo que tiene grabado, intento ir a conciertos. E intento imitar lo que hace porque me encanta aprender de él.	Busca mucho	Alimenta su curiosidad
S13	Sí puede ser. A mí me gusta escuchar sistemáticamente, elijo algún género, elijo 32 sonatas de Beethoven de piano, combino con cuartetos de cuerda, para ver cómo desarrollaba Beethoven con el tiempo me gusta investigar un poco o leer	Escucha para aprender No responde concretamente	-
S14	Sí, enseguida cuando estoy con una obra mía, consulto una y otra	Busca y compara	Alimenta su curiosidad
S15	Cuando me gusta algo suelo buscar más información, soy muy curiosa y me gusta investigar y llegar al fondo de las cosas.	Busca Curiosidad	Alimenta su curiosidad
S16	Si hay algo que no conozco, me apetece descubrirlo (p. 1d) Si escucho alguna obra que me gusta busco más. Incluso encargo obras a otros compositores y les enseño las obras que me gustan para preguntarles si pueden componer algo parecido	Curiosidad Busca y lo que encuentra si le gusta le cambia	Alimenta su curiosidad

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2d - cuadro 3 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	No. Ese tipo de trabajo no lo hago, no miro las notas, a ver qué hay en común. Hay gente que te puede analizar, pero todo es casi siempre producto del azar, Yo creo mucho en el aprendizaje por osmosis	No compara No sabemos si busca.	-
S18	Nunca he hecho ese trabajo Nunca he hecho el trabajo de comparar y buscar cosas	No busca No compara	No se plantea buscar
S19	Si oigo algo nuevo que me agrada por supuesto que busco información sobre esa obra y sobre su compositor	Busca	Alimenta su curiosidad
S20	Sí, lo primero. El tema de compararse a uno mismo, yo creo que nos pasa a todos, y puede ser peligroso Una de las cosas que he querido hacer hoy es buscar más información y ver las fases de esta comediante. Me entusiasma	Busca Compara con cuidado	Alimenta su curiosidad
S21	Por supuesto. (crea un proyecto concreto) para poder trabajar con muchos músicos no quiero perder esa frescura, el seguir aprendiendo todos esos conocimientos que cada persona te puede aportar. Hasta los malos, como digo yo.	Busca e invita a los artistas que le gustan para aprender	Alimenta su curiosidad
S22	Cuando escucho un disco y me gusta, lo escucho bastantes veces. Y si busco sobre el grupo o el cantante. La música es alimento para los músicos,	Busca y degusta	Alimenta su curiosidad
S23	Estoy en un periodo de escuchar de una forma muy abierta cualquier cosa.	Busca en lo desconocido	Alimenta su curiosidad

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2d - cuadro 4 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S24	No, con lo que yo hago, no si hay una obra de un autor que no conocía, busco inmediatamente cosas. Comparo con lo que he oído	Busca No compara con lo suyo	Alimenta su curiosidad
S25	No, yo no comparo nada. Ahora ya no comparo. Pero sí busco información, veo su web, sus discos...	No compara ya Sí busca info	Alimenta su curiosidad
S26	Simplemente lo disfruto escuchándolo varias veces, si es un músico o música que acabo de descubrir indago y profundizo más en ello con el fin de conocer más al músico o a la música. Nunca comparo otra música con la que hago yo.	Disfruta Busca Indaga No compara con lo que hace	Alimenta su curiosidad
S27	Bueno, claro. Si te gusta algo preguntas quién es y buscas alrededor. Comparo quizás de una manera espontánea, sin darme cuenta. Pero no como en un laboratorio.	Pregunta y busca Compara de manera espontánea	Alimenta su curiosidad
S28	Siempre. O sea, siempre estoy comparando con lo que hago, no es comparar, es coger ideas. Y buscar más información siempre.	Coge ideas Busca más información	Alimenta su curiosidad

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2d - cuadro 5 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S29	Sí, sobre lo primero, sí sistemáticamente. Normalmente procuro... cuando me ha emocionado, lo sature. Busco al máximo. Y lo segundo es casi inevitable en la medida que algo que conecte con tu sensibilidad tiene que tener, es decir, tiene que existir algún puente misterioso, subterráneo con lo que tú haces cuando he profundizado más en su obra, y he escuchado más música, la conexión sentimental con ciertas maneras más de entender el lenguaje musical	Busca Escucha repetidas veces lo mismo Compara inevitablemente	Alimenta su curiosidad
S30	Claro. Ya me documento Siempre busco una motivación para aprender	Busca Se documenta Le motiva	Alimenta su curiosidad
S31	Si además me obsesiono mucho. Cuando descubrí por ejemplo las obras de Albert Russell... me volví loco buscando todo lo que él tenía.	Si busca Se obsesiona	Alimenta su curiosidad
S32	Sí, curiosidad, exploración si eso es algo que todos mis profesores tienen en común. <i>never taking anything for granted</i>	Busca Es curioso Nunca da nada por sentado	Alimenta su curiosidad
S33	No siempre. Es como con la literatura, de mis autores favoritos no he intentado leerme todos sus libros, Cuando tengo que estudiar una obra me informo mucho	No siempre Estudiando si	No se plantea buscar

F.9. Codificación de la pregunta R1 2e

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2e - cuadro 1 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Ahora disfruto de más acercamientos De pequeño, decía: — ¡Me gusta esto de Beethoven! Y ahora pues a lo mejor no solamente me gusta mucho sino que lo admiro	Disfruta de más maneras Disfruta con el conocimiento	Madurez racional
S2	Yo creo que he tenido diferentes etapas Yo disfruto más ahora	Disfruta más	Disfruta más
S3	Es una pena esta situación, pero la profesión tiene este tipo de cosas y te quita un poco el disfrute (p. 2b) Ahora intento disfrutar de lo que sea (p. 2d) Ni todos podemos ser genios, ni un gran guitarrista, o sea... cada uno es cada uno (p. 2d)	Disfruta otras cosas Disfrute diferente	Disfrute diferente
S4	No, para mí la música es mi vida. Es lo mismo que si me preguntas que si mi disfrute con el agua Disfrutas menos con el paso del tiempo porque le pides más a la música que vas a escuchar. cuando no sabes nada, lo idolatras	Música igual vida Igual que su disfrute con el agua Disfrutas menos porque pides más No saber, idolatra	Evoluciona Mayor exigencia
S5	Sí, indudablemente. Porque ahora escucho de una forma más serena, mucho más atenta doy más importancia a la sensibilidad a la hora de expresar, antes daba más importancia a yo que sé la percusión rítmica, ahora doy más importancia al conjunto Es son las etapas por las que pasa un músico	Disfruta más Ahora más atento Ahora más importancia a la expresión y antes a la rítmica Etapas	Madurez racional

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2e - cuadro 2 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S6	Sí, diría que sí, porque te vas haciendo más maduro a nivel intelectual Ahora la disfrutas más porque ya tienes un bagaje musical que te permite eso	Disfruta más Madurez Bagaje musical	Madurez racional
S7	Pues voy por etapas Yo creo que la relación con la música es como la relación con todo. Hay veces que te desesperas, y otras veces que fluye de manera natural y te apasiona.	Etapas Relación con música igual que con todo	Evoluciona
S8	Creo que sí. El bagaje cultural que se va adquiriendo a lo largo de los años ayuda a comprender mejor muchas composiciones musicales y el conocimiento contribuye al deleite de la música.	Si Bagaje cultural Conocimiento contribuye al deleite	Madurez racional
S9	Ahora disfruto más. Cuando eres más jovencito y has acabado la carrera, eres más hipercrítico. Cuando tienes menos años eres más beligerante	Disfruta más Antes más crítico, ahora más beligerante	Madurez racional
S10	Sí, ha cambiado. Pero desde que empecé a estudiar música, yo creo que disfruto ciertas cosas más que otras el disfrute básico me encanta siempre	Disfruta diferente Ciertas cosas más que otras El disfrute básico continúa	Disfrute diferente Disfrute básico igual

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2e - cuadro 3 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S11	La semilla básica no ha cambiado. Pero el conocimiento cambia según la manera en que te acercas a una música Intento medir las músicas si emocionalmente me hacen vibrar de alguna manera, me llegan y me cuentan algo	La semilla básica continúa Conocimiento hace que cambie	Disfrute básico igual Madurez racional
S12	Sí. Disfruto más ahora. Cuanto más conoces algo más disfrutas	Disfruta más	Madurez racional
S13	Disfrutar sí, yo disfruto en principio cada vez disfruto más al escuchar.	Disfruta cada vez más	Disfruta más
S14	Sí. Bueno, me ha gustado siempre hay periodos de todo	Disfruta más Etapas	Disfruta más
S15	Absolutamente , de niña era un juego [...] posteriormente empezó a ser algo que podía analizar y tener preferencias por unos tipos y otros de música; más adelante y con los años, vas asociando músicas con las diferentes etapas de tu vida	Disfruta más Analiza	Madurez racional
S16	Ahora me gusta más porque sé más	Disfruta más Conocimiento	Madurez racional
S17	Sí. Ha cambiado bastante. No me conformo en el arquetipo, o con escuchar lo que es previsible	Disfruta más Exigente	Disfruta más Mayor exigencia
S18	Mientras más conoces la música más exigente te vuelves, más responsable, y sabes que sabes menos. Y la disfrutas más	Disfruta más Exigente	Disfruta más Mayor exigencia
S19	Disfruto al máximo con la música que me hace disfrutar. Esto no ha cambiado a lo largo del tiempo.	Disfruta igual	Disfrute básico igual

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2e - cuadro 4 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S20	Yo creo que básicamente es el mismo, pero sí que evoluciona. muchas veces pienso que me gustaría volver a disfrutarlo como disfruté aquel día en aquel garaje, como un adolescente	Disfrute básico igual Evoluciona Recuerda el primero como sin igual	Disfrute básico igual Evoluciona
S21	Claro, sí. Ahora la disfruto más, pero quizá sufro también un poco más Eres más exigente Siempre pienso en mejorar.	Disfruta más Sufre más Exigente Mejorar	Disfruto más Mayor exigencia
S22	A veces sí cambia. Cuando uno es pequeño tiene una ilusión, y por desgracia cuando creces no sigue siendo la misma	Cambia De pequeño ilusión De mayor cambia	Disfrute diferente
S23	Pues sí, yo creo que sí La música es una cosa tan amplia que conforme van pasando los años voy dándome cuenta de aspectos distintos que se pueden disfrutar Cuando era más joven disfrutaba de la adrenalina de un ritmo bien contundente, ahora en un momento dado puedo disfrutar más la improvisación, que antes no la entendía	Disfruta más aspectos	Madurez racional

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2e - cuadro 5 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S24	Quizá se ha incrementado. Porque hay más elementos que me interesan Dentro de la música. Al principio, la música te llega como simple hecho físico o emocional y luego pues se convierte en un hecho intelectual, sensorial, y en muchos elementos que vas adquiriendo a lo largo del tiempo y que completan la escucha.	Disfruta más Más cosas le interesan Antes más emocional y ahora más intelectual	Madurez racional
S25	Yo creo que disfruto más ahora que cuando era más joven	Disfruta más	Disfruta más
S26	Es posible, creo que soy más exigente, ahora no me emociona cualquier cosa. Al principio, cuando llevas poco tiempo, te sorprende casi todo, y todo te va aportando, conforme vas creciendo tienes más en tu ?disco duro? y no cabe cualquier cosa.	Es más exigente Poco le sorprende	Mayor exigencia
S27	No mucho. Siempre cuando me ha gustado una cosa la he escuchado hasta que me la he aprendido de memoria. En vez de haber escuchado mucho distinto, lo que he hecho es escuchar muchas veces algo que me gusta.	No cambia mucho Escucha muchas veces lo mismo en lugar de muchas cosas	Disfrute básico igual

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2e - cuadro 6 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S28	Lógicamente. Va evolucionando. Hay una doble lectura. Hay un pico y hay una bajada. Ahora mismo cuando ya has escuchado tanta música, disfrutas menos porque ya conoces mucho más. Disfrutas más otras cosas, pero disfrutas menos en el sentido de novedad	Evoluciona Hay picos y bajadas Disfruta menos en el sentido de novedad Disfruta otras cosas	Madurez racional Evoluciona
S29	Pues fíjate, el disfrute no. El golpe emocional yo diría que es exactamente el mismo, es decir, no hay... cuando descubro algo nuevo es una invasión que es la misma que cuando en aquellos años empecé a escuchar a X.	Golpe emocional igual Cuando descubre algo es igual	Disfrute básico igual
S30	Yo creo que ha cambiado a mejor. Ya te digo tenía unos años, cuando era más joven, oía con otro oído, pero ahora lo que hago es nutrirme con esa música porque es la que me llega al corazón.	Disfruta más	Disfruta más
S31	No, bueno... Sí. En el sentido que la primera vez que escuchas algo que te emociona mucho, esto cuando lo vuelves a escuchar, por más que lo reve-rencies, no es lo mismo. A veces te interesan otras cosas, más el intelecto del compositor, la audacia	Interés por más cosas	Madurez racional

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 2e - cuadro 7 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S32	Sí. Disfruto por motivos variados que no son lo mismo que antes.	Disfruta por motivos variados distintos a los anteriores	Madurez racional
	Por eso, la evolución. La química del cuerpo humano, del modo de razonar, las experiencias de la vida, las heridas... son cosas que te cambian como persona,	La evolución	Evoluciona
		La vida	
S33	Mucho pero no diría que a más		Madurez racional
	Ahora es diferente, porque tengo la parte analítica también		Evoluciona

F.10. Codificación de la pregunta R1 3a

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3a - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Las dos cosas Cuando acabo de oír una obra, lo que más me apetece es volver a oírla Nunca sientes que has profundizado mucho y siempre te parece poco	Leer y escuchar	Ambas
S2	Las dos cosas	Leer y escuchar	Ambas
S3	Vivir. No me está interesando mucho escuchar. Leer, me queda poca paciencia. Y vivir he vivido poco por culpa de la guitarra, entonces me interesa muchísimo vivir.	Ni lee y ni escucha, le interesan otras cosas de la vida	Vivir
S4	Escuchar	Escuchar	Escuchar
S5	Escuchar, sin lugar a dudas y más en el campo del flamenco Si quieres saber las etapas históricas del flamenco hay algunos autores que te meten una etapa ahí en medio que tú no habías leído nunca Creo que la historia del flamenco, como es una historia muy de tradición oral, una vez que lees un buen libro, ya la tienes.	Escuchar Todo lo que se puede leer está muy mal escrito	Escuchar
S6	Ambas cosas. Me gusta leer de vez en cuando algo relacionado con la guitarra flamenca, trabajos de investigación...	Ambas cosas	Ambas
S7	Vengo del flamenco, y lo mío es todo mucho de oído, mucha intuición. Con el tiempo he visto que leyendo también se aprende muchísimo y al final todo lo que enriquezca está bien. Mi manera natural es la escucha.	Ambas cosas	Ambas
S8	Ambas cosas	Ambas cosas	Ambas
S9	Obviamente las dos cosas. Obviamente la escucha y la reflexión teórica. Leo mucho y escucho mucha música.	Las dos	Ambas

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3a - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	Yo leo poco, pero pienso que ayuda mucho al conocimiento general que debemos tener. Intento siempre estar estudiando y leyendo. Creo que las dos cosas son importantes.	Las dos, pero lee poco	Ambas
S11	Yo soy una persona que escucha mucho, conversaciones, películas que nunca vería Soy una persona muy de oído. Leer me gusta, pero no tanto como escuchar. Por mi oído entra mucho y sé filtrarlo	Escuchar Lee pero no tanto	Escuchar
S12	Las dos cosas. Quizá más escuchar. También me gusta leer cosas históricas de interpretación de las épocas.	Las dos	Ambas
S13	Las dos cosas	Las dos	Ambas
S14	No. Nada, no hago nada absolutamente	Ninguna	Nada
S15	Sin duda, leer.	Leer	Leer
S16	Escuchar. También he leído mucho, pero escuchar mejor	Escuchar mejor	Escuchar
S17	Yo soy muy mal lector. No leo ni novelas. Vamos, que no leo. En general no, ni tengo ni idea de historia. Yo a las teóricas falté. Prefiero componer, tocar, o ir al cine.	No lee Trabajar	Vivir
S18	Pues un poco de las dos cosas Soy muy aficionado a ver vídeos de directos.	Las dos y ver videos	Ambas
S19	Las dos cosas. Tanto leer como escuchar son igualmente importantes	Las dos	Ambas
S20	Yo creo que lo ideal es la combinación de los dos.	Las dos	Ambas
S21	Una mezcla de las dos	Las dos	Ambas
S22	Yo creo que si haces las dos cosas es mucho mejor, pero para la música es mejor escuchar Creo que son buenas las dos cosas	Las dos	Ambas
S23	Yo prefiero escuchar. Algo que no he escuchado, entonces paro de leer para escuchar algo en internet. Al final necesito comprobar lo que me están contando.	Escuchar Comprobar lo que lees	Escuchar

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3a - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S24	Las dos cosas. Creo que es importante e interesante	Las dos	Ambas
S25	También es otra cosa que estoy rescatando que es la lectura. Pero la perdí, la lectura se quedó por ahí. Yo creo que busco más la música ahora, por comodidad.	Escuchar por comodidad	Escuchar
S26	Las dos cosas, pero quizás leer me aporta más cosas.	Leer	Leer
S27	Prefiero escuchar. Para esto sigo siendo bastante infantil, escuchar y ver imágenes. He sido perezoso para la lectura	Escuchar	Escuchar
S28	Prefiero las dos Leí el libro que habla sobre Mahler y descubrí quién era, entonces entendí su música. Es importante instruirse para degustar ciertas músicas.	Las dos	Ambas
S29	Yo prefiero escuchar. De hecho soy un apasionado de la literatura, pero sobre música no leo tanto.	Escuchar Lee mucho	Escuchar
S30	Ambas cosas. Los libros son muy importantes, pero ya no solo de música El músico debe ser un comunicador global. Para tener un criterio, y sobre todo un buen gusto.	Ambas cosas	Ambas
S31	Yo soy de leer muy poco de música. Leo literatura pero cosas de música, no Victoria de los Ángeles me transmitió mucho lo de ir al fondo de la partitura sin ningún intermediario. Ni siquiera el autor. Lo que te diga de la partitura y lo que interpretes de ahí es lo importante. Aunque está bien saberlo también.	-	-
S32	Leer. Porque me hace pensar en otro modo de pensar Escuchar voy a escuchar a través de mi prisma, de mi personalidad. Vas a evolucionar, claro, pero siempre con las mismas herramientas. Y leyendo puedes ganar información.	Leer	Leer
S33	Ambas cosas. Creo que el músico tiene la misión de saber lo que está contando.	Ambas	Ambas

F.11. Codificación de la pregunta R1 3b

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3b - cuadro 1 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	No, la verdad es que soy un desastre en muchos aspectos de estos	No hace práctica mental	No
S2	No, conscientemente no. A veces no es tanto el ejecutar como el darle vueltas a la cabeza	No hace práctica mental	No
S3	No	No hace práctica mental	No
S4	-	-	-
S5	Sí, claro. Uno ya coge la melodía, y la va repitiendo mentalmente hasta que ya la tenga fusilada, una vez que esté fusilada ya necesariamente cuando pasa de mi cabeza a mi garganta	Sí	Sí
S6	La única práctica mental que hago es desarrollar una predisposición psicológica positiva Intentar disfrutar con lo que estoy haciendo, tratar de nutrirme de los buenos momentos No pensar del hecho de que tocar un instrumento tan sacrificado como la guitarra implica sufrimiento	Predisposición positiva	No
S7	No, me han hablado es eso, pero yo no lo hago	No hace práctica mental	No
S8	Durante los viajes muchas veces aprovecho el tiempo para repasar obras en la mente, a veces sólo en la memoria y otras leyendo la partitura sin el instrumento	Repasar	Si
S9	sí varia la manera de estudiar (con los años) hay que distinguir mucho los directores de brocha gorda, y directores de brocha fina	-	-
S10	Yo represento mentalmente las armonías, la estructura armónica, y ahora estoy intentando mejorar así la técnica. Yo ahora no tengo que cambiar muchas cosas, pero es algo más como corregir	Sí	Sí

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3b - cuadro 2 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S11	-	-	-
S12	Sí. Cada vez más. Me di cuenta de lo importante que era Si te lo imaginas con mucha fuerza lo sientes y lo vives Entonces empecé a hacer eso en mi cabeza todos los días. El momento de tocar empieza a ser una más. Para el concurso Sarasate cerraba los ojos e intentaba pasar el programa entero. Es difícil, al principio no puedes, pero poco a poco es un poco más.	Sí rotundo	Sí
S13	Antes cuanto tenía que aprender mucho repertorio de memoria, en el tren se puede, en el avión. Pero no puedo decir mucho eso, porque ahora toco con partitura, no me hace falta	Antes sí ahora no	No
S14	No. Nada, no hago nada absolutamente	No hace	No
S15	Suelo hacer mucho estudio mental, sin instrumento para asegurar pasajes, sobre todo en los largos viajes, y habitualmente, para reforzar la memorización reproduciendo la partitura completa mentalmente como si la estuviera tocando en mi instrumento; esa memorización es infalible.	Sí	Sí
S16	Sí. Yo repaso todo lo que toco con los movimientos, las notas donde van en mi cabeza Me equivocaba en mi cabeza, o no sabía a qué nota iba, pero sí el gesto. Hice esto y me fue fantástico Si estoy leyendo no necesito nada, solo lo hago cuando voy de memoria y es muy difícil. Lo veo en mi mente, las notas y el movimiento.	Sí	Sí
S17	Alguna vez lo he intentado, y creo que te fija posiciones. Pero no lo hago de manera común, y no es fácil. Creo que es bueno, pero otra cosa es que yo tenga tiempo y me dé por hacerlo dos veces.	No hace práctica mental	No
S18	Si, mucho. De hecho está demostrado que se adelanta igual mentalmente, que cuando estudias por el instrumento. hay un trabajo mental, que viene de una inseguridad, que crea que tú hagas ese trabajo a nivel de nota	Si Vienen de una inseguridad	Sí

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3b - cuadro 3 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S19	-	-	-
S20	Sí. De hecho yo creo que esto es algo muy común en los músicos Yo estoy todo el día con cosas musicales, probando, todo el día gira en torno a ese tipo de cosas, y claro pasan treinta años y tu mente está generando pensamientos constantemente	Pensamientos musicales continuos	No
S21	La verdad es que no. Nunca me lo he planteado Respirar es muy importante, pero respirar relajado, quizá esa sea la única meditación que hago	No hace práctica mental	No
S22	Sí. Es la que hago siempre (risas). cuando estoy en la ducha o estoy acostado, te vienen cosas a la mente. Y mentalmente las estudias y sacas arreglos, y sacas cosas	Estudia pero en momentos en que hace otras cosas	Sí
S23	Cuando no estoy en el instrumento, me gusta cantar ideas musicales o rítmicas La tranquilidad de estar pensando no está cuando tocas en el instrumento	Sí	Sí
S24	-	-	-
S25	Sentir la temperatura que tiene el instrumento, sentir la que tengo yo. El nivel de presión nerviosa, cuando pulso una cuerda la tensión que tiene. En lugar de hacer escalas. Es a nivel de sensaciones, el milímetro de la uña.	No habla de la práctica, habla del calentamiento antes de tocar.	-
S26	No, nunca lo he hecho.	No hace práctica mental	No

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3b - cuadro 4 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S27	No. Aunque pensar en ello ya es como una práctica, pero de una manera espontánea sin ponerme a ello.	No hace práctica mental	No
S28	-	-	-
S29	Pues no.	No	No
S30	Sí. Mucha. Ese estudio es a solas con la partitura. Como si yo fuera un director de orquesta considero que a veces el leer la música a la primera con la guitarra cuando estás estudiando distorsiona la imagen musical. Porque tu atención no es plena con la música	Sí hace práctica mental Como si fuera un director	Sí
S31	Muy poco, poquísimo. Lo he practicado porque se que se hace, pero no	No hace práctica mental	No
S32	Claro, yo puedo practicar sin flauta, sin problema, en el avión, tren coche, en el aeropuerto Y para los dedos lo mismo, puedo estudiar un poco sin la flauta, pero las cosas técnicamente difíciles o de sonido las hago con la flauta	Sí puede, No dice que la haga	-
S33	Sí. Sobre todo cuando no tengo tiempo para estudiar. cuando me rompí la mano El imaginarte que haces todos los movimientos y todo, perfectamente, y puedes estudiar como tocaras Podríamos hacerlo en un 90\% si fuéramos capaces de tener esa concentración	Sí.	Sí

F.12. Codificación de la pregunta R1 3c

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 1 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Mi estudio del instrumento lo que planteo es de tipo práctico Algo que me interesa es lo primero: leerlo Luego el método de tocar una página y hasta que no te salga, no pasas a la siguiente Bajo de velocidad, bastante y hago eso tan poco musical de ir subiendo el metrónomo poco a poco Con las repeticiones, siempre muy consciente, vas viendo si hay algún problema y parar para resolverlo	Se centra y focaliza Estudia a baja velocidad Con metrónomo Repeticiones constantes Estrategias de alto nivel y planificación	Estrategias alto nivel
S2	Intento, si no lo tengo claro, volver otra vez a la base y cojo la raíz Me fijo en un cantaor clásico para hacer el cante como es, y luego a partir de ahí voy dándole mi personalidad	Poca reflexión sobre sus estudio Aprende de manera subconsciente	Facilidad innata
S3	Mi método de trabajo es como cualquier deportista (p. 3b) Empezábamos a componer de la misma manera, que era tocando y a lo que saliera Intento tener una condición física medianamente aceptable (p. 3b) Del corazón a las manos me parece un absurdo sin que la cabeza vaya mandando Yo no me pongo a tocar por gusto en mi casa. Yo aquí estudio, entonces me pongo a trabajar, y ni toco a velocidad de concierto	Estrategias de alto nivel Ha reflexionado mucho Estudia a baja velocidad	Estrategias alto nivel

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 2 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S4	Estudiar, ya hace muchos años que no estudio (p. 3a) Para composición sí que sigo estudiando. De vez en cuando me compro partituras (p. 3a) No tengo rutina. Lo que intento hacer cuando compongo es recordar que he sido músico (p. 3a) Yo pienso en que ninguno de mis músicos se aburran (p. 3a) Yo en vez de basarme en la forma, me invento una historia. Entonces pienso cómo me afectaría a mí una vivencia. [?] El impacto emocional es tan grande que de repente me sugiere un tipo de música, y entonces lo intento escribir lo más rápidamente posible. (p. 2c)	Compra partituras No rutinas Se inventa historias Escribe rápido	Facilidad innata
S5	Me pongo a localizar dónde están las grabaciones, la fuente. En mi caso elegir muchas versiones distintas, elijo lo que yo considero mejor, Como preparación a nivel técnico no hago nada	Busca y estudia las fuentes Técnica nada	Facilidad innata
S6	Hay una parte que es la técnica, aproximadamente a mí se me van unos 45 minutos diarios El repertorio lo estudio despacio, y luego otros días que los estudio rápido. Luego hay otros días en los que no estudio repertorio y me dedico a componer. Pero fundamentalmente la base de mi estudio es la técnica. Es lo que me mantiene	Técnica 45? Despacio unas veces otras rápido Componer Técnica le mantiene	Facilidad innata
S7	Lo primero que hago es ponerme a escuchar para que los sentidos se despierten en proceso de creación me encierro Si es verdad que no tengo un horario fijo, porque paso realmente todo el día.	Escuchar Todo el día Sin horario	Estudio abundante

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 3 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S8	No tengo rutinas estrictas, porque sería imposible seguirlas Prefiero dedicarle más tiempo al estudio por las mañanas. Encuentro que aprovecho mejor el tiempo, que estoy más alerta tanto físicamente como mentalmente	No rutinas Mañanas	Sin rutinas
S9	En el momento presente de cada 10 horas que uno trabaja al día hay que dedicar 8 a aspectos de gestión. Y si te van bien las cosas, 2 a estudiar Siento que te decepcione la respuesta Estudio, en el poco tiempo que tengo, de forma absolutamente anárquica. La coges, la abres, la miras... La dejas, te vas, vuelves	Estudia poco Desordenado	Facilidad innata Sin rutinas
S10	Yo no organizo. Intento organizar por necesidad No estudio con mucha frecuencia, estudio lo que sea necesario	No organiza Solo por necesidad Estudia poco	Sin rutinas Estudio escaso
S11	Cuando no tengo mucho tiempo para estudiar la guitarra, aunque sea la cojo 5 minutos, miro solo como caen los dedos a la cuerda Vale más la calidad de estudio que la cantidad La cantidad te da una agilidad que es básica. Pero es de repetir, fue más de pequeño Lo más importante es disfrutar el durante Es importante para mí una honestidad Estudiarte como persona	Estudia poco con calidad Cantidad da agilidad Honestidad Conocerse uno mismo	Estudio escaso Estrategias de alto nivel
S12	Yo nunca he pensado mucho en estructura... lo que me fijo cuando estudio (p. 2c) ahora soy mucho más irregular desde que soy profesora Suelo empezar con un poco de escalas, pero cada vez menos, porque no tengo tiempo. Pero algo hago en 10 minutos para calentar.	Piensa en estructura Irregular ahora Calentar 10?	Sin rutinas

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 4 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S13	Dedico lo que puedo, pero no hay mucho tiempo. Lo organizo muy difícil, con mi trabajo y con dos niños	Lo que puede	Sin rutinas Estudio escaso
S14	Sí. Me levanto a las 7:30, y a las 8:00 empiezo. Entonces a las 10:30 hago una pausa y duermo media hora, no más. Y luego me pongo hasta la hora de comer. Por la tarde a las 16:00 empiezo otra vez voy ya seguido hasta las 19:00	Horario fijo Todo el día	Estudio abundante
S15	En las épocas más intensas de conciertos, el tiempo de estudio lo dedico exclusivamente a trabajar y perfeccionar las obras programadas Cuando estoy algo más tranquila organizo el estudio para montar nuevos repertorios	O perfeccionar o elegir cosas nuevas	Estudio abundante
S16	Yo cuando no toco estudio. Tengo mis obligaciones privadas, pero dedico tiempo al estudio, la promoción, buscar conciertos... la gestión Si tengo que estudiar media hora, sé lo que tengo que hacer para que me cunda Nunca olvido el fraseo, los apoyos, el ritmo... Voy con todo siempre, por eso soy bastante lento Pero básicamente lo tengo bastante claro, tiro mucho de la intuición Si te crías tocando música por la calle desde siempre, imagínate las horas con la música, si escuchas mucho al final te queda dentro. Es como un idioma.	Estudia el tiempo que puede Fraseo, apoyos, ritmo Todo a la vez Lento Mucha intuición Idioma	Estudio escaso Estrategias de alto nivel Facilidad innata

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 5 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	Me dejo llevar y dejo que sea el subconsciente el que me guíe. Elijo la nota que me gusta, busco un acorde, voy cambiando las posiciones en las manos, hasta que encuentro el acorde que pertenece a esa nota. Pero cuando lo encuentras hay algo que te lo dice en el estómago, en todo el cuerpo. Te lo aprendes y lo grabas. (p. 2c) No estudio. Como tengo tanto repertorio que repasar, y componer. Pues nada, caliente despacio, repaso despacio lo que voy a tocar. Ejercicios de técnica ya no hago, hice muchos en su día. Muchísimas escalas, arpeggios... Ahora lo baso en lo que tengo que tocar despacio. Utilizo tiempo en buscar un sonido bonito, y que lo que cuentes sea sincero y tenga alma	El subconsciente le guía Intuición No estudia Calienta con lo que va a tocar Técnica nada, ya hizo en el pasado Busca sonido bonito Sinceridad	Facilidad innata Sin rutinas Estudió antes
S18	Yo he estudiado mucho. [?]Pero muy poco organizado	Ha estudiado en el pasado Desorganizado	Estudió antes Estudio escaso Sin rutinas
S19	Mi vida entera está dedicada a la composición. Actualmente mi estudio se basa en la practica de mi profesión. Mis 24 años como pianista y director de orquesta en la Ópera de Berlín me sirvieron igualmente de un aprendizaje valiosísimo para mi profesión como compositor.	-	-

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 6 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S20	Yo tengo poca constancia. Como desde el principio ha sido todo muy anárquico para mí... pero según la época del año No tengo mucha disciplina, aunque intento tenerla... Pero no sabría decirte porque ni yo me doy cuenta.	Poca constancia Anárquico Poca disciplina Intuición	Estudio escaso Sin rutinas Facilidad innata
S21	Ahora la verdad, Pablo, aunque no te lo creas, ahora estudio bastante poco. el universo me ilumina... no te lo digo con ego, sino de que quizá eso tocar todos los fines de semana Ahora técnica, escalas y eso, no hago. La técnica la he trabajado en su momento. A lo mejor la debería trabajar más, pero lo que he conseguido por ahora me siento, es decir, puedo transmitir lo que quiero	Estudia poco El universo le ilumina Toca mucho Ya transmite lo que quiere con su nivel	Estudio escaso Trabajo abundante
S22	Yo realmente pude estudiar cuando era joven [...]Tuve una época, un año que sí me puse a estudiar ahí bien. Y luego ya lo que he hecho es tocar bastante (p. 3b) Mira si te soy sincero, es que no lo sé. No tienes el tiempo que tenías antes de venga voy a pegarme una hora estudiando solo. Ese tiempo ya no existe. Entonces me tiraba todo el rato escuchando. Y luego iba a todas las jam sessions que había. Y a tocar. Como aprendes es tocando. Hay mucha gente que estudia, pero luego no toca; entonces es un poco contradictorio.	Estudió de joven Ahora toca y escucha	Estudió antes Trabajo abundante

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 7 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S23	Intento dedicarle una media de entre 2 y 4 horas. Lo que pasa es que he tenido épocas de puro estudio. Y ahora que estoy más profesionalizado Cuando estoy estudiando me divido entre calentamiento, técnica de manos y de pies, luego ejercicios poco musicales, combinaciones, figuras que luego van a aparecer por ahí, pero estudiarlas separadas. Luego algunos ritmos o patrones que necesiten desarrollo. Y, por último, cuando ya estoy con todo esto en la cabeza experimentar, darle la vuelta, cambiar las manos... Darle creatividad y mi personalidad a lo que estás tocando.	2 y 4 horas entre estudiar y tocar Calentamiento Técnica Ejercicios Creatividad Personalidad	Trabajo abundante Estrategias de alto nivel
S24	Yo creo que en ese sentido le hago caso a Picasso. Que dice que la inspiración existe, pero te tiene que pillar trabajando (p. 3b) Bueno, es que... es que es muy difícil decir qué es estudio y qué es la práctica de la composición Compongo regularmente a lo largo del día. Y también dedico muchas horas, de una manera sistemática, por las noches, a leer. Pero no a leer música, a leer lo que sea, ensayo, literatura, matemática.	Inspiración viene cuando estás trabajando Todo el día Leer	Estudio abundante
S25	Es que no estudio. Solo toco Entonces bajo la velocidad al no estudiar técnica, con lo cual estoy más a nivel de lo que alguien prefiere escuchar. Sí que estudio pero teniendo en cuenta los parámetros técnico, rítmico y dinámico sobre la obra (explica los tres).	No estudia Solo toca Estudia niveles técnico, rítmico y dinámico	Estudio escaso Trabajo abundante Estrategias de alto nivel

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 8 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S26	Nunca he sido una persona de tocar demasiado, cuando llevo 4 o 5 horas ya estoy saturado y lo dejo Siempre hago técnica, toco las obras que tenga en repertorio y si me encuentro con inspiración me pongo a componer algo, pero cada día es diferente, no soy demasiado organizado para el estudio	4 o 5 horas Técnica Componer No organizado	Estudio abundante
S27	No he sido buen estudiante. No me puse a estudiar la carrera estudiando métodos de bajo y todo esto. Simplemente, cuando había una cosa difícil me arremangaba las mangas y me ponía a estudiar hasta que lo sacaba. Y sigo así. Sigo sin ponerme a estudiar el bajo nunca, he sido incapaz de estudiar el bajo por las buenas. A no ser que tuviera que tocar un tema muy difícil. Y entonces sí (p. 1c) Pues hay días que ni una hora, o ni un minuto. Depende a veces todo el día o ni un minuto. Depende lo que tenga que hacer. Si tengo que estar 24 horas en ello pues estoy, me arremango como digo yo. Hacer una escuchada o una tocada general para comprobar que lo sigo teniendo en la vena	No ha sido buen estudiante Solo estudia cuando es necesario Sigue sin estudiar	Estudio escaso
S28	Yo no estudio, toco por placer. Los compositores estudiamos leyendo, componiendo, escuchando música.	Estudia leyendo, componiendo, escuchando	Trabajo abundante Estudio abundante
S29	En composición es muy difícil separar el acto de componer del de estudiar. Pero te puedo decir que yo le dedico todo el tiempo que no estoy dando clase.	Dedica mucho tiempo	Estudio abundante

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 9 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	Yo he tenido la inmensa fortuna de que una de las cosas que a mí más me gusta, casi como tocar en público, es estudiar. (p. 1b) He aprendido muchas veces más de escuchar [...] que en clases que me han dado de guitarra. O estudio muchas horas Hago es también algo de deporte entre medias Lo fundamental para mí es estudiar por la mañana y por la tarde Primero organizo una sesión de estiramientos y mecánica muscular y luego lo que hago son ejercicios de calentamiento para la guitarra. Muchas veces los músicos lo que hacemos es tocar durante muchas horas, pero no estudiamos. Hay un arte de estudiar Yo disecciono mucho las obras, la mecánica, viendo las digitaciones... Al final, todo el tiempo que empleas en el análisis y el estudio, te lo ahorras luego cuando la tocas. Porque te liberas.	Le gusta mucho estudiar Muchas horas Deporte Estiramientos Mecánica muscular Calentamiento Hay un arte de estudiar Diseciona las obras	Estudio abundante Estrategias de alto nivel
S31	Cuando estoy muy absorto componiendo, igual estoy dos semanas que no toco el piano, lo uso para componer, pero no estudio. Cuando tengo un concierto, pues sí. Es mantener una técnica. Estudiar algo nuevo sí me supone mucho esfuerzo. Primero miro la forma, luego los pasajes difíciles, lo voy repitiendo, voy haciendo manos separadas, fórmulas rítmicas. Todo lo que es técnico me lo intento inventar para cada ocasión. O sea no hago siempre cosas iguales.	No es uniforme Forma Pasajes difíciles repetir Inventar para resolver lo técnico No repetir cosas iguales	Sin rutinas Estrategias de alto nivel

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3c - cuadro 10 de 10			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S32	No hay una regularidad porque es muy difícil Claro que un poco de ejercicios cada día, 10, 15, 30 minutos cada día para calentar. Para venir en forma al concierto.	No regularidad ¿Calienta 10?	Sin rutinas
S33	Al estudio le dedico mucho menos de lo que quisiera De estudiante estudiaba 7 horas Estudio en función a lo que yo siento que necesito conforme al tiempo que tengo Es muy sensitivo y muy auditivo	Menos de lo que quisiera De joven mucho Ahora muy sensitivo y auditivo	Estudio escaso Estudió antes Facilidad innata

F.13. Codificación de la pregunta R1 3d

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3d - cuadro 1 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Hay cuestiones técnicas que son puntos débiles para mí No sé, es que a mí no me preocupa mucho eso (sobre los puntos fuertes). Me preocupa elevar los puntos bajos	Hace estudios Practica técnica No ha reflexionado sobre sus puntos fuertes	Con trabajo Virtudes nimias
S2	Pues no lo he pensado, es que son un montón de cosas. Pues el compás, que es una cosas que siempre he tenido desde un principio Ya tengo más dado de lado el tema de la respiración pero sigo trabajando eso Antes, cuando era más jovencilla, tenía más respiración, y podía hacer los tercios más largos. Ahora lo que busco son otros porque no tengo esa facultad que tenía antes Me he dado cuenta con el tiempo de que tengo que buscar otros recursos Todo esto lo voy viendo en la práctica.	Poca reflexión sobre sus carencias y virtudes Aprende de manera subconsciente	Facilidad innata
S3	Pues no lo hago No pienso en remediarlo porque no tienen remedio, ni en disimularlo, al contrario Yo adapto mis defectos o mi debilidad a lo que tengo Cada uno es como es y defectos tenemos todos, aquí nadie es una máquina	Acepta sus defectos Adapta su técnica	Autoaceptación Adaptación
S4	-	-	-

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3d - cuadro 2 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S5	Uno tiene que saber sus limitaciones Hay cantaores que tienen más dificultad para afrontar el componente rítmico del flamenco. Que no es mi caso, [?] en ese sentido yo considero que uno tiene que explotarlo intento explotarlo, y no por ello pierdo flamencura (hablando de la dicción)	Explotar lo propio	Autoconocimiento
S6	Lo importante es ser ?avispa? y crearte mecanismos propios para salir de determinadas situaciones Si a lo mejor tienes una carencia en un tipo de técnica, puedes recurrir a otro tipo de técnica que pueda quedar bien Las virtudes las resaltas cuando ya hay que poner toda la rabia, y toda la fuerza en la guitarra flamenca Lo importante es uno sentirse a gusto con lo que está haciendo Yo tengo mi propia técnica, hay mecanismos que usamos todos, pero yo tengo algunos para mi mano derecha que los he creado yo	Ser avispa Crear salidas de emergencia Ser creativo Ser sincero Técnica propia	Autoconocimiento
S7	Dan muchísimo vértigo las carencias. Yo siempre he intentado aprender A través de conocer mis carencias me motivo viendo dónde puedo ser yo más potente y dónde puedo funcionar mejor	Aprender Conocerse	Autoconocimiento
S8	Mis debilidades intento superarlas con el estudio. Los puntos fuertes se realzan escogiendo repertorio que vaya bien a las habilidades. Tocar en público siempre es un esfuerzo, por mucho que se disfrute. Necesita mucha preparación y yo procuro mantenerme en buena forma Hay que intentar transmitir la belleza de la música al público. Esta idea para mí está en el centro de mi esfuerzo musical.	Debilidades con estudio Fortalezas escogiendo bien repertorio Estar en buena forma	Repertorio apropiado Con trabajo
S9	Las carencias con trabajo	D. con trabajo	Con trabajo

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3d - cuadro 3 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	Yo intento, ahora mismo no estoy haciendo, debería relajar, relajación total La forma que yo destaco mis fuerzas es por la armonía	Relajar Creatividad	Autoconocimiento
S11	Las carencias siempre es lo más duro. Siempre quieres deprisa y brillante Lo mejor es directamente a las carencias y pensar como las puedes mejorar. Mucha gente intenta decir: no me sale esto y ya lo mejoraré. Estas perdiendo la oportunidad de mejorar como músico y como persona, y de aprender algo de ti mismo Las virtudes son muy importantes también, hay que reconocerlas y no temerlas, y no tener miedo en mostrarlas Es bonito desde el punto de compartir, no de demostrar	Pensando Reconocer y no temer	Autoconocimiento
S12	Primero hay que conocerse En mi etapa de estudiante intentaba subir lo que no se me daba tan bien, potenciar eso Si sabes tus puntos fuertes los puedes explotar	Mejoraba de estudiante Explotar las fortalezas que conoces	Autoconocimiento
S13	Porque me dedico más tiempo a ellos (debilidades) Tienes que ser tu propio profesor. Hay que superar problemas toda la vida	Ser tu propio profesor	Autoconocimiento
S14	-	-	-
S15	Puedo decir que técnicamente me siento muy sólida y si noto la más mínima debilidad, rápidamente la potencio con ejercicios técnicos que yo misma creo	Ejercicios técnicos creados	Autoconocimiento

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3d - cuadro 4 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S16	Siempre he pensado que las virtudes tengo que dejarlas tranquilas, porque salen solas. Cuando tengo un problema no me voy a pegar con la pared, invento ejercicios hay que buscar el perdón a ti mismo. Si no puedes hacer esto, escóndelo y búscate la vida por otro lado porque a lo mejor te lleva a un problema grande. Buscar técnicas alternativas puede ser una solución. Esto lo sé porque lo hago.	Fortalezas dejarlas tranquilas Inventar ejercicios Autoaceptación Buscar alternativas	Virtudes nimias Autoconocimiento Autoaceptación
S17	Es que no me lo planteo. Yo creo que las carencias las voy a tener siempre. Uno tiene un tipo de carencia determinada, que de alguna forma te viene de serie. Prefiero dedicarle tiempo a lo que son mis virtudes Si uno salta dos metros quince no significa que tú tengas que saltar lo mismo para ser bueno Esto no es atletismo, es otro tipo, es pasar a la siguiente ronda emocional. Pero es muy relativo.	Carencias vienen de serie, y van a estar ahí siempre Mejor dedicar tiempo a virtudes	Autoconocimiento
S18	Mi punto fuerte es seguir haciendo lo que hago,	Con trabajo	Con trabajo
S19	Esas debilidades las supero con el trabajo La habilidad mas importante es el don de la inspiración	Debilidades con trabajo	Con trabajo
S20	Creo que en el fondo es todo pura práctica. Se trata de naturalizar conceptos a través de la práctica y cuando estás en ese entorno te resulte sencillo.	Práctica Naturalizar conceptos	Con trabajo
S21	-	-	-
S22	No lo sé la verdad que nunca me lo he parado a pensar. Yo soy un músico, percusionista, y lo que intento hacer cuando tengo días malos es desahogarme con la música, y cuando tengo días buenos: disfrutar con la música	No se lo plantea	Facilidad innata

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3d - cuadro 5 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S23	Las carencias las enfrento obligando al cuerpo a pasar por situaciones incómodas Las virtudes más que nada observándome. Me suele pasar que descubro mis virtudes más en directo	Ponerse en aprietos Observarse uno	Autoconocimiento
S24	Pues estudiando, mirando, buscando, viendo... y el relajamiento de las virtudes... es que no sé si tengo virtudes Soy amigo de diversos pintores. Y creo que en ellos encuentro cosas. Son aplicables traduciéndolas.	Estudiando	Con trabajo
S25	Cambiando mi prioridad en mi pensamiento. Ponerle atención lo que quieres que suene en el oído, luego pensar cómo lo tocas y luego colocar, si suena un poco sucia no importa si está colocada en su sitio.	Pensando mucho	Autoconocimiento
S26	No tengo claro cuáles son mis debilidades ni mis puntos fuertes; yo me siento bien si mis dedos están entrenados y responden a mi mente	No se lo plantea	Facilidad innata
S27	Pues no sé. No sabría decirte. Con la expresión, con el sonido... Hay muchas maneras de tocar una frase	No se lo plantea	Facilidad innata
S28	Realzas tus puntos fuertes [...] no teniendo complejos Es decir, yo tengo 45 años ya, si yo soy así, ya no voy a cambiar, ni me interesa. Cuando eres joven tienes que encontrar tu voz. Pero como yo ya me he encontrado.. Pensar en que soy capaz de hacer algo que no es mi fuerte. Y eso también es trabajar las debilidades, se trata de mejorar y seguir aprendiendo	Sin complejos Aceptación Trabajo	Autoaceptación Con trabajo

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3d - cuadro 6 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S29	En mejorar las carencias, yo, en cierto modo, lo hago escuchando Eso es un aprendizaje continuo. La exquisitez armónica me vuelve loco. Y también me fijo mucho en la forma. Todos tenemos libertades e inhibiciones y la escucha de determinadas músicas has sido muy importante para romper esos moldes que te has creado tú mismo.	Escuchando y aprendiendo Romper tus propios moldes	Con trabajo Autoaceptación
S30	Yo creo que el éxito de un artista es ser muy consciente de sus limitaciones En las limitaciones tú tienes que emplear un poco más de estrategia, o de picardía... y hacerlas un acierto, es decir convertirlas en una expansión. Si te centras solo en las debilidades y te centras en luchar con ellas, al final la lucha no te lleva a ningún lado. Y yo creo que al final es mejor abandonarse a lo que uno sabe hacer. A lo mejor tú lo que tienes que hacer es no tocar esa obra El mercado está saturado de concertistas mecánicos Yo creo que lo que tienes que hacer es ser lo más tú posible Yo siempre digo que no soy ni el mejor, ni el peor guitarrista del mundo, pero sí que soy diferente	Siendo consciente de tus limitaciones Estrategia, picardía Luchar no te lleva a ningún lado Abandonarse a lo que uno sabe hacer bien Ser lo más tú posible	Autoconocimiento

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 3d - cuadro 7 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S31	Yo creo que es muy importante la elección de repertorio, porque ya eliminas bastantes problemas con las carencias. Bueno, como yo estudio menos que la mayoría de pianistas, el punto débil no es que sea la técnica sino la falta de estudio. Entonces ¿cómo lo supero? pues estudiando más... lo que intento es estudiar técnicamente muy bien las cosas.	Elegir bien el repertorio Estudiar más	Repertorio apropiado Con trabajo
S32	<i>I try to find an instrument that helps me with my weak points. Not for my strong points</i> <i>lots of people choose instruments that help them for their strong points. Which is a mistake because after 10 years you'll become a caricature</i> <i>But what we are doing is trying, as a flute players, to hide our breath because is a problem that we breath very often more than other wind instruments. We are trying to hide our weaknesses all the time, basically</i> <i>Yes hiding our weaknesses, but not in a way that is sarcophagus only. It's a game of illusionists.</i>	Encontrar un instrumento que te ayude a mejorar las debilidades en lugar de los puntos fuertes Esconder las debilidades como un juego de ilusionismo	Instrumento apropiado Adaptación
S33	Para superar las carencias, yo soy muy autocrítica, Con las virtudes creo que ocurre innatamente	Autocrítica Virtudes innatamente	Autoconocimiento Con trabajo Virtudes nimias

F.14. Codificación de la pregunta R1 4a

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 1 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	No me lo planteo No tengo que hacer ningún esfuerzo, al revés, yo creo que hago esfuerzos por distanciarme un poco emocionalmente La emoción siempre está ahí, y a veces puede obnubilar un poco el pensamiento crítico y certero Mi problema no es cómo poner emoción sino como quitarla para ser completamente objetivo	No ha reflexionado mucho Se esfuerza por bajar la emoción Habilidad innata	Facilidad innata Bajo control
S2	Tiene que haber un 50/50 Tienes que tener la parte emocional y la parte técnica equilibrada porque si no se te va [?]a veces no sé mantener ese equilibrio Me voy más a lo emocional, pero se va equilibrando con el tiempo Me voy más a lo emocional, pero se va equilibrando con el tiempo Sin emoción no se entiende para mí. Cada cantante tiene su carácter.	No ha reflexionado mucho Se esfuerza por bajar la emoción Habilidad innata	Facilidad innata Bajo control Equilibrio

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 2 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S3	Pues principalmente lo que siempre me preocupa [...]es que la técnica es el lenguaje y hay que tener un vocabulario amplísimo para que las emociones salgan No podemos escribir un libro de poesía sin tener un vocabulario exquisito La técnica tiene que estar por encima de todo en el trabajo para que las emociones salgan. No digo que sea lo único, pero es un 80 %. Las emociones las llevamos nosotros, hay veces que se intentan reproducir, incluso estudiar, que ya lo hice en su tiempo con la expresión o con los signos de expresión, pero eso es falso. Eso tiene una época de juventud pero eso al final suena a falso. Ahora yo no estudio la emoción Estudio de una manera mecánica, sesuda pensando absolutamente cada dedo y luego intento que la emoción y la expresión sea consecuencia de lo que me está pasando	Ha reflexionado Su conclusión es que hay que trabajar mucho la técnica y el vocabulario Hay que ser sincero Ahora no estudia la emoción pero antes sí lo hizo	Buena técnica Mucho vocabulario Sinceridad
S4	No busco la técnica aplicada a la emoción, sino la melodía aplicada a lo que vas a decir Yo no escribo tonal, yo escribo para transmitir la emoción (p. 4b)	No trabaja técnica Emoción con melodía	Facilidad innata
S5	Hay que desmitificar un poco el flamenco, eso de los sonidos negros, el pellizco, el duende... Para poder transmitir, lo primero que hay que tener es una buena técnica	Buena técnica	Buena técnica
S6	Depende de la personalidad de cada uno, de la capacidad comunicativa y expresiva que tenga cada artista Yo eso no lo practico Es difícil medirlo, no es algo cuantitativo Con el tiempo vas adquiriendo una madurez expresiva y emocional	Capacidad comunicativa No practica Madurez comunicativa y emocional	Experiencia Facilidad innata

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 3 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S7	Yo lo único que hago es a través de la verdad más absoluta que tengo. No trato de buscar sensaciones que no son mías. Trato de ser sincera, y a través de ahí encuentro mis emociones y así las cuento Yo no canto sino que cuento Si estás mal, aceptar que estás mal un día, y si estás bien, pues aceptar que estás bien. Y a través de ahí encuentras las emociones	Sinceridad Contar algo Autoaceptación Encuentra emociones	Conocimiento
S8	La clave siempre es el estudio, el trabajo y una baza fuerte también es la experiencia.	Estudio y trabajo Experiencia	Experiencia Buena técnica
S9	Eso la da el concierto Hay pianissimos que solo se pueden hacer con frac. La emoción la da el concierto, ese es el milagro del concierto	El directo La emoción la da el concierto	Experiencia Facilidad innata
S10	Yo dejo de llevar la técnica por la emoción. O sea, la emoción me controla. Básicamente. Para ciertos músicos no funciona, para mí funciona O no consigo separar esa frontera. A lo mejor quizá por eso mi técnica no es tan precisa como la de otros guitarristas, sin embargo mi mensaje es mucho más fuerte.	Emoción le controla y funciona Técnica no es tan potente pero el mensaje llega	Facilidad innata
S11	No toco una escala rápida por demostrar, sino que es que me lleva del punto A al B (p. 2e) La técnica es un mecanismo. La emoción es una forma de pulsar cómo conseguir que esa despedida de sonido me emocione Qué siento cuando estoy tocando algo? Con esa sensación intento tocarlo Otro paso más es saber cómo llegar a hacer ciertas cosas que emocionen sin tú sentir la emoción, ahí empieza el engaño bonito del artista que es capaz de provocar cosas sin sentirlas el todo el tiempo. Ya lo has vivido y puedes transmitirlo.	Forma de pulsar Innato El engaño es posible con la experiencia	Facilidad innata Experiencia

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 4 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S12	A mí me ayuda muchísimo entender la partitura Tú puedes ser muy buen intérprete, muy buen instrumentista, pero si no tienes ese algo, ese duende que llamaba Lorca, no... Sin esa cosa de talento, no acaba de llegar. Hay gente que tiene muchísimo talento y no sabe nada. Por intuición puedes hacer algo increíble, pero claro no somos Mozart ninguno? Me marco, por ejemplo, toda la armonía, estructura rítmica, y luego todo ese análisis tiene que ser práctico. Veo los grados y lo que me evocan	Entender la partitura Duende Por intuición puede hacer cosas increíbles pero no todo Entender toda la armonía, analizar	Conocimiento Facilidad innata
S13	Técnica y emoción son dos cosas muy distintas y siempre van separadas. Yo me considero una persona bastante sensible. No tengo problemas tanto con expresar alguna emoción. Más me cuesta preparar técnicamente Yo practico más emoción cuando tengo mis proyectos	Técnica y emoción separada Es sensible Lo piensa con sus proyectos	-
S14	Yo pienso siempre en el sitio del intérprete Más bien la emoción me hace encontrar la técnica, la emoción es la que más o menos manda	La emoción le ayuda a encontrar la técnica	-

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 5 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	Comienzo a trabajar aspectos técnicos reduciendo al máximo los problemas Una vez que la obra no presenta dificultad alguna, voy trabajando aspectos musicales de fraseo, timbres, dinámica, texturas, y reorganizo la digitación que ayuda a conseguir la expresividad Cuando la obra ya está montada completamente, hago un trabajo musical más profundo, para automatizar aspectos expresivos que considero esenciales en la obra. Esto me permite utilizar esa ?automatizació? si por alguna causa, el día del concierto no me encuentro bien, o por circunstancias sé que no voy a rendir a nivel expresivo como debería.	Supera las cuestiones técnicas primero para poder dedicarse a las emocionales Automatización por imprevistos	Buena técnica
S16	Yo creo que la emoción en la música se trabaja. Yo quiero ir de aquí a ahí. Y creo eso, a través de matices. Para mí la emoción en la música está en los matices En el habla, con la palabra. Emociono con lo que digo, pero también con cómo lo digo Creo una sensación, y para mí es eso la emoción, crear una emoción en el público. La creas con más apoyo, con más ligadura, stacatto, con más dirección, con menos, todo plano, todo muy expresivo.	La emoción se trabaja Matices Emocionas con lo que, y como dices algo Se crea exagerando las técnicas de dinámica y agógica	Buena técnica
S17	La emoción sucede cuando eres sincero. Claro, ya coges trucos y si conoces el oficio, sabes qué le gusta al 98 % de la gente. Hasta el nivel subconsciente. No se trata de encontrar eso, se trata de encontrar tu verdad, tu sinceridad	Sinceridad Experiencia en el oficio Nivel subconsciente	Conocimiento Experiencia Facilidad innata

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 6 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S18	Mi reto es tocar sin emoción. Porque la emoción te juega malas pasadas, pero por otro lado te da muchas cosas buenas Muchas veces los buenos músicos dicen que hay que tocar sin emoción	Reto tocar sin emoción porque te puede jugar malas pasadas	Bajo control
S19	La emoción es el factor primordial con el que compongo mi música, es decir, las emociones no se programan ni se plantean, surgen o no surgen de manera instantánea. La técnica debe estar siempre al servicio de la emoción y de la creatividad.	Surgen Técnica al servicio	Buena técnica
S20	(Citando a Beethoven) él podía disculpar los errores, pero no tocar sin pasión o sin emoción Yo no seré un virtuoso [...] Pero una de las cosas que más define mi manera de tocar es por las ganas. Es una cuestión energética	Ponerle ganas Poner energía Imprescindible poner emoción	Disfrutar
S21	La rescato de la vida. Creo que el arte y el artista, si en su música no trata de plasmar su vida no puede haber jamás emoción Depende como te sientas ese día Yo cada tecla que toco trato que se vaya mi alma en esa nota. Me acuerdo de cosas que me han pasado en mi vida, me acuerdo del mundo como está ahora, no sé de las noticias...Y esa es mi manera de emocionarme (Tocando) a veces lloro	Experiencia personal Cada tecla Emoción muy fuerte	Experiencia Conocimiento Buena técnica

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 7 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S22	En todas las músicas hay emoción, pero en el flamenco yo creo que hay demasiada Cuando tú subes al escenario lo que tienes que hacer es disfrutar y esa emoción únicamente sale ahí. Por eso hay que disfrutarla. Me di cuenta de eso que te he dicho. Disfrutar se transmite. Si el público ve que estamos disfrutando los compañeros eso se transmite. (p. 4c)	Flamenco demasiada Disfrutar tu se transmite	Disfrutar Bajo control
S23	Casi no me queda más remedio porque los proyectos en los que estoy. El hecho de estar ahí subido con él. O los artistas con los que se rodea. Eso me ilusiona y emociona. La técnica cuando es buena, no tiene que poner ningún límite a la emoción Es decir, todo lo que tú sientas que necesitas hacer en cada momento para participar de una pieza musical Se trata de equilibrar entre lo que ya sabes por tu técnica, y lo que te está pidiendo la situación	No le queda más remedio porque tiene proyectos muy personales Ilusión ? emoción Técnica lo primero Luego emoción Buscar equilibrio	Disfrutar Buena técnica Equilibrio

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 8 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S24	Yo no pongo la emoción en la música, yo creo que la emoción sale de la música misma Si es una obra nueva, la obra emociona porque la obra esté conseguida, no por otra cosa La emoción en la música es lo fundamental, es lo que hay que conseguir. Lo que pasa es que generalmente es que la emoción, que es muy abstracta, se suele confundir con los sentimientos. Los sentimientos son un tiempo de emoción, pero no es toda la emoción Yo no me tengo que emocionar mientras compongo, lo que tiene que emocionar es la composición. Yo creo que es indisoluble la ideación y la técnica. Si tienes una ideación maravillosa, pero no tienes la técnica para realizarla, no te sirve para nada. Y al revés. La emoción es un componente importante pero más del hecho compositivo, que es holístico. Entonces la emoción está inserta en cómo has trabajado la técnica, en cómo has trabajado tu instrumental, la forma y con el manejo del tiempo.	La emoción sale de la música, no la pone él Una obra emociona si está conseguida Emoción abstracta No se emociona mientras compone Ideación igual de importante que técnica La emoción está en como haces las cosas	Emoción autónoma

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 9 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S25	La emoción quizá la busco en momentos íntimos. Si compongo algo, me tiene que transmitir de forma casi instantánea en esos momentos. No puedo practicar algo para que me emocione. Lo ideal es no toquetearlo mucho y al día siguiente te tiene que emocionar Es que ya no pienso en la técnica. No siento que vaya desde un lado a otro. Creo que llegado a determinado momento como músico. La técnica no debe ser algo en lo que tengas que pensar. Si algo técnicamente tengo que practicarlo más de 10 minutos, paso a otra cosas, no me vale. Yo hablo como compositor. Como intérprete, no; eso es distinto, obviamente tienes que trabajar porque eso compuesto por otro le sale natural al otro.	Busca que algo le transmita instantáneamente, no piensa la técnica Como intérprete tienes que trabajar para que te salga algo igual de natural que el que lo compuso	Buena técnica Facilidad innata
S26	Primero la técnica, los dedos tienen que estar bien entrenados, tiene que haber relajación, concentración, y dejarte llevar por la música, escuchar cada nota, llevándolas a donde tú quieres, en ese momento, seguro que llega la emoción.	Primero técnica Relajación Dejarse llevar	Buena técnica Facilidad innata Experiencia

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 10 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S27	Si das un paso a delante y tocas con dinámica, esa intensidad de tocar hace que el bajo respire y que impresiones. Y con la métrica, medir muy exacto. La parte rítmica muy exacta. Y la parte emotiva, que es la dinámica, exagerarla. (p. 3d) Pasar de un picado de ametralladora, a un trémolo super suave sin perder el tempo. Y esto es el control de las emociones. Que para mí son las matemáticas del músico que improvisa. Controlar sus emociones.	La emoción está en las dinámicas	Buena técnica
		Métrica exacta	Bajo control
		Controlar las emociones con la métrica Importante controlar	
S28	Yo tengo de cabecera el libro de emoción y significado de Meyer. Yo creo que el significado y la emoción van ligados. la técnica está al servicio de la emoción	Significado y emoción Técnica al servicio	Buena técnica
S29	Yo siempre he pensado que la emoción o se pone ella sola me lleno tomo aire y suelto mis tripas ahí. Yo creo que las tripas o van o no van. Y tampoco la emoción es lo mismo para el oyente que para mí. Yo creo que el artista, [...] no debe pensar mucho en la emoción; debe dejar que salga ella sola si tiene que salir. El autor no las busca. Las deja fluir y si no fluyen, mala suerte.	Emoción no se pone sola Soltar tus tripas Emoción distinta para el oyente que para él Un artista no debe pensar en la emoción, que salga sola	Emoción autónoma Facilidad innata

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro 11 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	Mi música es emoción desde el punto y hora que sale de mí. Y yo soy un ser, el artista principalmente es un ser emocional. Pero yo creo en principio eso, por lo menos a mí, se me da \it de facto. Porque yo he nacido con esa pasión y esa emoción. No concibo la música sin emoción. Te voy a decir una cosa, lo difícil en la música y en la vida es tener un equilibrio, y tener una coherencia La emoción es una más de las variables de un artista Hay que controlar mucho porque la emoción a veces es jodida.	Emoción sale de él Ser emocional Equilibrio y coherencia La emoción es una más de las variables Hay que controlarla bien	Facilidad innata Bajo control
S31	Yo creo que la emoción tiene que venir mucho por el amor a esa música, por la pasión Yo creo que soy bueno con la emoción. Cómo lo hago, pues esto es muy difícil de explicar Pongo emoción, pero no dependiendo de los sentimientos que tenga en ese momento, dependiendo de mis circunstancias vitales. Yo intento crear belleza, entonces me da igual si estoy triste o alegre. Yo también he hecho música escénica, y en esos casos te tienes que adaptar a la historia.	Emoción viene del amor y la pasión No sabe cómo hace Intenta crear belleza	Disfrutar Facilidad innata

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4a - cuadro12 de 12			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S32	<i>We are illusionists, we are giving people the impression that we have a feeling (p. 3d)</i> la emoción es sugerida del compositor, de la pieza <i>is Bach playing me</i> <i>if you have preparation, if you look up the methods, the Stanislavsky method for example, we musicians can learn from these just not pretending trying to be</i> <i>I think the emotions, ... it depends of your sensitivity</i> <i>You can express only what you feel yourself. And this is the main difference of very young hyper-talented kids and same person 40 years later.</i>	Somos ilusionistas La música le toca a él Preparación Depende de tu sensibilidad Lo que sientes tú	Facilidad innata Buena técnica
S33	Los actores tienen el Stanislavsky y el otro pues o te lo crees o no te lo crees... Yo creo que no hay que creérselo como músico porque si te lo crees te mueres y sólo puedes hacerlo una vez Creo que tienes que saber de qué medios cuentas para poder transmitir emociones Hay gente que se sube a un escenario y es hipnótica, y no puedes despegarte de eso. Entonces creo que el tema de la emoción va por esos dos lados Si solo tienes eso (duende) pero no te cultivas, no sirve de nada, pero si tienes todo lo otro (técnica) y no tienes eso último también es verdad que va a ser mucho más difícil que se transmita	Creérselo o no creérselo Duende imprescindible No se puede aprender Parte técnica por un lado duende por otro	Facilidad innata Buena técnica

F.15. Codificación de la pregunta R1 4b

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4b - cuadro 1 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Esto es una cosa que [...] se va madurando. Cuando uno es joven tiene ese sentimiento iconoclasta y vanguardista Me parecía reprochable en esa época los compositores que hacían música tonal, o tradicional en todos los aspectos Luego te vas moderando, y llega un momento en que dices: -Si yo soy una persona única y yo soy sincero, no me tengo que preocupar de ser completamente original o único, porque ya saldrá solo... No te importa utilizar técnicas, elementos o estructuras tradicionales, porque siempre a través de ti, van a ser nuevas. Ahora ya no estoy preocupado de lo que me fueran a decir otros compositores, es que llegó un momento en que ciertas de estas cosas me parecían ridículas Lo que hay que hacer es hacer buena música	Antes quería la ruptura total pero al madurar no se siente tan radical Uno por ser único es original si es sincero Le preocupa hacer cosas nuevas, aunque "se permite usar cosas de la tradición Estuvo muy preocupado por las críticas profesionales	Sinceridad Salir de la tradición
S2	Me gusta explorar, pero sí que conforme han ido pasando los años me he ido dando cuenta de que hay ciertos límites que no se pueden pasar Siempre intento no pasar unos límites. Porque hay que aprovechar la raíz que tiene el flamenco	Explorar Hay límites La tradición se puede aprovechar par explorar	Partir de la tradición

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4b - cuadro 2 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S3	El flamenco sin la tradición no es nada Nosotros no componemos, recreamos Al igual que la técnica hay que conocer la tradición muy bien para innovar, para crear, recrear, inventar... Yo empecé poco a poco intentando cambiar el sonido. A mí me gusta un sonido particular que choca un poco con el sonido del flamenco Yo intento renovar a través de cambiar, sonido, pulsación, mecanismos, y la música es igual	La tradición es muy importante Quiere innovar, renovar	Partir de la tradición
S4	Ninguna de las dos cosas, prefiero sentirme a gusto con la música que hago	Sentirse a gusto con uno mismo	Sinceridad
S5	Superarlos pero sin perder de vista la tradición. Te voy a contestar con una frase de Antonio Gala: "si no sé avanza recordando se tropieza". Superar los límites, pero cuando conozcas.	Superar sin perder tradición	Partir de la tradición
S6	La tradición es algo que tiene que estar siempre ahí. El flamenco es una música de raíz. Hay una base desarrollada y hay que respetarla igual que en la técnica, hay que partir de ahí y evolucionar, pero siempre con conocimiento	Respeto Evolución con conocimiento	Partir de la tradición
S7	Yo estoy muy cómoda superando mis límites. Cuando me siento que estoy parada en mi zona de confort, me pongo muy nerviosa Utilizo la tradición para seguir explorando. Para mí ha sido y es fundamental la tradición en lo que hago, pero jamás me quedaré ahí porque soy una persona bastante inquieta	Superar sus límites Tradición para seguir explorando No quedarse ahí	Partir de la tradición
S8	La tradición es la fuente de la que bebemos. Pero cada artista y cada generación desarrollan y expanden los límites de la tradición.	Tradición fuente Todos expanden	Partir de la tradición

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4b - cuadro 3 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S9	Yo soy absolutamente intérprete, no compositor. El compositor tiene que optar por una estética, el intérprete no.	-	-
S10	Una época yo quería quedar en la tradición, pero como veía que no era una cosa que tenía que ver con mi cuerpo..., yo prefiero buscar mis caminos basado en la tradición	Buscar caminos Basados en la tradición	Partir de la tradición
S11	Yo me siento cómodo en varios sitios, porque he vivido una cultura muy intensa Lo que a mí me importa son las notas y lo que hay detrás, no necesariamente el estilo Yo no tengo ningún complejo	Cómodo en ambos sitios No complejos	No se lo plantea Sinceridad
S12	Yo prefiero salirme. La tradición es: a Fulanito le dio por tocarlo de esta manera, le salió guay porque tenía mucho talento y entonces todos los demás van y hacen lo mismo detrás	Prefiere salir Tradición interpretativa se crea cuando uno se sale	Salir de la tradición
S13	Tradición a veces puede ser bien a veces la palabra suena mal. No se puede decir algo está bien, algo está mal.	-	-
S14	La tradición siempre es la tradición Es como renegar de tus padres y la familia Lo que no puedo hacer es copiar, pero las influencias tienen que estar	Tradición como influencias	Partir de la tradición
S15	Siempre, superar sus límites. Hay que ir evolucionando de acuerdo a los tiempos, e incluso, si se puede, por delante de ellos.	Superar límites Evolucionar	Salir de la tradición

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4b - cuadro 4 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S16	Yo prefiero superar los límites, yo voy a muerte (risas)	Superar límites	Salir de la tradición
S17	La tradición está ya intrínseca en el lenguaje y en el estilo. Yo creo que cada uno ha hecho lo que le ha dado la gana siempre. Y si hablamos de la tradición flamenca más todavía. Porque cada pueblo hacía un fandango, cada uno a su estilo.	Hacer lo que te de la gana con la tradición	Salir de la tradición
S18	Quedarse en la tradición, creo que aunque quisiéramos, no podríamos. Partiendo de que mi instrumento no permitiría ser tradicional, yo huyo de la tradición	No podría quedarse en la tradición Huye de la tradición	Salir de la tradición
S19	Compongo lo que la inspiración me dicta. Intento siempre superar y desarrollar mi propio estilo.	Inspiración Superar su estilo	Sinceridad Tradición nimia
S20	No diría superar, pero la base de que yo esté componiendo es encontrar ámbitos que se puedan considerar nuevos, y disfrutar de eso Creo que todos buscamos terreno virgen	Buscar lo nuevo	Salir de la tradición
S21	Prefiero estar en los dos caminos andando de la mano No podemos es quedarnos en el flamenco tradicional. Un artista de otro nos diferenciamos por las influencias, y de como las gestiona Cuando quiero aprender voy a las raíces ¿Es menos ortodoxo?, pues tampoco Si haces algo porque lo sientes, pues ¡ole, tú!, pero si lo haces por hacerte el moderno, pues estás mintiendo. El tiempo te pone en tu sitio.	Los dos caminos Imposible quedarse Aprender con las raíces Hacer lo que sientes	Mantener tradición Partir de la tradición Sinceridad
S22	Creo que en esta época siempre hay que buscar, o sea tener la tradición siempre presente porque los cimientos están ahí Tienes que empezar por los cimientos.	Empezar por los cimientos, tradición	Partir de la tradición

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4b - cuadro 5 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S23	Yo prefiero superar sus límites. Para mí la tradición tiene algunas connotaciones negativas, no solo positivas Para mí la tradición está relacionada con el anquilosamiento o el costumbrismo de las culturas y los pensamientos, y eso ha sido muy peligroso durante toda la historia. Y en la música también lo es.	Superar límites Quedarse en la tradición es peligroso	Salir de la tradición
S24	La tradición no molesta, porque está ahí. Pero que la tradición está para superar sus límites Si uno se dedica a una actividad artística es para crear algo, no para recrear algo que ya está hecho	La tradición está para superar sus límites Arte es crear o recrear	Partir de la tradición
S25	Parto de ella, pero obviamente necesito superarlos, toda mi vida ha sido así.	Parte de la tradición Superar siempre	Partir de la tradición
S26	Sin duda, superar sus límites.	Superar sus límites	Partir de la tradición
S27	Yo creo que superar sus límites. La tradición siempre está ahí. Y si tú quieres inventarte algo tienes que salir. Si despreciar la tradición.	Superar sus límites	Partir de la tradición
S28	Ambas cosas Mi música puede ser muy tradicional, pero siempre hay algo nuevo, siempre hay algo que no he hecho nunca.	Siempre algo nuevo	Partir de la tradición
S29	Ahora mismo la tradición competitiva occidental que me interesa, realmente pienso que está en un serio peligro Yo parto del tronco y quiero ir un poco más allá, pero sobre una serie de parámetros	Tradición está en peligro Partir de ahí e ir más allá	Partir de la tradición

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4b - cuadro 6 de 6			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	Yo creo que la tradición es algo que durante un periodo de tiempo fue vanguardia. Entonces yo considero que la tradición es algo muy aleatorio, muy volátil y muy temporal. Hay una cadena, entonces lo de la tradición y la modernidad es algo que yo no me planteo	No se lo plantea porque la tradición fue vanguardia El hace lo que quiere	No se lo plantea
S31	Creo que la originalidad no es un valor musical en sí mismo La cuestión es ser auténtico. Si tú tienes buenas herramientas, buena técnica y buscas en tu interior, tú ya eres distinto, no hay otra persona igual. Por lo tanto, ya serás original. Esto quiere decir que mi música tiene mucho de la tradición, muchas influencias de la música experimental Tienes que mantener un poco el estilo, pero si no innovas un poco no tendría sentido que te siguieran encargando.	Original no, autentico sí. Porque al ser auténtico ya eres original Mucho de tradición Mantener y mejorar tu estilo	Sinceridad Partir de la tradición
S32	<i>Both. Tradition is something that you should keep alive</i> Si hay otro flautista que ya ha echo una grabación que me gusta mucho. Si me gusta lo voy a intentar imitar e incluso intentar ir más allá <i>I wouldn't do something different just for the sake of been different</i>	Mantener viva la tradición Aprender imitando, pero ir más allá No ser diferente por el simple echo de buscarlo	Sinceridad Mantener tradición Partir de la tradición
S33	Soy partidaria de informarme en todos los aspectos y de seguir la tradición que ha llegado hasta mí Creo que sería imposible que yo no pusiera mi sello en las cosas que hago, porque es que soy yo. Es imposible que me pueda poner en la cabeza de otro.	Informarse y seguir la tradición Poner su sello	Partir de la tradición

F.16. Codificación de la pregunta R1 4c

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 1 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Reconozco que lo he pasado fatal muchas veces, que no he dormido la noche previa a un concierto Por un lado, esto no está bien decirlo, pero te das cuenta que cuando no es un tribunal de pianistas, sino un auditorio normal, pocos se dan cuenta de fallos o lapsus de memoria, o que has trampeado, es decir que no estás siendo tan minuciosamente juzgado Por otro lado hay también una existencia de la imposibilidad de la perfección, por lo menos en mí	Ansiedad moderada Le relaja pensar que no está siendo juzgado Le relaja la Autoaceptación	Autoaceptación Reducir Responsabilidad
S2	Intento relajarme y aislarme Crea un nerviosismo, pero es el punto de nerviosismo que te hace falta antes de subirte Técnicamente hago respiración y ejercicios vocales, los ejercicios hacen que me sienta más tranquila Si no hago eso sí que a lo mejor me subo un poquito peor	Aislarse Nerviosismo le ayuda Respiración y técnica para calmarse	Usa al público Respirar Sensación de aislamiento

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 2 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S3	Para nada pienso en me voy a equivocar, voy a tener un problema, uno piensa en la adversidad, la calidad del sonido, la humedad, la afinación, cosas normales, pero de que me voy a equivocar tocando, eso no me preocupa (p. 3b) Y cuando cometo los fallos es porque estoy más a gusto (p. 3b) Me daba igual, yo tocaba en una piedra. Yo no tenía Responsabilidad ninguna, y nada que demostrar. Yo no tenía problemas La música es otra cosa que una competición, pero en el humano está cargarse de todo eso Yo hay una época [...] que tu te cargas de Responsabilidad [...] nunca supe cómo tratar la ansiedad. Yo leía cosas: que ese día no tocara[...] Para mí no servían esos consejos A estas alturas estoy aprendiendo a dosificarme Se te quita la ansiedad cuando ves que la gente va a escuchar, va a pasar un buen rato. No va con una libreta a apuntar qué fallo has tenido	Ansiedad baja Le preocupan la adversidad, el ambiente y cosas técnicas. Malo si se relaja demasiado. Responsabilidad crea ansiedad. Le funciona dosificarse. Pierde ansiedad al mirar al público Le relaja pensar que no le van a juzgar, van a divertirse	Reducir Responsabilidad Usa al público
S4	-	-	-
S5	No he tenido miedo escénico No confundamos esto que digo con la Responsabilidad que hay	No ha tenido Responsabilidad nervios	-

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 3 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S6	A mí eso no es algo que me preocupe, bueno, practico todos los días, esa capacidad psicológica de poder disfrutar con lo que se está haciendo Si realmente tienes unas adecuadas técnicas de comunicación y una buena formación musical. Yo creo que el tema del miedo escénico es algo que no da lugar sentirse capaces de conseguir sus metas Seas bueno o malo tienes que aceptarlo.	No le preocupa Practica el disfrutar Técnicas de comunicación Formación musical Autoestima Autoaceptación	Procura divertirse Confianza Autoaceptación
S7	La verdad que hasta hoy no me he encontrado con esa sensación. Es donde me siento yo misma y donde me encuentro poderosa, y además me divierte muchísimo, me lo paso muy bien Llevo en un escenario desde los cinco años. Estoy más cómoda en el escenario que en casa... (risas)	No ha tenido Le divierte el escenario Está cómoda en él Experiencia	Experiencia Procura divertirse
S8	La tensión creada por el desafío de tocar en público también es una fuente de energía, una fuente motivadora. Prefiero canalizar la energía del reto y aprovecharla para mejorar la intensidad de mi interpretación	Desafío del directo le motiva Reto lo canaliza para mejorar	Usa al público
S9	Casi todos, aunque no te lo reconozcan, hemos pasado una época con miedo al escenario. Una vez que te pasa en un concierto, ya estás convencido que te va a pasar otra vez Como el miedo a volar... Es terrible De su libro: El primer paso para superarlo es no ocultarlo	Cree que todos pasan miedo Lo mejor es no ocultarlo	-

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 4 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	Yo desde ese punto soy muy tranquilo. Depende el tipo de concierto, tipo de música y el grado de Responsabilidad Yo intento superar la ansiedad, justo antes de entrar, este momento que existe cuando entras en el escenario ya estoy en mi casa. Pero cuando entro ya estoy bien.	No le ha pasado Imaginar que está en casa Cuando está ya baja la ansiedad	Sensación de aislamiento
S11	Al principio sentía un poco de miedo escénico, en el sentido que te pones nervioso, las manos frías, como tenso en el estómago. Lo que te da el tiempo y las muchas veces que hace ese mismo proceso de estar en un camerino y subir a empezar te da una rutina. La cosa es no darle tanta importancia como se suele dar Hay que jugar con esos parámetros. Saber que en ese momento eres el amo. Para ellos tienes que comportarte como tal, con esa Responsabilidad.	Experiencia Rutina No darle importancia Aprender a usar la Responsabilidad	Experiencia Reducir reponsabilidad
S12	Alguna vez he tenido eso, muy pocas veces. Cuando sales al escenario tienes que tenerlo preparado al 500 % No puedes solamente agarrarte a una cosa como memoria musical. Hay que tener muchas capas	Poco miedo Estar muy preparado Tener muchas capas salvavidas	Estudio abundante
S13	Lo que hago es estudiar. Si tengo días libres y no toco chelo, eso no me gusta. Si tengo la sensación que he hecho mi trabajo antes, todo va bien.	Trabajo bien hecho	Estudio abundante
S14	-	-	-

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 5 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	Con la seguridad en el trabajo, es la única forma de salir tranquilo al escenario sabiendo que estas por encima de todas las dificultades, y que si, aun así, ocurriese algo, podrías solventarlo fácilmente	Trabajo da seguridad Tendiendo diferentes salidas	Estudio abundante
S16	Yo he hecho un trabajo mental, tengo una buena técnica, pero ha habido momentos que me he puesto muy nervioso y entonces en estos momentos, solo cuando tengo que tocar pianissimo en un solo... yo me tomo un betabloqueante, un Sumial de 10, un cuarto de esa pastilla Casi podríamos decir que actúa como efecto placebo. Pero a mí me tranquiliza Yo creo que hay que tener mucha experiencia. Si tocara todos los días esas situaciones te aseguro que se me iba eso Eso lo hago una o dos veces al año, o ninguna. Aparte un trabajo de concentración.	Trabajo Tomar pastillas metabloqueantes	Estudio abundante Pastillas Experiencia
S17	Yo me presigno tres veces, tengo un montón de manías, tengo hasta mis calcetines de la suerte (risas). A maniático no me gana nadie, mi elefantito, mis cosas Hombre tener muy bien tu instrumento, las cuerdas muy bien, salir y estar, me gusta estar un par de horas antes, una hora antes me gusta estar ya cambiado. Tengo muchos rituales. Porque cuando empatizas con el público y te devuelven la energía entonces si que disfrutas.	Manías que le dan suerte Tener un buen instrumento Lo técnico muy preparado, cuerdas, Rituales Aprovechar la energía del público	Rituales Usa al público
S18	Intento respirar, pero tampoco tengo una lucha, y no creo que haya un método para que desaparezca. Desaparece igual que aparece.	Respirar Aceptar	Respirar

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 6 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S19	-	-	-
S20	Pues eso me pasa como con los aviones. Yo tuve pánico con los aviones, pero pánico de vomitar. Y trabajé, y ahora mismo cojo 200 aviones al año... Y creo que eso también tiene que ver con trabajarlo. Una de las cosas que hago es presentar y enrollarme y tratar de ser gracioso	Igual que el miedo a volar Trabajar el miedo Hablar con el público	Usa al público
S21	Creo que el camino es tratar de tocar como si estuvieras en tu casa. Para la ansiedad el hacer teatro a mí me ha cambiado la vida.	Imaginar que estás en casa Teatro	Sensación de aislamiento Hacer teatro
S22	Cuando uno sube al escenario tiene que salir sin temor a que falles porque no pasa nada Habrà algún día que no fallaré, y otro que sí. Pero hay que salir a disfrutar, porque si sales con ese miedo es pasarlo mal. Entonces mejor no salir.	Saber que fallar no importa Disfrutar	Reducir Responsabilidad Procura divertirse
S23	Con estudio. Estudiando mucho e intentando estar preparado También es una cuestión de tener suerte porque los músicos tienen sus personalidades Preparárselo bien, para mí una de las virtudes que tengo es estar muy en el tema. Estar en la melodía, estructura, ritmo, distintos ambientes de volumen, dinámica, estar muy en eso y acompañarlo muy fielmente. Estar en el tema es todo	Estudiar mucho Suerte Meterse en la música	Estudio abundante Sensación de aislamiento
S24	-	-	-
S25	Sí la tuve No he usado un recurso más que el emocional. La gran herramienta que tenemos es la parte subconsciente del cerebro. La parte racional que procesa unos poquitos bits, contra la parte subconsciente que procesa millones de bits	Usar el recurso emocional La parte subconsciente	Confianza

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 7 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S26	Cierro los ojos e intento escuchar lo que toco, concéntrame en la música que suena aislándome del mundo Disfruto mucho, no hay ningún otro momento comparable, pero cuando no sale, ¡es horrible!	Concentración en el momento Disfrute	Procura divertirse Sensación de aislamiento
S27	No he tenido nunca miedo escénico. Bueno, me ha dado miedo cuando no sabía lo que iba a tocar. Pero sabiendo lo que tengo que hacer nunca me ha dado miedo el escenario.	No ha tenido	-
S28	-	-	-
S29	si tengo la sangre fría de mirar a las primeras filas baja del todo. Si intentas piensas que no está el público casi es peor.	Mira al público	Usa al público
S30	Más que ansiedad escénica, que gracias a Dios no he tenido nunca, es la sensación de Responsabilidad Si tú te planteas la música como una competencia contigo mismo, siempre vas a estar en un estado de ansiedad Hay que aprender mucho de los orientales en ese aspecto, y en general de la gente mística. Respirar. Y sobre todo argumentarte a ti mismo que lo que haces lo haces para compartir y no para que te juzguen.	Miedo no, Responsabilidad Respirar Tocar para compartir	Respirar Reducir Responsabilidad Procura divertirse

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 8 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S31	Tengo algo de sufrimiento al tocar de memoria, Estudio cómo para remediarlo Lo soluciono con un estudio muy grande Con la ansiedad me ayudó mucho Victoria de los Ángeles con una frase: ?Tú tienes que estar tranquilo porque en la sala no hay nadie que sepa más que tú en aquel momento, y si por casualidad hubiera alguien que supiera más que tú, sería el primero que te perdonaría cualquier error? Ahí están para disfrutar, no para machacarte.	Estudio grande Pensar que tu sabes más que todos y si hay alguien que sabe más será el primero que perdona tu error	Estudio abundante Reducir Responsabilidad
S32	<i>I start suffering stage fright, getting stage fright. And after one, two, or three times I said so I am here now, either you are like the kid you were before, what you like and express yourself... or if you can't go with it, then do something else (p. 1c)</i> Con 15 años, antes de ser profesional, decidí tocar con el entusiasmo infantil <i>You have to be ready to take on everything</i> <i>You have to put yourself in the level of hyper-confidence, in the others and in yourself</i> <i>we should not feel responsible for anybody's expectation. Because these aren't how it works, expectation is their problem, it isn't my problem</i> <i>we have to keep it simple; it's just me playing music</i>	Tocar con el entusiasmo infantil Hiper confianza en ti mismo y en los demás No sentirse responsable por la expectación de los demás Pensar simple, solo soy yo tocando música	Procura divertirse Confianza Reducir Responsabilidad

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4c - cuadro 9 de 9			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S33	Lo tuve mucho Se quitó totalmente Experiencia, estudiar mucho, y quitarle el excesivo respeto a las cosas Es algo que cada uno tiene que trabajar a su manera, y no es solo del violín es de la vida	Tuvo Se quitó Estudiar mucho Experiencia Quitar respeto	Estudio abundante Experiencia Reducir Responsabilidad

F.17. Codificación de la pregunta R1 4d

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4d - cuadro 1 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Un artista es siempre muy vulnerable y siempre está dudando de sí mismo y le viene bien que por lo menos una generalidad de gente le alabe o le anime o crea en su arte Dices: —Si lo que quiero es comunicarme, vamos a tener más en cuenta lo que opine la gente	El público le anima Tiene en cuenta su opinión	Público importante
S2	Pues a veces sí, si no estaría mintiendo Pero en el momento de estar trabajando en el escenario, yo no me acuerdo de la gente que hay. Luego cuando terminas abres y dices: -A ver, ¿qué ha pasado?, ¿ha gustado o no ha gustado? En la parte de creación no le tengo tanta consideración Hago cosas que me gusten a mí	Público importante No piensa en si misma en el escenario ni en la creación Hace cosas que le gusten a si misma	Público importante Disfrute propio
S3	Al final somos todos personas. Yo tengo que hacer música para que tú disfrutes, pero si tú no estás no existo yo. Estamos en el mismo teatro, estamos actuando los dos, uno de intérprete y otro de oyente (p. 4c)	Público importante (respuesta incompleta)	Público importante
S4	No pienso en él, sólo escribo para mí. Y lo paso muy mal, porque cuando va el intérprete a tocarla ya no es mía. Sólo piensas en el público cuando te piden que hagas algo comercial y que hagas algo exactamente igual que lo que has hecho A mí las obras me las encargan los amigos, así que yo no pienso en el público.	Escribe para si mismo No piensa en el público	Disfrute propio Público nimio

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4d - cuadro 2 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S5	Cuando preparo mi repertorio, claro que pienso en ello. Y dónde voy a tocar, si le va a gustar, si no le va a gustar. Si hay un público más o menos purista El músico tiene que ser ante todo un trabajador de la música	Piensa cuando prepara repertorio	Público importante
S6	Cuando compones evidentemente piensas en el mercado al que va dirigido ese trabajo, entonces evidentemente claro piensas en él.	Piensa en el mercado al que te diriges	Público importante
S7	Con el público no me cuesta mostrarme como soy, hago la música que quiero... y soy 100% sincera. Cosa que luego en la vida real no consigo siempre Con el público mi relación es sincera, de verdad. Y no tengo ni miedo ni perjuicios sobre lo que ellos piensen o sientan.	Se muestra como es No le importa lo que piensen	Disfrute propio Público nimio
S8	No busco el éxito social de ser conocido por la calle, pero me gusta que el público salga contento de mis conciertos.	No busca éxito social Público contento	Público importante
S9	Se compone para el público y se interpreta para el público No hay que venderlo barato, es decir, no hay que sobreactuar, no rebajarlo Claro que piensas en el público.	No sobreactuar Piensa en el público	Público importante
S10	Nosotros decimos que no, pero en el fondo todos nos preocupamos con lo que la gente dirá Si te gustó bien, si no te gustó, no puedo hacer nada Intento preocuparme hasta cierto punto, Lo importante es el éxito interior. Y eso es lo más duro de buscar.	Preocupa lo que la gente dirá Piensa que normalmente se esconde No hace nada Éxito interior importante	Público importante
S11	El público es un medidor. Con lo que tú transmites puedes ver si funciona, llega o no El público es muy importante, hay que mimarlo, hay que tener en cuenta que son los que te devuelven la energía que tú les estás dando	Público medidor Mimar público	Público importante

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4d - cuadro 3 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S12	Pienso en él, por ejemplo, cuando preparo un programa. Pero en cómo llegar a ellos, no Correrías el peligro de entrar en un modo un poco más comercial, lo comercial siempre es más fácil, y lo más fácil no es siempre lo mejor Intento forzarles a entender un poco más allá de lo que ellos entenderían en un principio yo creo que al público hay que irlo enseñando un poco. No siempre quedar ahí en lo fácil y comercial, sino hacer cosas más profundas.	Piensa al preparar un programa Peligro de ser comercial Forzarles a entender un poco más Hay que enseñar al público No hacer lo fácil	Público importante
S13	-	-	-
S14	Al componer pienso más en los que tocan. Para que toquen bien para emocionar al público. Pensar en componer para que te aplaudan, es un poco feo	Piensa en los que tocan Componer para que te aplaudan es feo	Atención al intérprete Público tímido
S15	Lo que más me importa y me preocupa al salir a un escenario, el ser capaz de transmitir esas sensaciones y emociones al público, de poder hacerlos vibrar con la música	Público le importa	Público importante
S16	Cuando estudio pienso en qué le voy a ofrecer al público para que se emocione [...] para que se interese, para que me escuche. Yo la vendo si puedo venderla. Lo que me molesta es que gente que la venda haciendo tonterías. Lo primero es que la música suene, que transmita una emoción. Yo todo lo que toco se lo dedico al público, es para el público.	Piensa en el cuando estudia Piensa en que le interese Su trabajo es para el público Hacer cosas respetables	Público importante

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4d - cuadro 4 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	Yo toco para la gente. Me gusta enseñar lo que hago	Público muy importante Le gusta enseñar	Público importante
S18	Yo pensaba que no contaba tanto con eso y, sin embargo, últimamente me estoy dando cuenta que cuento mucho Disfruto de la soledad con mi instrumento, pero en el fondo sabes que eso lo estás haciendo porque eso lo vas a tocar, y esperas además el visto bueno por decirlo de alguna forma.	Cuenta mucho con el público Esperas visto bueno	Público importante
S19	Los públicos de la gran parte del mundo que han escuchado y escuchan mi música me han tratado y me tratan muy bien. El éxito social no me atrajo nunca.	El público le trata muy bien Éxito social no le atrajo	Público importante
S20	Yo siempre busco relación con el público, siempre busco ser amigo del público. Pienso caerles bien, porque cuando les caes bien atienden más de forma natural. Tu tendencia es a escuchar con más cariño, con más atención, y tratar de procesar eso, le pones más ganas. En general, mi relación con el público es muy buena y es algo que practico conscientemente.	Busca la amistad del público Caer bien Cuando les caes bien te atienden más Cariño devuelven Practica la buena relación con el público	Público importante
S21	Ahora mismo es casi como una familia	Lo considera familia	Público importante

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4d - cuadro 5 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S22	Me gusta que el público disfrute y se vaya contento del concierto. No me preocupa más el éxito social, me preocupa que la gente que salga del concierto se vaya bien El éxito social va y viene y no hay que darle mucha importancia	Le gusta contentar al público en el concierto Éxito social no importancia	Público importante
S23	El público es todo. Es lo que justifica nuestra profesión. Yo no hago nada que no me gustaría ir a ver. Cuando compongo o estoy tocando es para gustar, y al primero que me tiene que gustar es a mí.	Muy importante Autoexigencia Gustarse el mismo primero	Público importante Disfrute propio
S24	Yo he compuesto obras que me gustan muchísimo más, que han tenido poco éxito, y al contrario obras que son las que más se han tocado y no me parecen que he puesto más de mí mismo. Es muy diferente de lo que opina la gente a lo que opina uno. (p. 1c) Es muy difícil contar con el público. Porque el público no existe, existen los públicos Es un error componer para un tipo de público en concreto, porque entonces solo vale para ese público. Me importa que una obra mía tenga éxito hasta el punto que prefiero que lo tenga a que no. Nada más. Yo de joven, he tenido pateos monstruosos, y broncas gordas. Y las he aguantado, y éxitos también. Pero bueno eso no valora la obra, ni el éxito ni lo otro. Es el momento lo que se valora.	Diferente lo que opina uno y lo que opina la gente Los públicos son muy diferentes imposible pensar en todos Éxito social prefiere pero no le importa Se valora el momento	Público nimio

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4d - cuadro 6 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S25	No me importa casi en absoluto, lo que pasa es que va ligado a la parte de desarrollo profesional. Con lo cual me importa porque es un negocio al final. Pero en lo profundo de mi ser me importa lo que piense mi familia y mis amigos	No le importa Le importa por el negocio Le importa sus conocidos	Público nimio
S26	Necesitamos conectar con él en cada concierto, necesitamos el calor del público minuto a minuto para saber que les estás transmitiendo Por supuesto, que nos halaga el éxito y lo necesitamos para seguir adelante y no decaer, pero el éxito que llega a las masas, ese no me gustaría para nada.	Necesita su calor, conectar Le gusta el éxito personal No le gusta el éxito social	Público importante
S27	No, lo que si me afecta es si hablan mientras estoy tocando. Eso me sienta fatal. Pero, en realidad, no pienso en el público. Pienso en la música y en que lo que haga me guste. Me tiene que gustar a mí O en todo caso que guste en mi entorno. A tus músicos preferidos [...] pienso en ellos cuando compongo.	No piensa en el público Piensa que le guste a él mismo Que guste en su entorno	Público nimio Disfrute propio Entorno
S28	Totalmente, no es más... no pienso en el público, pienso primero en el intérprete. El arte de la composición es un acto de comunicación. Yo soy el que comunico a través del intérprete, si el intérprete no entiende mi mensaje, no puede llegar al público	No piensa en el público Piensa en el intérprete	Atención al intérprete
S29	Decir que desde el momento en que compongo no.	Desde que compone no	Público nimio

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4d - cuadro 7 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	Yo pienso constantemente en ellos. Pienso en satisfacerlos, pienso en estudiar para gustarles No pienso en el público a la hora, por ejemplo, de crear o de elegir un repertorio. Yo lo que quiero es darle a mi público lo mejor, y creo que tengo muy buena relación tanto profesional como empática personal	Piensa constantemente en ellos En satisfacerlos Buena relación	Público importante
S31	Me gusta que me aplaudan en el sentido que gustas, que la gente salga satisfecha. (p. 3d) Lo tengo en cuenta desde que elijo el repertorio Sé que no voy a gustar a todo el mundo, yo tengo un sector que quiero contentar Escribo más para los músicos que tienen que tocar que para el público	Le gusta satisfacer Desde que elige el repertorio Sabe que tiene un sector, no todo el público	Público importante
S32	Antes de ir al escenario, antes de abrir la puerta. Al estudiar no Transformación en energía positiva para mí. [...] es un poco como el kung-fu y las artes marciales The strong is the enemy the strong makes you [...] Pero el público is not the enemy	Piensa antes de abrir la puerta Al estudiar no Aprovecha la energía del público	Público importante
S33	Fantástica. Pienso en él todo el rato, no puedo tocar igual sin público como si lo hay. Noto perfectamente esos cables que me unen al público	Piensa en el público siempre	Público importante

F.18. Codificación de la pregunta R1 4e

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4e - cuadro 1 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Si lo vemos desde la faceta interpretativa, creo que es muy diferente que la de autor. En el piano por un lado siento que los compositores son “semidioses” para mí Yo reconozco que estoy constantemente revisando las obras, mejorándolas la misma obra y que hay que tratar de mejorarla y enriquecerla de todas las formas Me ha preocupado mucho, más que a gente a mi alrededor que la partitura fuera muy clara para el intérprete	Continua revisión de su obra Preocupación por el intérprete	Revisión continua Actitud
S2	Mirando en los resultados si ves que en algo has acertado, seguir haciéndolas en esa línea Creo que en eso miro la parte emocional Hay muchos factores en eso pero es más de como te pille el día, el momento Es una cuestión de uno mismo, de la autoestima...	Evaluando resultados Presta atención a la emoción	Revisión continua Evalúa lo emocional
S3	Siempre se dice que lo último es lo mejor, yo no creo que eso sea así (p. 4) Suelo llevar mi mismo grupo, mis mismos técnicos La diferencia entre una buena actuación es muchas veces como en el cine: no querer sobreactuar	Reduce en número de imprevistos posibles Le preocupa no sobreactuar Importante ser sincero	Actitud Sinceridad

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4e - cuadro 2 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S4	Cuando compongo una obra me parece buenísima. Y no considero nada mejor que lo que he hecho en ese momento Luego llega a manos de otro, y ya no eres tú. Además, luego parece que busco el fallo. Y no lo disfruto. Entonces no creo que haya habido una evolución en lo que yo hago. Lo que hay es mi manera de ser.	-	-
S5	Cuando consigues esa comunión con el público Cuando aparece ese duende, cuando tú ves que estás transmitiendo, cuando el público te está respondiendo Cuando estás a gusto con el guitarrista, cuando no te tapa, cuando notas el calor con el aplauso	Público mediador Duende	Intuición
S6	Eso es un objetivo que siempre te planteas. Hay unos códigos que tienes que conjugar para que tú tengas esa consistencia Tener una técnica muy bien preparada, una composición que tenga muchas cosas, que levante un cierto interés entre músicos, que sea con un lenguaje aceptado por músicos, que sea interesante, pero a su vez asequible al público. Crear algo predecible.	Técnica bien preparada Lenguaje aceptado por músicos Interesante Algo predecible	Estudio abundante Actitud
S7	Lo primero que yo analizo es cómo me he sentido yo. Si he conseguido conectar con las personas a las que he querido transmitir, luego analizo a nivel técnico, a nivel musical, en todos los aspectos, si ha estado todo bien. Pero sobre todo si he conseguido conectar con el público.	Como se siente Conectar, transmitir Niveles	Sinceridad
S8	La clave siempre es el estudio, el trabajo y una baza fuerte también es la experiencia.	Trabajo Estudio Experiencia	Estudio abundante Experiencia

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4e - cuadro 3 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S9	Yo lo llamaría profesionalidad Es muy contagioso cuando estás dirigiendo una orquesta y todos notamos que las cosas están saliendo muy bien De qué depende, pues vaya usted a saber. La magia del momento.	Magia	Intuición
S10	Realmente no sé. Yo creo que es la disciplina Si recibes una energía del público: guay. Si no lo encuentras, o recibes y tienes cierta sensibilidad como nosotros los músicos, artistas, en general, entonces sentimos eso	Disciplina	Estudio abundante Actitud
S11	Yo nada mas salir miro a la gente, ya sé cómo son, y a partir de ahí cambia la relación.	-	-
S12	Cuando he estudiado más y cuando he estudiado menos Cuanto más abajo llegas de profundidad en tu indagación, más lo noto, Es trabajo, si es que no es más, a todos los niveles. No llega por arte de magia	Depende del nivel de estudio No magia	Estudio abundante
S13	Muchas veces me doy cuenta de que me doy cuenta solo yo A algunos cada detalle le parece muy importante. El cansancio es un factor que llevo muy mal y puede hacerme sentir no contento	Subconsciente	Intuición
S14	Pienso que cada obra es importante	Dar igual importancia	Actitud
S15	la consistencia la proporciona un colchón técnico adecuado que te arrope	-	-
S16	Esto yo lo hacía por tantos por cientos La consistencia para mí es hacer las cosas bien. Es decir, hacer lo que has decidido que tenías que hacer	Por tantos por cientos Haciendo lo que has decidido	Revisión continua

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4e - cuadro 4 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	Es no conformarte, ser exigente. Y como te digo mi exigencia es a nivel emocional A lo mejor es el acorde menos sorprendente del mundo, pero tiene ese color, y si lo tocas con esa intención, pues mola. Ahí es cuando se hace la música consistente. Por supuesto, hay una explicación y es la sinceridad de cada corazón que consigue conectar con el universo.	Ser exigente a nivel emocional Sinceridad	Evalúa lo emocional
S18	Es muy difícil ser objetivo con estas cosas... Yo intento hacer un cómputo global de lo que ha sucedido, porque siempre intento ser consciente de todo lo que sucede. No sé si te puedo responder mucho a esto	Intenta ser consciente de muchas cosas pero lo mide subconscientemente	Intuición
S19	Mantener mi estilo sin titubeos. Soy muy constante en ese sentido Soy muy severo conmigo mismo y tardo mucho tiempo hasta considerar terminada cada una de mis composiciones	Ser fiel a sí mismo Tenerlo claro	Sinceridad
S20	Para mí es algo intuitivo y que hay que probar para ver que pasa. Hay muchísimos factores, Tiene que ver con la experiencia, la intuición y saber, hasta qué punto te puedes fiar de tu intuición, para que lo que estás dando sea más.	Intuición Muchos factores Experiencia	Intuición Experiencia
S21	El tocar La única forma de mantener el nivel es esa: tocar	Tocar mucho	Experiencia
S22	Hay conciertos que son mas buenos que otros por la calidad del artista, pero yo creo que hay que ser positivo siempre. Siempre en ese concierto vas a encontrar algo bueno. Por muy malo que sea el grupo.	Ser positivo Ver la parte buena	Actitud

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4e - cuadro 5 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S23	Supongo que la actitud lo es todo Estar en un escenario y estar transmitiendo que lo que haces te lo estás creyendo y es de corazón le llega a todo el mundo El que haya una buena preproducción es muy importante. Y hoy día que estamos tan estimulados por todo, desde lo audio visual es importante no descuidar nada de eso.	Actitud positiva Ser sincero	Sinceridad
S24	Creo que el nivel mínimo exigible está. Entonces me conformo con eso. En ese sentido no soy muy exigente, lo soy para conseguir el nivel.	-	-
S25	La consistencia no la puedes forzar. Tienes que tener un lenguaje propio Trabajar con artistas, estar en escenarios, ver cómo funcionas. Hasta que eso no se produce no puedes tener un lenguaje propio consistente en el tiempo. Yo cuando escucho 10 o 20 segundos tocar a alguien, sé si me están mintiendo, y lo sé porque sé que no ha encontrado su lenguaje. Hasta que no llegas a un punto de madurez no hay manera de llegar a eso. Y yo creo que estoy encontrando mi lenguaje ahora a pesar de estar buscándolo toda mi vida.	Autoconocimiento Experiencia	Experiencia Sinceridad
S26	Saber dónde estás, no creértelo mucho cuando te ensalzan y no hundirte cuando te masacran, tienes que ser objetivo y tener muy claro lo que realmente eres. Cuando uno ha disfrutado mucho en el escenario y el público acaba totalmente entregado, esa es la buena actuación. Cuando una de las dos partes falla, no ha sido tan buena actuación.	Autoaceptación Que no te afecte la crítica Disfrutar	Disfrute Sinceridad

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4e - cuadro 6 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S27	Pues no lo sé, esto es innato ya que sea consistente, o que sea diluido o etéreo es cada uno como es. Cada uno toca lo que es. En una actuación mala te queda muy mal cuerpo, y una buena te quedas satisfecho, es como el sexo.	Innato Sinceridad	Intuición
S28	Siempre hay un hilo conductor que es mi personalidad, no tanto la técnica que utilizo sino la emoción, un meta-lenguaje que el intérprete o el público no saben que está entre la tradición y las cosas nuevas.	Subconsciente Identidad Personalidad	Intuición
S29	La consistencia es la conquista de objetivos parciales que te vas poniendo. Si esos objetivos te superan en un momento dado, es difícil que esa consistencia se mantenga. La diferenciación intuitiva es inmediata Lo reduciría al instinto. Lo dejo en el terreno de la intuición	Conquista de objetivos Intuición	Intuición
S30	Hay muchas variables todo son factores humanos, a la hora de establecer unos parámetros. No sé, es que es compleja la pregunta y así lo es la respuesta. Si te pasas el día tocando y escuchándote cómo no vas a tener una referencia. Esto es la magia de esto, cada día es diferente, no hay dos conciertos iguales, no hay dos días iguales, pero claro que tengo conciencia, mucha.	Subconsciente Experiencia Magia	Intuición Experiencia

Cuadro de codificaciones por preguntas R1 4e - cuadro 7 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S31	Mi actitud en general es al 100 %. Hay conciertos en los que te quedas más satisfechos que otros. Pero es distinto lo que tú das que la gente recibe.	Actitud	Actitud
S32	Pues estudiando cada día (risas), preparándose en la sala del concierto. <i>Magic, is the magic, it not depends only on me</i> <i>Any concert is played on 11th September was a good concert. That's nothing to do with me or with others.</i>	Estudiando Magia	Estudio abundante Intuición
S33	Estudiando mucho, trabajando mucho y tomándomelo muy en serio No haciendo bolos reo que lo he hecho bien cuando creo que a nivel técnico ha sido digno, y cuando tengo la sensación que a nivel musical han pasado cosas	Estudiando No haciendo bolos Pasan cosas musicales	Estudio abundante Actitud Evalúa lo emocional

Apéndice G

Anexo VII: Entrevistas de la segunda ronda

El texto que está transcrito en cada sujeto no refleja la presentación del trabajo que siempre hacíamos.

G.1. Sujeto 1 (S1) - 16/02/2017 - 14:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. La entrevista se celebró en una cafetería cerca del museo Reina Sofía en Madrid. Durante la entrevista la grabadora sufrió un golpe y los datos grabados hasta ese momento se perdieron. Las repuestas hasta la pregunta 3b son las anotaciones posteriores provenientes de la memoria del entrevistador.

Pregunta: 1 a)

De acuerdo.

Pregunta: 1 b)

De acuerdo.

Pregunta: 2 a)

De acuerdo.

Pregunta: 2 b)

De acuerdo. Hace hincapié en la exigencia de la escucha.

Pregunta: 2 c)

De acuerdo. Matiza citando esos músicos que se burlan de los que muestran tener miedo escénico. También dice que cualquiera puede decir una frase en una situación de confort, por ejemplo entre amigos; pero, esa misma frase dicha en público, o a una persona que te importa mucho, inevitablemente hace que generes cierta ansiedad porque el corazón va más rápido y tus expectativas son mayores.

Pregunta: 2 d)

De acuerdo totalmente con las dos características.

Pregunta: 2 e)

De acuerdo. Lo encaja perfectamente en su concepto de buen músico, y le parece normal.

Pregunta: 3 a)

De acuerdo.

Pregunta: 3 b)

No basta con que uno diga que es pintor, o director, o compositor, sino que tiene que ser consciente de que es artista. Entonces si uno es, sin despreciar, un albañil no tiene porque distinguirse de otro albañil. Ahora, si uno es artista es porque tiene algo especial que decir. Y lo puede decir él, y solamente él. Porque si no no es el concepto de artista, es como si uno es actor o como si uno es un extra. Si un día uno no puede ir, irá cualquier otro, se vestirá de romano y ya está. Pero si uno es el protagonista, el artista, tiene que ser algo especial.

Pregunta: 3 c)

Sí es verdad que hay mucha gente que lo reconoce. Que uno compone para sí mismo, o que pinta para sí mismo, o algo parecido que es para la eternidad, o para la posteridad. Y también hay quien desprecia totalmente al público, son ignorantes, poco cultivados y piensan por ejemplo que no escriben para la plebe que no entiende más que de arte banal, sin interés, simplón.

Yo lo respeto pero para mí pierde todo lo que es, se supone. Una cosa es que no seas un vendido. Pero tiene que ser una cuestión de que un número determinado, por lo menos, de personas puedan recibirlo, porque si no... lo que te conté de Charles Ives, que decía que aunque solamente le guste a mi mujer, pues ya puedo componer. ¿Qué objeto tiene hacer algo para mí? Para mí no hace falta hacerlo si es así.

Pregunta: 4 a)

Yo me tiro más por lo interno.

Pregunta: 4 b)

Por lo menos que esté equilibrado sin que haya agujeros negros. Yo diría no en un mínimo, sino un poquito más.

Pregunta: 4 c)

Sí sí, es cierto. Tanto una como la otra. Yo me sorprendo a mí mismo porque puedo concentrarme en una cuestión casi como un autista, y lo otro que dices que cualquier cosa que ves la puedes relacionar con algo muy distinto.

Pregunta: 4 d)

No se lo que es una evaluación subconsciente. (Le explicamos algunos ejemplos y explicamos que no son capaces de decir qué hacen o dicen que no hacen nada). O sea que si le preguntas te dice que no, porque no ha hecho una valoración a posteriori, sin embargo hay algo por dentro que le hace evitar errores o actitudes... puede ser.

Pregunta: 5 a)

Sí sí. Encantado.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.2. Sujeto 2 (S2) - 01/03/2017 - 11:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada en su casa.

Pregunta: 1 a)

Me imagino que sí. En principio si no nace por vocación, lo mío no fue ni por entorno ni por vocación. Lo mío fue casualidad. Y me lo encontré, y posteriormente te das cuenta que es

vocacional. El entorno puede ser por Andalucía simplemente.

Pregunta: 1 b)

Debe haberlas, porque es la única forma de transmitir y llegar al público. Parte del éxito y la conexión es por lo que expresas y a eso se llega con un poco de sensibilidad.

Pregunta: 2 a)

Cada uno en su disciplina, yo creo que sí. A mi es lo que me motiva porque si no es aburridísimo.

Pregunta: 2 b)

Sí. A día de hoy yo disfruto más. Y busco más ese disfrute.

Pregunta: 2 c)

Sí, pero eso no se controla. (Se lo explicamos otra vez). Tener ese punto de ansiedad es lo que tiene que ser, porque si sales demasiado relajado es peor.

Pregunta: 2 d)

Sí. Que difícil, pero sí. Hay que tener esa capacidad, como esta profesión tiene tantos obstáculos, creo que en cierto sentido nos hemos hecho fuertes.

Sí, lo segundo también. Aun así la una como la otra no son constantes, a veces lo tienes claro y a veces te caes. Pero los que yo tengo como los más grandes tienen las dos cosas. Vamos y quien no se caiga a veces qué suerte, qué fenómeno.

Pregunta: 2 e)

Sí, es así. Falta de rutinas. Tenemos como de golpe, como ahora yo, que estoy centrada a tope. Pero luego hay etapas. Como el conocimiento lo almacenas y lo tienes y lo retienes, pero no es un estudio constante. No es un estudio como tienen que tener los clásicos muy rutinario.

Yo me acuerdo que al principio cuando empecé era todo los días. Pero luego ya te relajas. Van surgiendo proyectos y te vas formando sobre eso.

Pregunta: 3 a)

Sí es verdad. Porque nosotros vamos a buscar... yo hago una escucha general y luego me pongo a partir. Pero depende de la época en la que estés. Porque si vas a grabar un disco, pues te pones a escuchar más los detalles. Pero en verdad es una escucha general, y luego si le quieres sacar punta, pues se la sacas.

Pregunta: 3 b)

Yo creo que tiene que ser parte de nuestro propósito en la música. El músico que diga que no está haciendo algo para llamar la atención o para ser diferente..., a ver que los hay. Pero si tú tienes una necesidad de conocerte a ti misma, y te gusta algo, y ves que no lo ha echo nadie. Pues está bien, eso no es lo del ego. En el flamenco estamos un poco obligados, a que conociendo lo que hay, por qué no hacer algo diferente. Yo creo que tenemos un compromiso aparte de realzar lo que esta hecho y ponerle un valor, de hacer cosas nuevas. De darte tu personalidad a las cosas. Siempre habrá alguien que diga que estás desvirtuando el flamenco.

Pregunta: 3 c)

El que diga que no le importa... Bueno, a la hora de producir yo no pienso en él. Yo pienso hacer algo que me apetece a mí. Si hiciéramos lo que el público quiere o lo que creemos que quiere estaríamos perdiendo nuestra identidad. No puedes pensar en el público. Cuando ya lo tienes, en el momento de estar en el escenario ya puedes pensar... mmm... no, definitivamente no pienso mucho (risas). No pienso mucho en el público, pero es algo que tienes ahí. Dices yo voy a hacer lo que yo siento y que sea sincero. Pero no puedes pensar en las masas. Me parece

importante y pienso en positivo al hacer algo, pienso que va a gustar pero siempre me tiene que gustar a mí. O sea, nunca venderte. Y hoy por desgracia hay mucho de eso.

Pregunta: 4 a)

El equilibrio. La que nunca habría que perder es la interna, pero como va tan unida a la externa... tiene que haber un equilibrio. Es muy complicado, es como una bomba, si te llaman de una cosa, o de otra, un disco, pero de pronto se desinfla y... También es lo que tengas de superación de uno mismo.

Pregunta: 4 b)

Sí, yo creo que puede haber de las dos cosas. Pero por lo que veo en mi profesión, mucha mucha técnica siempre quita algo de sensibilidad o de otros sentidos. Puede ver uno que tenga mucha técnica, pero no te esté expresando nada. Hablo del cante. A veces esas cosas me aburren. Tendría que haber un equilibrio entre las habilidades (explica lo mismo con más ejemplos).

Pregunta: 4 c)

Sí y muy irracional en una parte de la creación para darle esa frescura. (Sigue explicando pero la conversación se va por otro lado; reformulamos la pregunta y continúa.) Sí, vale, o sea los dos existen. Sí pasas en el momento de la creación de la parte abstracta, de la imaginación y ves que funciona o no, y luego vas tirando de la parte más centrada al detalle. Curioso y bonito.

Pregunta: 4 d)

Yo he tenido una época en la que como dices, no veía los vídeos de lo que cantaba, y aún así he ido evolucionando. Pero a día de hoy pienso que es super-importante ver lo que haces, intentar perfeccionar, ver los fallos y lo que no funciona. Parece que va por etapas. Están también las inseguridades, cuando eres consciente que no has estado bien, lo malo sería que hicieras algo mal y no te percataras. Yo no de hacer algo mal técnicamente sino de mejorar expresión por ejemplo.

Pregunta: 5 a)

Sí.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.3. Sujeto 3 (S3) - 07/02/2017 - 10:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista por Skype.

Pregunta: 1 a)

Yo creo que sí. Lo que pasa que la vocación va después del entorno. Si no hay entorno, posiblemente no habría sabido si tenía vocación de músico. Si no conozco el instrumento a través de un juego o a través de la música flamenca, porque vivo en Andalucía y porque vivo eso, no sé.

Hoy en día la vocación está muy devaluada y yo creo que sí, que la vocación es muy importante para la música.

Pregunta: 1 b)

Yo a nivel afectivo ahora pienso, antes no pensaba. Creía que iba implícito en la música que hacía. Ahora se que se puede trabajar de forma diferente, y una misma nota se puede expresar de mil formas e intento conocerlas. Creo que nos faltan años para ser completos. No voy a ser capaz de desarrollar nunca lo que vaya pensando con el tiempo.

Pregunta: 2 a)

Sí, claro. Pero no precisamente de su oficio. Yo desgraciadamente ni leo, ni escucho, no tengo tiempo. Yo creo que eso son etapas, ahora me interesa más la curiosidad de la gente en la calle. No es que nadie sepamos más que nadie, pero cada día sorprende menos y es una pena.

Pregunta: 2 b)

Sí, estoy de acuerdo (Cuenta una anécdota de una clase que dio y en la que disfrutó escuchando).

Pregunta: 2 c)

Yo no tengo ninguna ansiedad escénica, la única ansiedad que me da es lo técnico, que haya algún problema en la sala, el sonido, el técnico... Pero si yo lo que quiero es tocar. Esos pequeños nervios son de nuestro oficio: una uña, la humedad... Lo que es pánico o miedo eso no. Así que sí, estoy de acuerdo.

Pregunta: 2 d)

Sí, lo que pasa es que faltarían más características. Esas son imprescindibles para subsistir. Pero hay una por encima de todo que yo creo que es la personalidad.

Pregunta: 2 e)

Bueno, creo que dentro de esta caracterización creo que los dos mienten (risas). No me creo nada lo del poco trabajo. El talento está ahí, pero tiene un rango corto, por lo menos en lo que yo conozco de gente. Me imagino que todo el mundo que hayas consultado tiene un talento personal, pero en el trabajo. Lo que pasa es que en el flamenco la cuestión de trabajo es muy nueva y quizá no se sepa ni explicar qué es una rutina de trabajo. Yo, por ejemplo, lo que has dicho es lo que he hecho toda mi vida. Yo, por supuesto, lo estudio.

Ahí importa mucho quizá la falsa bohemia que hay en el flamenco.

Pregunta: 3 a)

Pues yo no sé dónde estoy. Yo cuando escucho algo por primera vez escucho la obra, para ver cómo es la obra, ni la parte emocional, que pienso que va dentro de la composición, ni la parte técnica. Yo intento escucharlo en conjunto. Quiero ver qué obra es la que me ofrecen. Yo siempre escucho con la intención de que me guste. Espero que sea algo maravilloso, a los dos minutos estoy analizando estructura eso está claro, pero en principio escucho el conjunto. Si escucho una obra con orquesta no me paro a ver quién es el solista o la melodía. Es global en el más amplio de los sentidos.

Pregunta: 3 b)

Sí. Es como un compromiso. Tú te pones a pensar, en mi caso cuando te quedan 15 años útiles, que 20 años de música no sirvan para nada y te mueres (risas) no puedo entender eso. Estás obligado todos los días a hacer algo nuevo. Ya no es cuestión de ego, el ego para mí ya pasó.

Pregunta: 3 c)

Yo tengo varias opciones. Una que primero hago música para mí. Pienso que es la única manera de que pueda gustar porque puedo defender lo que siento, no hacer algo que no sea verdadero. Pero luego, nosotros tocamos para el público. No podemos decir que obviemos al público. Y en cuestión al gran público, todos queremos llegar, es absurdo que yo te diga que no cuando estoy colaborando con Alejandro Sanz, tocando para 15.000 personas. Yo toco para que conozca mi música el gran público, aparte de que la música de Alejandro me guste o no. Nosotros somos gente de llegar al público. Si no, no grabaríamos discos. Tocaríamos en pequeños

recintos para el público que queremos. La música es para que se escuche. Y nos agrada que que nos digan que nos gusta, en determinados momentos, en otros momentos me agrada que digan que no la entienden.

Pregunta: 4 a)

No, está bien, son las dos importantes. Porque puedes tener mucha motivación interna, pero llega una externa y te revienta, y se acabó la interna (risas). Y al revés igual. Entonces es necesario que haya un equilibrio entre las dos sí.

Pregunta: 4 b)

Bueno, yo siempre tengo un pensamiento sobre eso. Hay un mínimo. Me parecen absurdas algunas críticas que se dicen de un guitarrista cuando toca, cuando dicen: —Qué limpio toca, que bien le suena la guitarra... Eso me parece absurdo, eso es lo mínimo que hay que tener para ser músico. Entonces yo creo que hay que tener desarrolladas el mínimo para ser músico. Y si luego llevas una habilidad a un nivel superlativo estupendo.

Pregunta: 4 c)

Bueno ya no sé si al buen músico...

Pregunta: ¿Te parece que un buen músico ha de ser creativo?

Claro, en mi caso estoy continuamente entre lo abstracto y lo banal, porque la mezcla es perfecta. Yo no podría hacer algo muy bueno sin hacer algo mediocre para exaltar lo bueno, no sé...

Pregunta: 4 d)

Yo creo que depende del momento de tu vida artística. Para mí ahora mismo es de forma natural. Sale algo, intento analizarlo si me interesa o no. Ahora mismo ya no me planteo evolucionar, me planteo sacar partido a lo que hago. Pero el sacar partido también te hace evolucionar, entonces yo creo que de manera inconsciente se evoluciona siempre que seas una persona creativa.

Pregunta: 5 a)

Ningún problema.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.4. Sujeto 4 (S4) - 15/02/2017 - 14:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista celebrada durante una sobremesa en el bar “Pinoccio” de Madrid, cerca de Atocha.

Pregunta: 1 a)

Para no responder un sí o un no concreto. En mi experiencia, yo al principio, para poder dedicarme a la música, tuve que vender pianos, y órganos electrónicos, en una escuela de música. Y para poder alquilarme el local donde ensayaba, daba clases. La cuestión aquí es que cuando das clase a un niño que su padre quiere que estudie música y él no quiere estudiarla, es un drama, ya no desde el punto de vista del profesor, sino para el niño. Porque, de repente, se ve ante una cosa que no solamente no comprende, sino que se da cuenta de que no es lo suyo, y que no tiene, ya no es el interés, sino el problema de que está sufriendo. Entonces no concibo que nadie se pueda dedicar a la música si no tiene vocación.

Pregunta: 1 b)

Hay músicos que hacen música que no transmite sentimientos y son muy buenos músicos, es decir en música contemporánea: Stockhausen, por ejemplo. (Le rebatimos).

Lo que siento yo es una necesidad de comunicar. No conozco a nadie que se dedique a la música y no tenga una necesidad de comunicar. Para mí la palabra afectiva es sensibilidad y humanidad, una mezcla de esos dos términos, porque tiene que ver con el cariño, la afección hacia algo. Dado que hay determinado tipo de música, que es imposible que transmita, por ejemplo, alguien que hace una música serialista, es evidente que ahí hay una necesidad de comunicar, pero no de afección. Y no por eso va a dejar de ser un buen músico. Para un tipo de música determinado sí puedo estar de acuerdo con eso, pero por regla general. Lo que creo que define es la necesidad de expresarse y de ser escuchado.

Pregunta: 2 a)

Si no eres curioso ¿cómo estudias?, ¿por obligación? Si te gusta un compositor y quieres tocarlo, son retos... Si no tienes esa curiosidad, no avanzas.

Pregunta: 2 b)

Aquí tendría que separar cuando uno es intérprete o cuando uno es compositor y crea, y cuando escucha música que no ha hecho él. En la escucha sí estoy de acuerdo. Cuando eres intérprete y descubres a dónde no puedes llegar, por ejemplo, ahí hay un sufrimiento muy grande. Y cuando eres creador, yo sufro mucho cuando creo, sin embargo, cuando descubro algo que me gusta, conforme tengo más edad. Es que me gusta mucho más. Porque lo valoro desde otra perspectiva. — ¡Con todo lo que he oído esto estaba ahí!

Pregunta: 2 c)

(No se pregunta porque el entrevistado es compositor)

Pregunta: 2 d)

La resiliencia puedo estar de acuerdo, la otra no me identifico. En la resiliencia sí, es un reto, ves algo y lo quieres imitar. La otra no me identifico y no sabría decirte si un buen músico la tiene que tener o no.

Pregunta: 2 e)

Si tu empiezas a trabajar en algo que te gusta normalmente quieres más. Es como una dopamina, te gusta y empiezas a aislarte de otras cosas, te vuelcas en eso, te lo pasas bien. Si lo pasas mal, y si no te atrae, enseguida lo dejas. A un buen músico no tiene por qué gustarle todo. En este caso hay muchos depende...

Yo no me siento identificado. En mi caso muchas veces es por casualidad, descubro algo que me gusta e intento ver qué hay ahí. Cuando me gusta algo, estudio solo lo que me gusta, uno en una carrera tiene que estudiar todo porque hay que hacer base. Yo rechazo todo lo que no me interesa. Tengo un proceso de selección y descarto lo que no me interesa nada. (Nos cuenta un ejemplo sobre algunas fórmulas matemáticas para hacer música le parecen muy fáciles, incluso un engaño). Yo no me identifico porque ha habido cosas que no me han gustado y las he quitado de en medio.

Con el estudio abundante tampoco. No tengo la necesidad de estudiar, sino la necesidad de disfrutar lo que hago. Estudiar por estudiar no lo hago. La estrategia de alto nivel para mí es el gusto. Si no me gusta... Y el gusto no es una estrategia de alto nivel, me entiendes.

Pregunta: 3 a)

Yo creo que las dos. Yo descubrí en mi tesis que era más importante el subtempo y el tempo que la dinámica. Porque con eso conseguí engañar a todo el mundo. Entonces cuando tu escuchas una obra por primera vez, yo creo que es totalmente emocional lo que te dice,

tanto si te dice como si no te dice y si verdaderamente escuchas algo que no sueles escuchar. Por ejemplo, yo no escucho jazz ni flamenco, si voy a ver un concierto de flamenco me fijo en muchas más cosas que en un concierto de clásico (nos pone un ejemplo).

Pregunta: 3 b)

No. Y además siempre he luchado contra ello. Eso es como si tuviera un complejo de inferioridad, quiero decir, — ¡Quiero demostrar al mundo que estoy aquí! No.

Si quitamos la parte del ego, sigo viéndolo como un complejo de inferioridad. Creo que no hay que demostrar nada, es decir, sentirte como parte integrante de lo que estás intentando transmitir. Si te toca tocar el *Para Elisa*, de Beethoven, puedes sentirte traumatizado porque estás tocando la sonata dos de Rachmaninov, o yo que sé... Lo que tienes que hacer es comulgar, sentirte parte de eso e interpretarla. No tienes que demostrar nada, va a salir si eres un buen músico si eso lo haces bien. Por supuesto que con lo otro puedes dar el do de pecho y lucirte. Pero si no eres capaz de defender lo que tienes que defender el tema no va a funcionar. Entonces el hecho de tener que superarte a ti mismo en vez de disfrutar implica una autocensura, y esa autocensura puede que lleve a que tarde o temprano vas a dejar de ser un buen músico. Porque tú mismo vas a estar sufriendo por no conseguir lo que tú mismo te estás autolimitando y eso va a limitar tu vía de comunicación. Te va a hacer pensar demasiado. Y el pensar demasiado, hay una parte del buen músico, que es innato, que sale instantáneo... controlarlo todo en todo momento.

(Le reformulamos la pregunta) No, en mi caso concreto es muy diferente porque yo creí que no tenía nada que decir con la música que hacía, lo que sí quería es contar mi historia. Entonces contar mi historia no es contar algo nuevo, sino qué quiero decir lo que quiero decir. Si quiero hablar de una flor en un campo, pues hablo de eso ¿es nuevo? no, pero es como yo lo veo. Si es nuevo porque yo lo veo de una manera diferente de como lo ves tú, eso lo dirás tú. Pero yo estoy contando como yo lo veo.

Pregunta: 3 c)

El público es muy importante. Para mí el público es vital. Tú tienes una necesidad de comunicar. Entonces lo más importante es si lo que comunicas ha llegado al destinatario. Tanto si eres músico como si eres creador, la música no existe hasta el momento que se interpreta. Ahí hay dos factores: puedes tener una obra que no llega como tú querías el mensaje, con lo cual te sientes frustrado y puede ser que estés en un momento de tu vida en que no puedes transmitir, que te esté influyendo y que puedes ser tú al 100 %. Si el público no existiese para quién haces música ¿para ti?

Yo lo hago para mí, pero cuando lo pongo en papel, lo que intento es que lo que yo hago para mí funcione. Yo no hago las cosas para el público, esto no es una película (pone ejemplo de una música), aquí es que yo hago una música que plasmo. No puedo entender la música sin público, otra cosa es componer para el público, eso ya es diferente.

Es más yo diría que miente como un bellaco el que diga que el público no es importante.

Pregunta: 4 a)

A ver los factores exógenos siempre afectan a la creación. El que una persona, mientras tú estás en un proceso de creación, te llame y te diga: — tiene usted una multa de tráfico... en fin te cabrea. Igual que eso se entiende como una interferencia, lo podríamos llamar interferencias veniales que son aquellas que te encargan una obra para algo como por ejemplo que es el aniversario de... Isósceles el tío que inventó el triángulo (risas). Eso en realidad eso te está contaminando, hace que tu te polarices ahí, eso sería el pecado venial, vas a estrenar o vas a hacer algo que en realidad no se te había ocurrido a ti.

Para mí lo más importante es el factor intrínseco. Es decir, que tú te sientas a gusto a la hora de hacerlo. Si alguien te da una idea y la haces tuya, has convertido el factor externo en interno. Y entonces es como funciona. Tanto a nivel de músico, como a nivel de creador, para mí lo más importante es lo intrínseco. Si hay algo externo que de repente entra y lo haces interno, no tiene sentido que lo consideres externo. Si es algo que está fuera continuamente, no va a hacer que des lo mejor de ti. Por ponerte un ejemplo es un poco como Mozart, parece que tengo una guerra con él pero en realidad le admiro mucho, los cuartetos de cuerda: son todos iguales. Los he analizado y mirado por activa y por pasiva, eso está contaminado por el factor externo: ¡quiero uno como este! Entonces se desarrolla poco... Yo prefiero que me encarguen, no que me paguen por un encargo.

Pregunta: 4 b)

Yo creo que sí. Considerar que alguien tiene todo muy desarrollado sería... eso estará reservado para muy pocos, quizá en Mozart, o en Bach, aunque no se cuanto de genio hay en Bach y cuanto de trabajo. Yo creo que en realidad es un equilibrio, pero no estático, sino que se va moviendo en cuanto el músico va creciendo. Poco a poco va compensando lo que no tiene tan desarrollado. No hay una fórmula, sino que los coeficientes cambian con el paso del tiempo.

Pregunta: 4 c)

Yo creo que ahí está gran parte de la definición de buen músico. Porque en el estado de creación, en un estado inicial tienes una sensación que quieres plasmar; bueno, yo me baso en la música tonal, si hablamos de la música abstracta no sé exactamente, entonces ese estado emocional muchas veces igual acaba en la papelera, o se desarrolla y se convierte en otra cosa. Porque según lo estás creando estás pensando y si ello va a llevar el significado que quieres. Es decir el bajo nivel está aunque tengas una vomitera de musas que te están obligando a escribir a toda velocidad, en todo momento estás en el bajo nivel. Y yo creo que cuando estudias, voy a recordar mis años de estudiante, si conoces la pieza estás en el alto nivel, pero estás controlando en el bajo nivel. La habilidad de conmutar tan rápido entre los dos estadios, la conmutación, o la multiplexación que decimos en tecnología, yo creo que ahí está la definición.

Pregunta: 4 d)

Yo, creo que en esta no te voy a ayudar mucho. Creo que tengo una maldición. No puedo escuchar mi obra después, cuando estoy creando lo disfruto o lo sufro... Cuando la tengo ya terminada veo una imagen más global de la obra, y pienso que la he acabado. Cuando la oigo interpretar solo veo fallos. Con el paso del tiempo si eso se ha grabado, pienso que no era lo que yo quería pero... La tensión que tienes como creador de que esté todo controlado. Nunca he tenido una visión positiva de la interpretación de mis obras. (Pone otros ejemplos). Igual es el nivel de exigencia que tenga cada uno.

Pregunta: 5 a)

Sin problema.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.5. Sujeto 5 (S5) - 23/02/2017 - 19:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí, por supuesto.

Pregunta: 1 b)

Yo diría que sí, pero más que habilidades afectivas, la habilidad de transmitir. Y además algo que no se busca.

Pregunta: 2 a)

Por supuesto. Si en algo tiene que tener curiosidad es en eso. Más allá del comportamiento melómano. En el flamenco además eso está muy extendido. Uno se puede estar escuchando una pieza de tres minutos tres horas.

Pregunta: 2 b)

Sí, claro. Aunque te voy a matizar una cosa. Una frase que dijo Félix Grande refiriéndose a mi hermano sobre esa fogosidad de cuando uno es joven y la velocidad, al final lo que queda es la capacidad de transmitir, dijo: tu hermano tiene una enfermedad que se cura con los años, que es la juventud. Es decir, la madurez bien llevada y consecuente es fundamental.

Pregunta: 2 c)

Sí. El buen músico debe tener un poco de ansiedad. Porque eso redunda en un mayor respeto en lo que hace y hacia el público.

Pregunta: 2 d)

Sí. Pueden ser dos características importantes a la hora de afrontar la idea de un buen músico.

Pregunta: 2 e)

Estoy de acuerdo en parte, te hablo desde mi caso, un músico flamenco. El buen cantaor de flamenco tiene una base muy sólida, y eso se traduce en muchos años de estudio, esos años de estudio lo que te crean es desarrollar una memoria auditiva muy acentuada. Las formas expresivas, las fórmulas estilísticas, la estructura de los cantes llega el momento que uno los domina a la perfección. El ser un buen aprendiz es algo que va consigo mismo, cuando uno está aprendiendo y sigue trabajando continúa ejercitando esas cosas. Si tiene una base de formación y está poniéndola en práctica constantemente pues tiene los dos elementos esenciales para ser un buen músico.

El músico que no trabaja, que no tiene una utilización práctica de todo ese bagaje de conocimientos que le ha permitido tener una buena base. Lo tiene más complicado, pero el que lo está haciendo diariamente, incluso se permite llevar a cabo otros parámetros como la improvisación, la innovación, la experimentación, etc... Pero todo eso bajo el aliciente del trabajo.

Pregunta: 3 a)

En mi caso, no. Yo hago una primera escucha global y voy discerniendo lo que realmente me interesa. La parte emocional no la pienso, la siento.

Pregunta: 3 b)

Sí. Eso en el flamenco es fundamental. El flamenco es una música mestiza desde el comienzo de su creación. Desde los albores de su existencia. Es una música que ha evolucionado por sí misma. Una música que se ha nutrido de la impronta, desde el flamenco y hacia otras músicas. Considero que es algo natural del flamenco. Con el uso de nuevas armonías.

Pregunta: 3 c)

Uno tiene que gustarse a sí mismo, evidentemente. Pero nosotros nos debemos al público; por lo tanto, tenemos que ser, tenemos que emplear la psicología del público al que nos enfrentamos, y más en el flamenco cuando usamos un repertorio que nunca es uniforme. Un artista flamenco

hace un recital que puede variar en cualquier momento, porque va a decir una serie de palos flamencos y puede variarlos en cualquier momento. El cantaor flamenco puede ir adaptándose al público y a los gustos del público si quiere.

Pregunta: 4 a)

Yo creo que en el término medio está la virtud. Eso va a permitir que la motivación tenga un carácter completo.

Pregunta: 4 b)

Yo considero que un buen músico tiene que conocer su propia potencialidad como artista, sus propias condiciones y cualidades. Con las bajas tiene que potenciarlas. Yo intento ser un cantaor largo, es decir, abarcar mucho repertorio. Superar mis limitaciones, intento abarcar lo máximo posible. Uno debe conocerse y potenciarlo.

(Se lo explico más concretamente).

Pregunta: 4 c)

Sí.

Pregunta: 4 d)

Yo es que soy una persona bastante racional. Las cosas las pienso mucho. También va ligado a las primeras preguntas que me hacías, de la expresión la transmisión... es decir, evidentemente hay un punto intermedio, pero el buen músico es capaz de transmitir la mayoría de ocasiones, pero por otro lado es capaz de transmitir desde la base de tener una buena evaluación de sí mismo y pensar las cosas bien antes de hacerlas. Yo no soy muy dado de subir al escenario si haber pensado nada, yo lo llevo bastante bien estructurado. Yo le doy importancia al raciocinio pero no por ello pierdo frescura o intuición. Creo que es importante, y por eso yo daría más importancia a la parte consciente.

Pregunta: 5 a)

Si claro. No me importa que no sea anónimo tampoco.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.6. Sujeto 6 (S6) - 07/02/2017 - 18:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Hombre, claro, por supuesto.

Pregunta: 1 b)

Sí y unas son intrínsecas, que nacen de uno mismo, pero en otro caso también hay que forzarlas.

Pregunta: 2 a)

Pues yo creo que sí. La curiosidad es fundamental. También es cierto que hay que ir a ciertas informaciones. Pero el músico ha de ser curioso en muchos aspectos, estar al día, la tecnología... Forma parte de nuestro trabajo diario.

Pregunta: 2 b)

Sí me parece correcto. Me parece que a medida que pasan los años disfrutas de otra manera.

Pregunta: 2 c)

Yo creo que la respuesta es consecuencia de la anterior. La experiencia y la madurez baja un 95 % eso. Se basa en estar concentrado en ese momento y disfrutar. Y eso se lo pueden permitir los músicos que tienen cierta experiencia y madurez.

Pregunta: 2 d)

Sí. Las dos van de la mano. Las dos son fundamentales para llegar a un estado óptimo. La identidad sobre todo en el flamenco, crear tu sello y tu identidad es vital en el flamenco, ser creativo.

Pregunta: 2 e)

En los flamencos hay un factor fundamental en todo esto. El flamenco es un arte de transmisión oral. Nosotros estamos acostumbrados a un aprendizaje memorístico. Aprender lo que el maestro enseña. Un músico flamenco está acostumbrado a aprender de esta manera. Yo te digo lo que prevalece en mi campo. Para que un músico flamenco sea de nivel alto, de prestigio... evidente cuanta más información tenga mucho mejor. No solamente a nivel musical sino a por ejemplo la tecnología, que sepa como venderse a nivel *business*, hablar inglés, ahora vivimos en una sociedad que te exige ser muy competitivo, tienes que instruirte en otro tipo de cosas.

Estudiar hay que estudiar todos los días. Pero ahora estudio menos que antes, aunque hago otras cosas que me ayudan en mi trabajo. El artista creo que no debe dedicarse solo a tocar un instrumento, sino a más cosas.

Pregunta: 3 a)

Vamos a ver el músico flamenco se preocupa más del ritmo, eso es lo que parece. El ritmo ha sido considerado el primer vehículo de comunicación. Se dice que el músico flamenco prefiere sacrificar una nota, pero que nunca se vaya de ritmo. En clásico ocurre todo lo contrario. Pero yo no estoy de acuerdo... (habla sobre cómo hay que tocar hasta que le recuerdo que la pregunta es sobre la escucha).

En mi caso cuando escucho una música trato de escuchar todo. Trato de emocionarme de escuchar la melodía, el ritmo... todo. Quizá porque yo tengo una formación clásica y una flamenca.

Pregunta: 3 b)

Hombre, está claro. Y en el ámbito del flamenco, por supuesto. Estamos fundamentados en una base que hay que respetar. Hay unos cánones preestablecidos que hay que respetar. El músico tiene que aportar cosas diferentes, pero que suene a flamenco.

Pregunta: 3 c)

Para mí, el público sí es importante. Tengo un plan establecido de lo que voy a tocar, pero voy cambiando según veo al público. Hay momentos que me encierro en mí mismo y me olvido, pero sí a mí si me interesa el público.

Pregunta: 4 a)

Tiene que haber un equilibrio entre las dos, está claro. Yo puedo estar motivado en casa tocando, pero me motiva también que tengo un concierto en dos días. Tiene que haber un equilibrio.

Pregunta: 4 b)

Sí, lo compartiría. Yo intento buscar un equilibrio entre mi capacidad técnica y expresiva. Es posible que puedan pasar cosas que hagan que no puedas desarrollarte al 100 %. En términos generales, hay que dar un 50 % como mínimo.

Pregunta: 4 c)

Yo creo que sí. El músico a la hora de crear hay un factor importante que la imaginación, pero, ¡jojo!, la imaginación es infinita, pero el mundo real es finito. Entonces hay que intentar buscar los cauces para que eso tenga un control. Tiene que haber un equilibrio

Pregunta: 4 d)

Yo utilizo los dos tipos. Y también el público como evaluación. Hay que buscar esos dos sistemas de evaluación.

Pregunta: 5 a)

Sí, claro. No hay problema, no te voy a denunciar ni nada de eso (risas).

Pregunta: Muchísimas gracias

G.7. Sujeto 7 (S7) - 14/02/2017 - 13:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Completamente de acuerdo, sí. Es verdad que el entorno facilita, pero no siempre se cumple esa regla. Yo creo que el entorno de lo más importante, pero lo principal es la vocación.

Pregunta: 1 b)

Yo estoy de acuerdo con eso, pero he conocido casos que no. Que en su vida personal no tenían grandes capacidades afectivas, pero luego sí lo han desarrollado en el arte.

Pregunta: 2 a)

Creo que lo sea siempre ayuda. Pero no tiene que ser una regla. Es cierto que habrá connotaciones diferentes. Un músico que dice que estudia, a uno que dice que no. No digo que sea mejor, digo que creo que se manifiesta de forma diferente. Pero es verdad que un buen músico se puede alimentar de muchas maneras.

En mi disciplina, en el flamenco, la mayoría de generaciones del flamenco han sido de forma intuitiva y a través de las vivencias de ellos, no ha habido estudio o cultura. ¿Entonces había una curiosidad en ellos, no? Yo pienso que sí.

Pregunta: 2 b)

Yo creo que sí. Hago un hincapié en que cuanto más evolucionamos nos volvemos más exigentes, eso es verdad, porque ya no tenemos esa ingenuidad y esa conciencia que nos hacía disfrutar muchísimo a unas intensidades muy fuertes. Pero yo lo traduzco como el primer amor, al final cuando ya vienes de cuatro o cinco relaciones lo vives de otra manera con madurez, pero yo creo que se disfruta lo mismo, sí.

Pregunta: 2 c)

Hombre, el buen músico debe tener sus mecanismos de defensa para poder enfrentarse a la escena y a la responsabilidad de subirse a un escenario. Pero yo conozco a buenos músicos que no se pueden subir al escenario. Que tiene pánico escénico y está teniendo muchísimos problemas. Pero es cierto que a lo mejor el concepto de músico que lo engloba todo, debe tener eso controlado. Yo creo que se tiene, creo que ninguno perdemos ese miedo, pero se tiene que controlar, claro.

Es curioso, porque esta persona no lo ha tenido nunca, y lleva unos años que no da ni una en escena, o sea, bloqueado. Ese miedo no se va, y debe ser así.

Pregunta: 2 d)

Estoy 100 % de acuerdo. La primera es fundamental si quieres dedicarte a esto más de 1 año más de 10, de 20 o de 30. Y la segunda, por supuesto, la verdad absoluta de uno tiene que estar por encima, que al final es lo que hace la aportación. Así que me parece fundamental.

Pregunta: 2 e)

En el flamenco absolutamente de acuerdo. No es mi caso, pero es así.

Yo creo que si eso es lo que sale dentro de la encuesta, me parece que es una carencia del buen músico. Yo creo que nunca suma la poca abundancia de interesarse por la materia. Un buen músico, si tuviera la capacidad de disciplina y estudio que debieran tener, todo se desarrollaría mucho más. Si eso sale en la encuesta, que es cierto, porque conozco a los flamencos, es una carencia.

Pregunta: 3 a)

Me parece muy curioso, pero llevas toda la razón. Pero yo creo porque ya nuestra generación de flamencos, ya contamos con esa parte emocional. Estamos ahora mismo en una generación que necesitamos encontrar otro tipo de información dentro de la música. Porque tenemos asumido o emocional ya. Me parece muy curioso y me lo anoto.

Pregunta: 3 b)

Yo pienso que sí. Porque yo creo que cuando tú haces, en una disciplina artística, una cosa te lleva a la otra, ves el origen, ves la tradición, ves cómo va evolucionando... Y el buen músico necesita soñar con que él también pueda aportar algo a eso que ama tanto. Pienso. Para algunos se quedará en una ilusión, otros lo conseguirán, pero, yo creo que es fundamental pensar eso. Quitando el ego, el buen músico necesita sentir que la música le pueda aportar a él y que él puede aportar a la música. Al final, es como una relación.

Pregunta: 3 c)

Yo creo que el público es importante en cierta medida, quiero decir, nosotros contamos para alguien, y ese alguien son ellos, el público. El arte es comunicar y si no comunicas... si eso al final no se cumple, al final no hay comunicación, entonces puede perder algo de sentido todo esto. Lo que no puede es predominar, no puedes estar trabajando pensando solo en el público. Entre otras cosas porque si hoy pensáramos en el público no haríamos ni arte, porque hoy la cultura en España está, que a lo mejor nos podríamos meter a comentar más que a artista. Pero sí que hay que tener en cuenta que te diriges a unas personas, y más cuando te subes a un escenario y lo que quieres es compartir. Me parece que el público es muy importante, pero hay que tenerlos en su posición real. Hay artistas, que están más pendientes del público y de la ropa que van a llevar, de los tres conciertos con *photocall* que en trabajar en casa 10 horas. Eso es un exceso de atención al público, eso no es un buen músico. Pero está la otra parte que es la sinceridad con las personas a las que compartes.

Pregunta: 4 a)

El equilibrio siempre es lo más importante. En esa búsqueda andamos todos en todo. Pero si me tuviera que decantar por alguna, me decantaría por la interna, porque esta hace que tenga importancia la externa, es decir la interna sin la externa podría ser; pero la externa sin la interna no. Por lo tanto, para mí prevalece la interna. Aunque creo que el equilibrio de las dos es lo suyo.

Pregunta: 4 b)

Yo pienso que el buen músico, es verdad que siempre tienen muchas carencias, que no son virtuosos en todo, por regla general. De hecho, es que cuando una persona tiene dificultades en algo, se esfuerza muchísimo más, y cuando se esfuerza mucho más al final eso es lo que tiene

poder. Yo por ejemplo no me considero virtuosa absolutamente en nada, yo tengo déficit de atención, tengo una falta de memoria absoluta, no tengo una voz prodigiosa, pero, sin embargo, todas esas carencias hacen que me desarrolle en otros aspectos muchísimo más y que le dedique a esto muchos más tiempo y esfuerzo y compensa.

Sin embargo, conozco a otros músicos o artistas que tienen unas aptitudes privilegiadas y no hacen nada.

Pregunta: 4 c)

Si tenemos que elegir elijo el equilibrio. Pero ante la dificultad y la complicación de poder llegar al equilibrio... Lo divergente puede ser un poco peligroso, porque puede abarcar mucho, pero el que abarca mucho poco aprieta... (Le explicamos otra vez, acentuado la cuestión de que cambian de uno a otro pensamiento de forma rápida) Eso sí. Me pasa que concentro mucho y de repente me disperso, y cuando me disperso encuentro herramientas que me ayudan a concentrarme en lo otro.

Pregunta: 4 d)

Otra vez el equilibrio es esencial. Pero cuando acabas una actuación yo creo que hay algo ahí muy inconsciente de sensaciones que uno sabe exactamente cómo ha ido. El trabajo consciente o inconsciente puede funcionar, pero sobre todo el inconsciente, pero a veces engaña. Si creo que el buen músico tira mucho de eso, de la intuición.

Pregunta: 5 a)

Por supuesto, claro que sí. Sin problema.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.8. Sujeto 8 (S8) - 05/03/2017 - 12:45

La segunda entrevista con el sujeto número 8 no se pudo realizar. Nos pusimos en contacto el 5 de febrero y después de repetidos intentos recibimos el siguiente mensaje el día 5 de marzo: *Sentimos mucho no poder hacer la segunda entrevista, pero X está haciendo unos trabajos que le ocupan todo su tiempo libre. Te mandamos un fuerte abrazo y nuestro deseo de que todo te vaya bien.*

G.9. Sujeto 9 (S9) - 22/02/2017 - 10:50

El cuestionario aplicado fue el C.2. La entrevista se celebró en la cafetería Somosierra en Madrid.

Pregunta: 1 a)

Sí, sin duda. Puedes encontrar un 50 % de gente que te dice: — Bueno vengo de una gran tradición familiar. Y hay gente que te dice: — Ninguna tradición familiar.

Además en un sentido vocacional, como en el caso de un sacerdote (estábamos sentados al lado de un desayuno de 20 sacerdotes jubilados asiduos a ese bar).

Pregunta: 1 b)

No necesariamente. Una gran parte de los aficionados a cualquier rama de la cultura, y singularmente a la música, entenderán como dogmático que la música es transmitir emociones. Es algo que ni siquiera se lo plantearán como discusión. Es decir, la finalidad de toda forma de

arte es emocionar. Pero eso es una formulación que hace ya un siglo que se empezó a poner en duda, existe una belleza no conmovedora. La emoción es una forma de belleza, pero no es la única. Stravinsky insistió siempre en que no se apuntaba a ese concepto de la música casi como una religión, que probablemente en el sector del flamenco o de la música popular forma como parte substancial de la manera de sentir la música. En otros terrenos no; de hecho, su frase: — Por favor no interpreten mi música, tóquenla; apunta en otra dirección.

Como te dije la otra vez, yo creo que en el siglo XX todo eso ha sido más una pose que una realidad. El Boulez de los años 60 y 70 negaría rotundamente el poder de su música, y en general de la música, para conmover. Sin embargo, el Boulez más maduro, no te lo negaría. Por tanto, volviendo a tu pregunta, sin duda, una gran parte de la belleza occidental musical está pensada para conmover, pero no es un axioma.

Pregunta: 2 a)

Es muy frecuente que el profesional de la música no sea un consumidor de música. (Pone algunos ejemplos y anécdotas sobre el asunto).

Un buen músico debe ser un gran curioso, pero en la práctica no lo es. También te voy a hacer una exposición lamentándome: el estudiante de música no es una persona curiosa por la música. Eso es tristísimo. Viene un eminente pianista a un dar un concierto, ofreces entradas gratis o rebajadas entre los estudiantes y te piden dos.

Pregunta: 2 b)

Sin duda que sí. La madurez hace que aumente el disfrute como el disfrute de la vida en general, pero tengo una matización. Ojo con el músico de orquesta, cuyo proceso es el contrario de lo que acabas de decir. Y para mí es uno de los enormes misterios de la profesión. Un músico de orquesta es apasionado como cualquier otro instrumentista en su formación y es feliz el día que consigue una plaza... Pero el proceso por el que se desencanta de eso tiene una velocidad, que yo estoy buscando una explicación. El atril quema a una velocidad, pero no solo en orquestas medianas; no, no, entre las primeras orquestas (nos cuenta un ejemplo de un estudio que no hemos encontrado).

Pregunta: 2 c)

(Me salto esta pregunta por equivocación).

Pregunta: 2 d)

La primera sin duda. El músico es un corredor de fondo con crisis de fe. Que ríete tu de crisis sacerdotales vocacionales (mirando a la mesa de atrás). La segunda no estoy tan seguro, es una reflexión puede que proceda más del músico de flamenco o del músico popular. La primera sí; la segunda ya no tanto.

Pregunta: 2 e)

Es muy amplio eso. Mira, hace muchos años a esto que estás diciendo se le añadiría un dato políticamente incorrecto. Siempre se ha dicho una diferencia sobre el compositor y el intérprete. El primero siempre ha sido mucho más intelectual mientras que el intérprete es mucho menos intelectual y menos abierto; sin embargo, mucho más repetitivo. He dicho de una manera más o menos glamurosa lo dicho de una manera un poco bruta es que el intérprete es más tosco, más bruto y para él siempre han existido solo las corcheas y la escala de fa mayor. En otras palabras, que al tipo que toca el clarinete o el piano le importa un carajo Kant y Descartes y se pasaba las horas tocando el clarinete. Para tocar tienes que estudiar 12 horas diarias y como te dediques a filosofar... Como todo lugar común, las generalizaciones son peligrosas, pero me entiendes lo que quiero decir. La destreza musical lleva tal esfuerzo y tal nivel de horas que...

Lo que pasa es que es cruel hablara así, es decir, cuando hablas con un pianista y ves que es un poco bruto, pero luego le ves tocar Chopin, uno tiende a pensar que es que toca así gracias a que se dedica a tocar esto. De hecho, es muy frecuente la figura del intérprete intelectual que dices: hombre es de los pocos intérpretes que pueden dar una conferencia; ya sé que toda generalización es peligrosa, pero luego le ves en el escenario y es gente más limitada.

Pregunta: 3 a)

Mi percepción es que eso que llamamos el público, el público general, el público medio tiende a identificar música con melodía. (Nos cuenta ejemplos de ellos, y como la música contemporánea no gusta por no distinguirse melodía).

Pregunta: 3 b)

No necesariamente, ha habido grandes músicos en la historia que no han aportado nada nuevo. Nuestro tiempo ha elogiado mucho el carácter de ruptura con lo anterior. Sin embargo, hay gente que ha hecho las cosas muy bien y no ha ido por delante de su tiempo. Schumann no rompió nada, Schubert no rompió nada, Mendelssohn tampoco; Beethoven sí, él es un transgresor. Pero no creo que haya que ir más allá.

Es muy importante a efectos de esas respuestas tener presente una cosa: estamos en una época (últimos 60 años), que por primera vez en la historia estamos mirando constantemente al pasado. Pero en el pasado esto no era así, sino como simple curiosidad. Tú vas mañana al auditorio nacional y el 90% del repertorio es el museo de la historia. Escuchas a Mozart, a Monteverdi; sin embargo en 1860 Bach había desaparecido de las programaciones, era una rareza. Y es algo equiparable a lo que hoy día sucede en cine. Puedes ver Casablanca si quieres, pero es una rareza, solo está lo último de los directores de cine.

La transgresión está mucho más en el creador, en el intérprete mucho menos. Porque el creador tiene que posicionarse; el intérprete clásico, no.

Pregunta: 3 c)

(Sobre el éxito:) Hay gente que tiene un ego..., que la cultura son ellos (Nos cuenta una anécdota de Karajan).

Hablemos del creador. Hubo una época en la que estaba de moda decir que uno creaba para sí mismo. A mí me cuesta creer que uno cree para meter su creación en el cajón. Puede haber algún caso, puesto que marcianos los hay en todas partes. Quizá en este tiempo nos hemos pasado a lo contrario, un *youtuber* se mide en el número de visitas, no importa que las visitas sean de un segundo y que la incidencia de ese trabajo sea mínima, pero son muchas. Es posible que haya un tipo de creador que prefiera dirigirse a un público receptivo que le entienda bien, que un público numéricamente enorme.

(Le explico los porqués de nuestra pregunta). Hombre, ese es un punto de partida, la satisfacción propia de una obra bien hecha. Me cuesta creer que no produzca una lógica satisfacción entender que el mensaje está calando en la comunidad. Creo que eso puede ser una pose. Por supuesto, que no es sólo para el público, porque en el terreno que habéis barajado no se mueven grandes cantidades de dinero. Si me hablas del pop de los años 80, puede ser que haya muchos que se prostituyan estilísticamente para vender más discos. Pero la primera satisfacción es el trabajo bien hecho de uno mismo y de una comunidad reducida a la que consideras mucho; ahora yo creo que es absolutamente sano y lógico el pretender llegar a la mayor cantidad de receptores cualificados.

Pregunta: 4 a)

La respuesta es que haya un equilibrio entre las dos. Ahora, en un momento como el pre-

sente en el que el estímulo externo está bajo mínimos recurre a la autosatisfacción, pero el voluntariado tiene un límite y hay que entenderlo. Creas para algo y para alguien. La verdadera motivación es la interna, sin duda, pero sin la externa casi nada funciona. (Cuenta la historia de algunos buenos músicos que ha conocido) Tampoco puedes pedir la heroicidad a todo ciudadano, si llega un momento que no le gusta a nadie, no tienes apoyo... Resumiendo la interna es el motor, pero el combustible es la externa también y cuántos talentos se han chafado por no existir esa externa, no puedes pedir a todos los artistas que sean un héroe.

Pregunta: 4 b)

Y a veces menos que el mínimo. Yo te lo digo abiertamente, tengo muy mal oído; lo siento, es un problema físico-acústico, he hecho todo lo posible por evitarlo, pero como mido lo que mido y no puedo ser pívot de la sección de baloncesto. Eso sucede. Por desgracia he conocido músicos que te dejan asombrados en un aspecto, pero luego te quedas de piedra sobre otras carencias.

Según lo que decías, se podría pensar eso, pero en la práctica algunos parámetros están en lo justito y en algunos casos por debajo de lo justito. **Digo lo de “un mínimo” porque algunos se molestan mucho** ¿se molestan?, pues peor para ellos. (Nos pone un ejemplo de un grandísimo compositor que era incapaz de medir correctamente ocho corcheas seguidas).

Pregunta: 4 c)

He echado de menos en tus reflexiones una clara diferenciación entre el buen intérprete y el buen compositor. Yo creo que esto es algo que hay que tener muy claro, pese que en algunos terrenos van necesariamente unidos. En el flamenco que sí, pero en la música clásica no.

Yo conozco a excelentes intérpretes clásicos increíblemente maravillosos que no tienen ni la más mínima expresión creativa, ni tocando su instrumento, ni saliendo al escenario; ni haciendo una paella valenciana. Es decir, son excelentes intérpretes.

Hay músicos espléndidos que no son creativos; pueden ser versátiles, eso sí. Un director de orquesta agradece que un músico sea poco creativo; no voy a decir que no sea nada, pero que sea versátil; que tú al primer oboe en su solo te lo haga cada vez de una forma diferente, pero eso es ser versátil, no ser creativo. Habría de distinguir entre esos tres: creativo, versátil y no creativo. (Nos cuenta una anécdota de un profesor que era creativo variando las melodías al hacer dictados.)

Pregunta: 4 d)

Cuando estás en fase de aprendizaje puede haber quien se escuche 17 veces para mejorar, aunque no es lo frecuente. Aunque, te voy a decir una cosa a mí no me gusta oír mi música (nos pone ejemplos).

Pregunta: 5 a)

Absolutamente encantado.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.10. Sujeto 10 (S10) - 28/02/2017 - 20:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista por Skype.

Pregunta: 1 a)

Sí, totalmente de acuerdo. Hay mucha gente en un entorno musical y no hace nada de eso porque no le da por la música. Esto es condición primordial para hacer música. Si tienes

facultades, facilidades de entender el lenguaje, eso para mí se llama don, o vocación.

Pregunta: 1 b)

Sí. Yo creo que sí porque si no, no consigues nada. Tienes una barrera. Tocas mucho, pero no transmites nada. Ese es un perfil peligroso en un músico, estudia mucho pero no acaba de convencer sentimentalmente. Eso pasa con muchos músicos. Eso lo veo por comentarios de la gente, demasiado técnico, algunos dicen directamente: no transmite nada. Y de otros hablan de cómo ponen sentimiento, no es lo de poner caras y gestos. Es que siente de verdad, que está muy dentro. Hay gente que tiene esa facilidad. Y si tienes dificultad para transmitir eso intentas trabajarla. Es importante la cuestión vocación y don.

Pregunta: 2 a)

Sí. Pero tampoco creo que sea investigar demasiado. Hay unos músicos que investigan demasiado y otros no, y de repente transmiten. Hay algunos que no investigan, simplemente hacen.

Pregunta: 2 b)

Yo creo que sí, cuanto más mayor y más tienes que disfrutar. Menos exigencia tienes que tener, yo llegó un punto que no quería tanta exigencia, quería disfrutar. Si voy a ver un concierto, no quiero que el tío toque con una super técnica, yo quiero que me transmita algo. Para disfrutar. Disfrutar es mejor que tanta exigencia técnica.

Pregunta: 2 c)

Sí. En mi caso, sí. Yo busco caminos para no tener la ansiedad escénica. Creo que nunca tuve ansiedad, a mí el escenario me cura esa ansiedad. Creo que eso me lo dio mucho la experiencia de escenario. Ese miedo conseguí dominarlo. Siempre hay, hasta Paco tenía. Pero eso es necesario para compensar la relajación en el escenario. Eso te da la vida, porque no puedes estar como sentado en una biblioteca. Lo que no puedes hacer es que la ansiedad te ponga el obstáculo de no poder hacer lo que quieres, eso es un problema que debería ser tratado, con relajación y métodos tuyos, como dices, que tienes que aprender a desarrollar y llevarte a un sitio en el que te sientas seguro.

Pregunta: 2 d)

Los obstáculos de dominio de técnica del instrumento son los primeros, entonces la resiliencia es super importante. Y la búsqueda de la personalidad es esencial. Yo creo que una cosa está ligada a la otra. (Sigue explicando un poco más sobre lo mismo).

Pregunta: 2 e)

Yo vi los dos casos. Gente que estudió mucho y sigue estudiando mucho, y otros que en función de su trabajo, creo que eso va con la personalidad de cada uno. Va también con las facultades, hay gente que necesita trabajar más. Yo en mis años de formación estudié mucho, después el estudio iba variando. Yo hoy día estudio menos o no estudio nada. Trabajo la guitarra desde la composición, trabajo la técnica a través de mis composiciones. Pero yo creo que son fases de la vida. Sigues aprendiendo de otra manera, y el trabajo también te cansa, y no tienes tanta energía para canalizar en el estudio. Aunque esto todo también es estudio.

Pregunta: 3 a)

Yo miro la armonía y lo que me causa esta armonía. Yo me baso mucho en la emoción y no tanto en el aspecto técnico. Yo en mi fase más flamenca miraba mucho más la técnica, y ahora más el concepto armónico, cómo se trabaja y que emoción puede sacar.

Pregunta: 3 b)

Sí. Yo creo que sí, siempre, aunque tengas la tradición contigo, tú tienes que desarrollar tu ego hasta cierto punto, porque sobrevivimos al ego, y nuestra música tiene que ser de cierta forma valorada, porque no tiene sentido trabajar la música en tu habitación. Lo que pasa que depende de cómo lo haces, depende lo que quieras con tu carrera. Si quieres ser famoso, ganar mucho dinero tienes que hacer unas cosas. Si quieres ser honesto contigo mismo y hacer tu música para la gente que le gusta, es otra cosa. Entonces eso es donde me centro yo más. Pienso que el ego es importante. Tú tienes que dejar trascender tu música, porque un día nosotros ya no estaremos aquí y seguro que hay gente que le va a gustar lo que hacíamos. De aquí a 100 años una persona va a decir, mira qué guay la música que ha hecho este guitarrista, cómo se llama: Pablo Romero, ¡anda qué bueno! ¡Qué guay esta composición!, voy a hacer algo sobre él. Este tipo de cosas, un mínimo tenemos que dejar para después.

Pregunta: 3 c)

Yo quiero transmitir algo para las personas y quiero que las personas reaccionen con mi música. Yo quiero que al público le guste, pero no quiero ser un músico como Ricky Martin, quiero que también les guste a los músicos. Quiero transmitir como es mi forma de ver la música y por eso me gusta que los otros músicos compañeros opinen sobre mi música. Depende del público también. El público que quiero no es un público de música comercial, quiero un público que le guste la música sincera, no algo altamente técnico. Yo sé que he llegado a una forma personal de tocar, independientemente de que sea mejor o peor, yo soy coherente, y quiero gente que entienda esa coherencia.

Pregunta: 4 a)

Las dos son importantes. Una a veces interfiere en otra. Si no tienes cosas o estás mal, no tienes ganas de tocar la guitarra. Coger dos o tres horas para componer. Para mí eso es cíclico, hay etapas en las que no me apetece. Hay otras en las que ni cojo la guitarra porque mi cabeza está en otra cosa, trabajando con las cosas externas. Si hubiera un equilibrio sería perfecto, pero es muy difícil. Es muy importante que la motivación interna no se acabe. Y la externa puede venir unas veces y otras no. Es como el alimento. Si mantienes una reserva, que es la interna, puedes mantenerte vivo. La interna es vida la externa es consecuencia.

Pregunta: 4 b)

Sí, yo creo que sí, porque estar perfecto en todo es imposible. Esta bien tener todo, pero yo escucho muy bien la armonía, pero en cuanto los timbres, yo me equivoco más. Hay gente que al revés. Hay pocos que consiguen tener un dominio completo. Normalmente, tu sabes escuchar en tu sector, en donde tú estás desarrollado, pero cuando vas a escuchar otras cosas. Por ejemplo, en un picado yo no se discernir si se ha equivocado por medio. En un estudio desarrollas mucho eso.

Pregunta: 4 c)

Sí, en el flamenco hay mucho de eso. Tú ves una obra y hablas con la persona que la creó y ves que es una persona demasiado simple, rústica, y en el escenario consigue una abstracción a alto nivel que transmite. Pero ahí entra la cuestión del don y la vocación. La capacidad de general esos afectos. Yo creo que los músicos somos bipolares. Hablando de guitarra ya se ve las dos manos diferentes. De pensar un montón de cosas altamente abstractas y luego puedes ser una persona sencilla. Eso sí que es una condición *sine qua non* para ser buen músico.

Pregunta: 4 d)

Yo creo que con una de las dos vale, porque yo soy muy subconsciente. Yo digo toqué así, y a lo mejor me oigo y puede que haga una evaluación, pero no suele ser de forma consciente. En el siguiente espectáculo mejoro porque evalué de forma inconsciente. Hay gente que es muy

racional y está muy bien porque busca ese cuidado. Yo no soy tan cuidadoso con eso. Un día va a sonar así, otro día será diferente. Esa forma de pensar me la dio el tablado, cada día va a ser diferente. Puedo evaluar el nivel técnico, algunas cosas, pero lo hago a modo de currar para corregirlo en otro.

Pregunta: 5 a)

Claro. Como quieras puedes decir que yo dije todo, conmigo no hay problema en ese sentido.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.11. Sujeto 11 (S11) - 28/02/2017 - 21:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista por Skype.

Pregunta: 1 a)

Opino igual. Hay casos en los que el entorno ha influido mucho, incluso en el caso de tocar un instrumento ya adquirieron un lenguaje y luego aplicarlo al instrumento ya era cuestión de tiempo, pero en el fondo hay casos muy importantes en la vida en que la vocación es la forma de expresarse de esa persona. La vocación al final te tira más. Yo en mi caso ha sido el entorno y la vocación, las dos cosas. Ahora pensándolo la vocación es algo muy personal de la persona y que no depende de nadie más.

Pregunta: 1 b)

Sí. Porque primero tú tienes una relación con un instrumento, que es una cosa viva. Es de madera en muchos casos. Es algo que vibra. Cualquier cosa que vibra o emite una frecuencia tiene algo vivo. Entonces la forma de comunicar con algo que vibra es una emoción, la vibración es una emoción, la emoción es vibración. Para mí es muy importante ser afectivo y tener empatía.

Pregunta: 2 a)

Tiene que tener una inquietud. No sé si la curiosidad. Creo que es una inquietud, algo que nace de dentro por conocer algo, por investigar, por encontrar. Hay gente que investiga a nivel más teórico y otros a nivel más emotivo, pero es una inquietud y eso es lo que hace que la búsqueda esté ahí.

Pregunta: 2 b)

La madurez lo que te permite es que la lectura que hagas de ti mismo en el *statu quo* que te encuentras es más coherente. Cuando eres joven la lectura hacia ti mismo es una lectura hacia el futuro de un ideal, pero no sabes cómo llegar a ella. La madurez hace que lo que hagas, se asiente de una manera, tenga más peso y por eso lo disfrutas más. Evidentemente lo sufres también más porque sabes todo lo que puedes hacer mal. A mayor capacidad de disfrutar mayor capacidad de autocrítica. Paco de Lucía dijo una vez que llegaba a un punto, y lo entiendo, en que su obsesión era tocar cada nota limpia y perfecta. Entonces es un nivel de exigencia continuo. Pero esa exigencia se convierte en disfrute porque tienes un camino establecido al que quieres ir. Te propones algo y eso es lo que disfrutas.

Pregunta: 2 c)

Sí. El escenario siempre te va a poner una tesitura de estrés. Mínima o mayor eso depende de la forma de gestionar tus nervios, tu emoción y tu mente. Cada persona lo gestiona de una manera o tiene una capacidad de gestión diferente. Pero es necesario tener ese punto de nervio, porque te pones a una tesitura muy diferente a la de solo estar muy relajado como en casa

en el sofá. Ese nervio si sabes utilizarlo para convertirlo en una fuerza, lo superas los primero dos o tres segundos en el escenario... Lo importante es la transformación de las cosas. Ver que me está pasando algo y transmitirlo y transformarlo. Eso creo que es lo que hacen los buenos músicos. Porque cualquiera, hasta los más grandes siempre dicen que están “cagaos” cuando tienen que salir. Y dices ¿cómo puede ser? Y claro es porque tienen mayor exigencia, mayor responsabilidades, mayor proyección. Y aparte los nervios siempre te pueden traicionar.

Pregunta: 2 d)

Me he dado cuenta que la identidad es algo que te inculca tu entorno familiar desde muy pequeño. Si es que hay una forma de educación mínima en el sentido que tú sepas en tu vida de dónde vienes. Una identidad es algo muy importante para sentirte a gusto. Y la reconciliación es aceptarte. (Sigue explicando la idea unos minutos más).

Pregunta: 2 e)

El flamenco siempre ha sido más salvaje. En los últimos años están los conservatorios, pero anteriormente en las familias, era una cosa muy anárquica. Evidentemente, ha habido familias todo el rato bailando, cantando o tocando como una especie de disciplina puede que inconsciente, pero el estudio está ahí. Cualquier forma de expresión potente requiere muchas horas de repetición.

Pregunta: 3 a)

Yo me siento identificado con ambas partes porque he vivido la música como aficionado hacia muchas músicas. Aunque no entendiera lo que estaban haciendo, una vez te entra emocionalmente ya empiezas a ver qué están haciendo. También está la parte más analítica para ya entrar en materia y poder aplicar cosas de otras materias a tu instrumento. En el flamenco me gusta mucho escuchar el instrumento y pensar que es una voz humana. A mi me importa mucho la melodía. (Continúa desarrollando la idea).

Pregunta: 3 b)

Sí. Tienes esa voluntad a dejar huella y llegas a dejarla si te lo propones. Eso con base a la disciplina, el trabajo, en la constancia. Antes yo decía que tocaba porque me gusta, pero con el tiempo dices que tocas porque quieres dejar algo aquí, porque quiero que sirva a alguien en el presente y el futuro tal vez. Y si alguien lo retoma como he hecho yo con muchas cosas pues genial, pero no vengo de una pretensión de que yo pretenda ser importante y que me tengan que seguir una vez muerto, sino que está ahí, es una pequeña información más de alguien que ha pasado por esta vida.

Pregunta: 3 c)

Hasta ahora nunca he pensado en el público a la hora de hacer mi música, nunca me he planteado que llegue algo a cierto tipo de sociedad. Con el tiempo me he dado cuenta de que si toco de una manera para que el público lo entienda, no es que baje la calidad, y no solo lo pueda ver como algo ajeno, sí tengo que pensar en el público. Los artistas que yo he ido siguiendo en el disco hacen una cosa y el el directo cambian muchas cosas. Se dejan la libertad para cambiar repertorio en distintos sitios. A mí me encanta tenerlos en cuenta porque son elementos que hay que tener en cuenta. Entiendo que a muchos flamencos les tiene que gustar a ellos, pero muchas veces a ti no te ha gustado y a el público le ha encantado, y tú sabes que esa noche no has estado al 100 %. Entonces ¿dónde está la verdad? ¿Es la tuya o la del público? Así que creo que es importante tenerlo presente.

Pregunta: 4 a)

Creo que el equilibrio es una palabra clave en muchas cosas. Desde el equilibrio tenemos un

sitio centrado desde el que podemos permitirnos que se nos vaya la olla o que nos mantengamos muy conservadores (continúa desarrollando la idea pero lo redirigimos).

Justo hace un ratito he visto una entrevista a Paco de Lucía en que decía que la motivación era demostrarse que está vivo, porque la motivación de salir de la pobreza ya la había superado, la motivación de superarse y ser más con la guitarra ya lo tiene, el reconocimiento social, la nevera llena. Entonces con el tiempo vas buscando motivaciones más puras, más sencillas y te alimentas de momentos claves de tu vida que son los que te dan motivación para seguir. En mi caso son los dos.

Pregunta: 4 b)

Hay gente que son muy buenos rítmicamente (pone un ejemplo con la guitarra), pero solo hacían eso, todo el rato. Hay guitarristas unos muy virtuosos y otros cumpliendo con lo justo, y yo creo que lo importante es hacer una lectura saber en que terreno te sientes a gusto y eso aprovecharlo. Si pretendes hacer lo que no puedes alguien se va a dar cuenta.

Pregunta: 4 c)

La creatividad es algo muy inconsciente. Es un estado que a veces no aparece, además como no estés con el instrumento en la mano no sirve de nada. Es un estado al que tú te permites acceder a través de una forma de comunicar contigo de alguna manera. A veces es un sentimiento, un pensamiento, una melodía. Para mí es algo difícil que sea controlable. Pero nace a partir de un conocimiento que has adquirido.

Puede pasar que en un directo no te encuentres con creatividad. En el flamenco hablan del duende, que más que una cosa es un estado, por eso me parece hablar de la creatividad como un estado. Y también viene de absorber las músicas de muchos estilos. la creatividad es un estado de contemplación hacia dentro y hacia fuera que te permite crear.

Pregunta: 4 d)

Siempre el equilibrio de ambas cosas. Aquí puedo hacer hincapié en lo que dije antes de aceptarte plenamente. Si no puedes verte después de un concierto, entonces para qué te subes, a lo mejor es que no deberías haber tocado eso. Entonces hay una cosa, si tú subes y tocas lo haces lo mejor posible, luego la cuestión es que lectura hagas de ello. Muchas veces no hace falta ver el vídeo. Entiendo que para algunas personas es un castigo verse luego en vídeo. A mí siempre me ha gustado verme porque aprendes. Si te niegas ese aprendizaje caes en una trampa, que es cada vez que subes vas a tener los mismos fallos y la misma sensación. La de rechazo y la de que esto no ha valido. Hay cosas valiosas y cosas que mejorar. Tienes que alejarte y analizarte siendo neutral.

Pregunta: 5 a)

Yo encantado claro.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.12. Sujeto 12 (S12) - 17/02/2017 - 13:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí.

Pregunta: 1 b)

Sí. Bueno es que hay buenos músicos que no tienen tanto esa capacidad de transmitir, pero que teóricamente saben muchísimo, entonces es delicado el tema, pero bueno.

Pregunta: 2 a)

Mmm sí.

Pregunta: 2 b)

Sí, pero he pasado por etapas en las que no. Cuando eres estudiante que empiezas a escuchar más, empieza a ser todo mucho peor, porque te escuchas más que antes y te das cuenta de que todo suena mal. Al aumentar la exigencia, al escuchar más en serio, te das cuenta de que no es tan bonito todo y entonces empiezas a no disfrutar porque el ideal es más difícil llegar a él. Entonces disfrutas más con las mejores grabaciones. No disfruto cuando escucho una orquesta mala, por ejemplo.

Pregunta: 2 c)

Es que ¿estamos hablando del buen músico, o del buen intérprete? Es que yo estoy de acuerdo con esa afirmación para el buen intérprete, tiene que tener baja ansiedad, porque si tiene alta ansiedad es difícil. Pero es que hay de todo, hay músicos que son buenísimos, pero tienen mucha ansiedad y no tocan mucho en público. Porque la ansiedad es demasiado, pero luego en su casa pueden hacer algo increíble.

¿Conoces a alguien que no tenga, ni haya tenido nunca?

El intérprete sí, desde luego debe tenerlas, porque es un sin vivir. (Le preguntamos si está pensando en el compositor y explicamos que a estos ni siquiera les hemos preguntado, porque no consideramos que es un tema que les deba preocupar). Yo opino que hay de todo, no me parece adecuado hacer una categorización así de exacta con esto.

Pregunta: 2 d)

Sí. Sí, pero no solo. (Le explicamos que hemos reducido a dos, pero que estas engloban más conceptos). Bueno, es que para mí decir que un buen músico solamente necesita tener esas dos cosas, no lo veo. Yo matizaría que necesita eso y muchas más cosas. Por ejemplo, lo que has dicho de la constancia, el trabajo, tener también intuición musical.

No sé, yo te digo mi opinión, pero afirmar así, metiéndonos a todos en casillitas, a mí no me gusta. O sea, yo no voy a estar de acuerdo con casi ninguna afirmación, porque no es eso, no es solo eso, ¿sabes? Entonces me parece bien que lo queráis poner en común, las que hayan salido más en común, pero para mí no es solamente eso. Para mí esas dos están dentro de todas.

Pregunta: 2 e)

(Esta pregunta se hace en último lugar)

Yo es que no estoy de acuerdo con eso. Si es buen músico y de verdad tocan un concierto, hablo de solistas, alguien que toque de solista no puede dejar de estudiar. Sin rutinas lo puedo entender, pero ¿cuánto es poco? De repente te pegas la paliza antes de un concierto y lo sacas. (Sigue la explicación un poco). Pues yo no me lo creo. O me lo creo si tocan mal. Hay mucha gente que toca y toca mal, porque el público no se entera de mucho, es verdad. Entonces, bueno, si es un poco artista y les vende la moto, pues guay. Pero, para ser un instrumentista de alta calidad, es como el deporte, como los tenistas, no puedes dejar de entrenar. Somos deportistas de élite, entonces esa gente ya no está en la élite (explicamos que el buen músico no solo está en la élite).

Pregunta: 3 a)

Es que no puedo confirmar nada. Yo te puedo decir cómo escucho yo. Nada más y no creo

que todo el mundo que escuche como yo es un buen músico, ni que todo el mundo que no escuche como yo no lo es, en absoluto. Yo ya te dije como escucho yo, y no tengo ni idea de cómo escucharán los demás. Y tampoco creo que sea predominante para ser un buen músico o no serlo.

Pregunta: 3 b)

Pues tampoco lo sé. Hay de todo, yo creo que sí, que tenemos una parte de artistas, es decir, no somos solamente intérpretes que intentan plasmar lo que decía el compositor, aunque es una parte muy importante; sino también poner algo de nuestra parte. A mí me parece que sí, a mi entender hace falta un poco del arte personal de cada persona. Pero categorizarlo como sin eso no, pues no lo sé porque hay muchos otros que se sienten como simples transmisores de lo que el compositor quería. Creo que hay mucho de eso, pero también hay de lo otro.

Pregunta: 3 c)

Hombre, el público tiene un papel relativo. Por supuesto, que queremos gustarle al público, pero por otro lado si solo caes en esto, podríamos caer todos en una meta muy comercial. Yo sé cómo gustarle al público de una manera comercial, fácil, y no lo hago. No lo hago solo de esa manera. Intento buscar otras cosas también, al público hay que enseñarle y que vaya desarrollando sus gustos. No solamente tocarle las cosas más fáciles de escuchar para que den muchas palmas, sino también buscar músicas más profundas para que vayan poco a poco entendiéndolas.

Pregunta: 4 a)

Las dos son muy importantes, pero más la interna. Aunque es más difícil mantenerla si no hay trabajos.

Pregunta: 4 b)

Bueno, sí. Creo que tiene que haber un mínimo, pero sí. No puede haber un buen músico si no tiene ritmo, por ejemplo, por muy bien que sepa cantar una melodía, o la afinación en el caso de los violinistas.

Pregunta: 4 c)

No sé que decirte. Es que no entiendo muy bien, yo no sé exactamente cómo... que si es creativo sí. Pero no sé exactamente como funciona el cerebro. No sé, no sé que decirte ahí.

Pregunta: 4 d)

Hombre, yo creo que sobre todo conscientes ¿no?, cuando estás estudiando, es decir, cuando estás estudiando es escuchar qué está mal, volver a repetirlo, para que suene mejor. (Seguimos explicando la pregunta diciendo que hablamos de la época de trabajar, no de las etapas de estudio y formación, explicamos que aunque nos saltamos la pregunta del aprendizaje una gran parte de los sujetos nos ha dicho que ahora estudia poco porque trabaja mucho) Vamos a ver, tú no puedes hacer un concierto sin estudiar, eso es totalmente... Pues entonces ya te digo que les saques de la lista de buenos músicos, porque vamos (risas). (Acabamos la explicación aclarando que no es dejar de estudiar, sino que es estudiar poco pero trabajar mucho) (saltamos la respuesta a esta pregunta y volvemos a las 3e ya que creemos que ha habido un malentendido.)

Pregunta: 5 a)

No lo sé. Luego te lo digo, lo pienso.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.13. Sujeto 13 (S13) - 18/02/2017 - 13:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí. Estoy de acuerdo. Lo he visto en mis hermanos, no todos han salido músicos como yo, y tenían el mismo entorno.

Pregunta: 1 b)

Sí.

Pregunta: 2 a)

No sé qué opinar. Me parece un poco raro, me parece que el músico ejecutante debería ser curioso. Pero si también es un compositor, un músico de nivel, a lo mejor no le falta ser curioso. Pero diría que los ejecutantes intérpretes tienen que ser curiosos.

Pregunta: 2 b)

Yo diría que sí, sí.

Pregunta: 2 c)

Sí. Muy importante es la experiencia. Hay gente que dice que no tiene, pero no sé si es una pose, o lo siente de otro modo. No puedo opinar por otros, pero creo que la gran mayoría tiene.

Pregunta: 2 d)

Sí.

Pregunta: 2 e)

Es que yo no sé si estas tres categorías se pueden comparar (le explicamos que las vemos por separado). Yo me siento identificado con lo que dices de los clásicos, pero no con que sea suficiente vivir de lo que ha aprendido antes. Yo creo que por lo menos los instrumentos de cuerda funciona así. Tienes que tener preparación abundante siempre, no sé qué te dije la otra vez, pero me parece que hay que estudiar mucho.

(Le explico que yo entendí la otra vez que su estudio no era muy abundante). A lo mejor, quería decir que ahora estudio menos que en tiempo de formación, pero eso no quiere decir que ahora pueda estar dos días sin practicar.

Pregunta: 3 a)

Es que depende, si escuchas una obra por casualidad o porque la tienes que tocar. Si escuchas simplemente algo que te impresiona tanto que emociona enseguida. ¿Qué decir?, si es que hay muy diferentes tipos de escuchar.

Hay muchas cosas en las que hay que fijarse como músico. Yo creo que puedes recibir todas las cualidades a la vez, la emocional claro. Pero si es una obra que hay que tocar... creo que estas cosas no las hay por qué separar.

Pregunta: 3 b)

Bueno, si no es por el precio de ser artificial puede ser. Pero tampoco tiene sentido ser nuevo a cualquier precio, si sabes lo que quiero decir. El compositor tiene que buscar algo nuevo. Pero en los intérpretes no diría que las interpretaciones de ahora sean mejor que las antiguas, de hace 50 años. Yo creo que ahora no hay personalidades de este tipo. Hay siempre maneras de interpretar bien, pero quiero decir que en muchas ocasiones lo mejor ya se ha dicho (pone ejemplos). Antes era más fácil aportar, ahora con tantas grabaciones de famosos cada uno copia. Yo creo que el intérprete tiene que estar convencido de lo que está haciendo. Una obra nueva puede ser, pero una tocada millones de veces es imposible.

Entrevistador: ¿Los maestros del pasado crees que tenían esta voluntad de la que hablamos? Yo creo que sí, pero mira, yo soy instrumentista de cuerda, voy a hablar de cuerda. Tenemos algunas grabaciones de principios del siglo XX que están tocadas de forma tan romántica que casi dañan a las obras. Luego los más modernos, que nacieron en 1910/20, ellos tenían buen punto de salida, tenían que reaccionar a estas grabaciones, entonces limpiaron este paso romántico, podían tocar más sobrio. Ellos sacaron las interpretaciones como las mejores hasta día de hoy. Creo que lo tenían más fácil los antiguos.

Pregunta: 3 c)

El público es importante, porque si no hay público no hay este trabajo.

Pregunta: 4 a)

Yo creo que la motivación interna debería ser una constante. Y de vez en cuando llegan las externas que son importantes, pero no están siempre. Las dos son importantes. La interna creo que tienes que llevar siempre, porque es como un motor.

Pregunta: 4 b)

Puede ser, por eso hay variedades de intérpretes. Cada intérprete siente donde le aprieta el zapato, entonces cada uno tiene el deseo de desarrollar las partes que faltan, pero aún así hay unos mejores para unas cosas y otros para otras, y siempre será así creo yo.

Pregunta: 4 c)

(Lo explica primero con sus palabras y confirma). Sí.

Pregunta: 4 d)

Puede ser, pero me parece un poco raro que uno mejore sin ser consciente. No entiendo cómo puede ocurrir esto. Pero buen pueden ser unos superdotados. En mi caso, el músico si que reflexiona después del concierto. Cómo se ha sentido en cada momento, y a partir de ahí tomar consecuencias. Mejorar siempre, la experiencia hace que te sientas mejor en el escenario.

Pregunta: 5 a)

A mi no me importa. Como tú quieras. Si consideras oportuno poner los nombres, en mi caso no hay problema.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.14. Sujeto 14 (S14) - 21/02/2017 - 17:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí, sí. En mi caso fue el entorno y después me vino la vocación, pero sí.

Pregunta: 1 b)

Sí. Un aparte de mi obra está basada en una técnica, pero también hay una parte contemplativa un poco impresionista y otra vertiente sobre la violencia (pone ejemplos concretos de todo). Pero esto lo veo en muchos compositores. Tienen incluso un aparte cómica, y luego te llevan a un infierno. Eso es lo más normal que podría pasar. Transmitir lo que sientas dependiendo del momento.

Pregunta: 2 a)

Sí, esto por descontado. Y sobre todo el público (sigue hablando extensamente de que el público no suele ser curioso y sus elecciones).

Pregunta: 2 b)

Sí. Hay obras que tengo grabadas y las escucho desde que tenía 15 años. Para mí, no suena igual, va variando con los años. Yo la voy poniendo cada dos años y es distinto. No cambia la música cambio yo. Creo que es muy importante esto.

Pregunta: 2 c)

(No se le pregunta porque es compositor).

Pregunta: 2 d)

Hombre, yo tengo 81 años, es decir que no soy jovencito, pero hace 10 cambié bastante. Y lo que dices sí, a veces lo paso muy mal pero me levanto. Por ejemplo, a Rachmaninov cuando estrenó la primera sinfonía no lo pasó muy mal y estuvo encerrado durante un año, no sé si la primera sinfonía o el primer concierto de piano. Ahora a mí me estrenan algo y estoy un poco nervioso (pone muchos ejemplos), yo confío en lo mío, pero es que hay mucho muy bueno.

Pregunta: 2 e)

(Nos corta y cuenta un poco su vida laboral, cuando tuvo que trabajar en un conservatorio para ganarse la vida porque con la composición no podía).

Bueno, depende de la facilidad de cada uno (cuenta ejemplos de los músicos que estudian mucho). A la larga todo instrumento es difícil, pero la cuerda y sobre todo el violín que es muy estrecho, eso es una cosa que tienen que trabajar muchísimo. Y depende de la facilidad de cada uno, esto es relativo. Cuando un va aprendiendo, que es estudiante, es una cosa y cuando uno ya trabaja, estudia de otra manera. Esto no quiere decir que no trabaje lentamente. Depende de cada uno también. Hay muchos libros interesantes, consulta el libro de Boris Berman.

Pregunta: 3 a)

Esto está bien sí. Hay que dejar que la música respire sola y ver si te llega o no te llega.

Pregunta: 3 b)

Sí. Pero esto que me estás diciendo ahora, hace 15 años o 20 nadie lo diría, ojo, eso tenlo en cuenta. El periodo de Darmstard, eso imposible, tenías que partir de cero. Y todo lo demás no valía. Discriminaron a compositores como Britten, y muchos otros. Incluso a Stravinsky, juff!, descalificaban a muchos, y poco a poco la cosa ha ido cambiando. Ahora dicen esto, me alegro mucho.

Depende de cada uno, esto es un poco, depende del... uno puede ser más sentimental que otro. Uno puede ser un poco más frío. Esto depende un poco del carácter de cada uno. Ravel decía que antes de escribir una nota había que sacar punta al lápiz, es decir, que había que pensárselo bien y escribir la nota. Él debía ser un tipo bastante controlado, al contrario de otros como Shostakovich. Esto depende de cada uno Prokofiev sería un poco más equilibrado. (La conversación evoluciona con muchos más ejemplos entre valentía compositiva y más conservadora).

Pregunta: 3 c)

A ver, yo cuando compongo pienso mucho en los intérpretes, me pongo en su piel. De ahí al público, sí me importa, hombre. Por eso estoy nervioso ahora. No para lograr el aplauso, sino para que la obra sea aceptada dignamente. Yo la escribo para el intérprete, y de ahí va al público. Que llegue al público a todo nos gusta. Seguramente a algún vanguardista le importa un pepino, pero a mí no. Nosotros no somos nada conocidos, ni comparación con los escritores por ejemplo. Ahora en Alemania esto es un poco distinto.

Pregunta: 4 a)

Es más importante la interna. Porque la externa se transforma en interna también. Estás contento y lo interiorizas y por eso te cambia, una cosa va con otra, no está separado.

Pregunta: 4 b)

(Se reformula tres veces la pregunta). Sí hombre sí. (Sigue hablando pero la conversación se va hacia la política)

Pregunta: 4 c)

Sí. ¿Y alguien dice que no? (Le explicamos) Ya, pero un intérprete también es un creador, nunca lo toca igual tampoco. También es un creador de sonidos.

Pregunta: 4 d)

Claro, y tanto. Generalmente una obra de orquesta, no se imprime una versión definitiva. Se imprime después de haberla estrenado. Se mira qué está bien y qué no está bien. Pero el cambio de si se toca bien o no es muy grande.

Pregunta: 5 a)

Sí, hombre, claro, después de haber hablado tanto (risas), que salga mi nombre, sí.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.15. Sujeto 15 (S15) - 01/03/2017 - 13:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista contestada por escrito.

Pregunta: 1 a)

Sí, estoy de acuerdo en que debe ser una profesión vocacional, aunque sí es cierto, que no todos los buenos músicos lo han sido por vocación.

Pregunta: 1 b)

Pienso que las personas con altas capacidades afectivas están más predispuestas a sentir atracción por las profesiones artísticas que le permiten expresarse, como puede ser la música, pintura, escultura... La habilidad afectiva y la vocación musical están estrechamente relacionadas.

Pregunta: 2 a)

Absolutamente.

Pregunta: 2 b)

Totalmente de acuerdo.

Pregunta: 2 c)

Sí.

Pregunta: 2 d)

Además de éstas, yo añadiría la autodisciplina.

Pregunta: 2 e)

No entiendo esta pregunta. ¿?

Pregunta: 3 a)

No estoy muy de acuerdo con estas afirmaciones. Pienso que en el caso de los músicos clásicos predomina, además del interés emocional, el analítico y técnico.

Pregunta: 3 b)

Creo que sí, el buen músico debe aportar algo nuevo y personal a cada interpretación, ya sea en su forma de expresar, su sonido, o algo propio que lo distinga de los demás.

Pregunta: 3 c)

Para un intérprete el público siempre es importante. El músico sube a un escenario para disfrutar, comunicarse y transmitir emociones a través de la música que interpreta, a la audiencia. No se trata de tener mayor o menor éxito, sino de la capacidad de conectar y comunicar las emociones al público que asiste a tu concierto.

Pregunta: 4 a)

Para mí, es más importante la motivación interna para mantener la rutina del trabajo diario, y preparación de los conciertos. Mientras que la motivación externa, sería el equilibrio en el momento del concierto y comunicación con el público.

Pregunta: 4 b)

Depende del tipo de capacidades que hablemos. Algunas, importantes y fundamentales son imposibles de compensar con otras. Lo ideal, para mí, es tener equilibrio en ese desarrollo de capacidades y reforzarlas por igual, desde los inicios.

Pregunta: 4 c)

Sí.

Pregunta: 4 d)

Cada una de ellas actúa en momentos diferentes del trabajo o la interpretación de una obra.

Pregunta: 5 a)

De acuerdo.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.16. Sujeto 16 (S16) - 14/02/2017 - 23:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí, lo que pasa que la vocación puede ser primeriza o tardía. Yo empecé y no tenía vocación. Mi padre me puso y yo me lo pasaba bien. Luego sí. Pero a lo mejor en ese principio no. Conozco a gente que hasta los 14 años no entienden la música como vocación. Tendría que pensar mucho, pero si tú lo dices también... La vocación hace que tu dediques muchas horas, la vocación hace que busques maneras cuando no te sale, que escuches, sí, creo que sí.

¿Llegarías a decir que sin vocación no hay buen músico? No sé. Si no tengo vocación puede que no exista el músico. (Ponemos ejemplos de gente que llega a acabar los 14 años de estudios sin vocación por deseo de sus padres) Pero eso está bien, porque ser músico va a ser buen para su vida, una músico tiene otras cosa que los que no lo son no lo tienen. (Cuenta como inculca la importancia de la música en sus hijos). No sé si afirmar eso porque puede haber una excepción que confirme la regla, pero probablemente sí.

Pregunta: 1 b)

Yo, es que no creo que un buen músico sea el único que comunica y que todo el mundo se pone a tope cuando lo escuchan tocar. Porque ¿un compositor es buen músico? (le explicamos nuestra acotación del vocablo “músico”) (la conversación deriva hacia su idea de música, y le preguntamos si debe emocionar) No, eso no es un buen músico. Un músico, yo es que creo en la

música más libre. Imagina que yo toco para ti y te emociono y toco para tu prima y tu prima dice: este está loco, esto no vale para nada. ¿Qué hacemos entonces? ¿Emociono o no emociono? Me entiendes lo que quiero decir ¿no?, que emocionar es como lo de gustar, o esta música es buena o mala, todos estos conceptos intocables, yo es que aquí quizá no sepa explicarme muy bien para lo que quiero decir. La música yo no creo que llegue a ser eso. Para mí la música es lo que decía John Cage, la música son sonidos organizados, o no, como diría él también, o no. Realmente, no será que el escuchante sea el que se emociona y no el que lo hace. Porque si no los elementos serían también capaces de emocionar. Tú imagínate, tienes un *chime*, unas campanas de esas que se ponen en la puerta de tu casa, y de repente el viento hace la música más preciosa, para ti, que has escuchado en la vida. Entonces quién es el que emociona, ¿tú te emocionas?, ¿o emociona el viento? Entonces la capacidad de emocionar de un artista, tampoco es tan importante, yo creo que a lo mejor es más importante la capacidad de emocionarse del receptor. Me acabo de cargar algo importante pero... que conste que a mí me gusta ser yo el que haga emocionar, y yo tiendo a pensar que el auditor necesita estímulos, que estos pueden ser como fuertes y pianos, *crescendos*, como hacemos la música. Por eso yo creo que es el orden de los sonidos y cómo los ponemos.

Pregunta: 2 a)

Sí, eso sí. Curioso en el fondo sí, hacia lo de fuera y hacia el mismo. Pero sabes que hay músicos que son muy para dentro. (Hay un malentendido sobre lo de leer [leer sobre música] y nos da su opinión de escribir sobre los músicos que no saben escribir música).

Pregunta: 2 b)

Sí, aunque hay gente quemada. Yo conozco a gente que de repente dejan la música y no quieren oír más música. **¿Y les consideras buenos músicos a estos?** Sí. Yo conozco a gente que se jubila, dejar de trabajar y de tocar, y no quieren saber nada de la música. **¿Y estas personas han tenido trabajos creativos en los que pudieran desarrollarse o tenían un trabajo más limitado en cuanto a decisiones como es el de funcionario de una orquesta?** Yo es que creo que un funcionario puede tener creatividad, yo soy funcionario, y yo cuando toco soy el más creativo del planeta, no sé si me entiendes. Y tengo compañeros en la orquesta que son unos cracks, y son super creativos, y siempre he dicho que hay funcionarios y funcionarios, como músicos y músicos (desarrolla la idea). Yo creo que cuanto más sabes, más valoras lo que estás haciendo. Y eso es porque cuanto más tocas, más sabes lo que tienes que hacer, más ideas surgen, más conceptos puedes añadir a la hora de tocar, entonces si se disfruta más. Pero esto es muy personal. Yo he disfrutado mucho alguna vez muchísimo, cuando por ejemplo tenía algún problema de amores, porque esa música me distraía era lo máximo. Yo es que a veces disfruto y otras no. No sé, no lo tengo claro.

Pregunta: 2 c)

Sí, todos la tenemos. Te hablo de mí y los que conozco (nos cuenta una anécdota). El caso es que estar en el escenario mucho ayuda, pero nunca se va.

Pregunta: 2 d)

La primera desde luego. Siempre digo que estoy solucionando cosas, y cuando me equivoco tocando, un día no he hecho un concierto bueno, me quedo mal, pienso que me gustaría ser el mejor y perfecto, que no lo soy, y que no tengo más remedio que seguir estudiando. Entonces, si he estudiado una cosa y no me ha salido, me queda que tengo que volver a repetirlo hasta que me salga.

La segunda, no la entiendo bien. (Lo explicamos con otras palabras) Yo, como músico de orquesta, aparte de todos mis proyectos yo solo... sabes que a tocar en música de cámara o en

orquesta te obligan. Sabes que en las orquestas te obligan a hacer cosas que tú no quieres. Pero aprendemos que somos un tornillo de todo el engranaje que tiene que estar bien. En música de cámara cambia, siempre tiene la responsabilidad, pero en cámara es distinto, es difícilísimo, más que tocar con 200. Porque las personalidades, hay que ponerse de acuerdo en millones de cosas. Yo creo que solo uno hace lo que le da la gana, pero siempre tendemos a ceder un poco por los demás. Hace muchos años decían un mal músico es el que solo se escucha a él, y uno bueno es el que se escucha a él y escucha a los demás, y un excelente músico es el que solo escucha a los demás, porque lo tiene tan controlado... Por lo tanto, si escuchas a los demás, todo lo que tú eres, tienes que tener una flexibilidad para acercarse a los demás. Por lo tanto, tener extremos, tener todo es muy bueno para mí. Hay que tener una seguridad en uno mismo, pero tiene que ser muy adaptable. Creo que el gran músico es el que se adapta (nos pone un ejemplo con sus alumnos).

Pregunta: 2 e)

Bueno, vamos por partes, pero estoy de acuerdo en todo lo que has dicho. Pero yo soy ese 10 % tengo recursos para todo y estudio millones de horas, inteligentemente, todo para tener un buen resultado artístico. Yo soy el más rutinario del mundo, si por mi fuera, yo me levantada todos los días, eso sí, tardecito (risas), y me ponía a estudiar hasta la hora de comer, y luego seguiría, y luego explotar haciendo conciertos. Eso me da la vida.

Yo empecé a estudiar a los 14 años, yo considero mis instrumentos fáciles. (Nos explica la diferencia entre la percusión y el violín). Es fácil al principio pero es muy difícil después, cuando vi que era difícil de verdad.

Pregunta: 3 a)

Todo. Yo cuando escucho una canción pop, me da igual el ritmo la melodía, veo solo lo que siento. Siempre he pensado que el texto no importa si la música es buena. No obstante, mi predominio es más melódico que armónico, se de gente que escucha los bajos de entrada. Bueno, yo oigo mejor el ritmo, porque yo si en algo soy muy bueno es en ritmo, luego melodía y luego armonía. En ese orden.

Pregunta: 3 b)

Yo, sí. Yo creo que sí. Aportar algo nuevo es fundamental. Sí, lo tengo claro. Más que respetar la tradición, conocerla. Sin embargo hay buenos músicos que no conocen nada de la tradición y te sorprenden. Lo normal es conocer la tradición. Yo soy la opinión de que los que mejor tocan música contemporánea, son los que mejor música clásica saben (pone ejemplos).

Pregunta: 3 c)

(Nos habla del éxito social, que se siente mal cuando un mal músico tiene éxito social, no lo transcribimos porque no es el propósito de la pregunta). A mí, el público en realidad tampoco, a mí lo que no me gusta es tocar para poca gente, lo que me gustaría es que viniera mucho público y que les interesara lo que yo pudiera hacer, pero yo no trabajo directamente para hacer cosas que le van a gustar a la mayoría. En el fondo a mí me gusta eso de los fans como persona, yo siento que mi interés es tocar bien, es hacer cosas interesante, mi interés es por innovar, por ser buen músico, por tocar bien. Yo siempre he pensado que el dinero y el público vendría con eso. Yo nunca me he preocupado mucho por el dinero porque he pensado que había que estudiar mucho y moverse para conseguirlo. Yo creo que el público en realidad no me interesa.

Pregunta: 4 a)

Un equilibrio. Yo he tenido muchas motivaciones muy grandes (pone un ejemplo), y otras motivaciones pueden ser voy a tocar algo que he tocado 20 veces, y vienen 7 del público, entonces

esa motivación primera no la tengo, pero trato de ponerme motivación. Yo dentro de poco toco (nos explica dónde y cuándo), y estoy muy ilusionado con este proyecto, y quiero que cuando vayamos esté perfecto, me lo estoy currando mucho, le hecho mucho tiempo y quiero que esté perfecto.

Pregunta: 4 b)

He visto músicos que son más burros que un araó, y se ponen a tocar y son unos cracks. Lo he visto, yo soy valenciano y he visto gente a mi lado que no sabe ni hablar castellano (risas), se ponían a tocar y ahí todos callados. Pero alguien como Rostropovich era así, era un tipo de pueblo más que el tomillo. Y hay muchos (pone más ejemplos). Porque para mí la música va por otro lado.

(Reformulamos la pregunta) Pero eso puede ser natural o por aprendizaje. Mis primeros años eran todo tambores, las notas no existían, y luego tuve que aprenderlas. Yo me siento en la media (sigue hablando sobre la cultura más que de las habilidades)

Pregunta: 4 c)

Sí, totalmente. Y desde el principio. Yo me pongo a estudiar algo y ya estoy pensando en uno y en otro.

Pregunta: 4 d)

Sí, pero verse ayuda mucho. Estoy totalmente de acuerdo con que tiene que haber un equilibrio. Yo a veces cuando quiero una cosa hago el contrario, para probar posibilidades. (Nos cuenta una historia personal de su familia). Es muy importante grabarse y ver si no lo haces bien. Yo a veces practico para gente para que me digan lo que piensan.

Pregunta: 5 a)

Sí, hombre, claro.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.17. Sujeto 17 (S17) - 27/02/2017 - 18:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Hombre te tiene que gustar, ¿no? Si no te gusta, son muchas horas haciendo algo que no te gusta. Vocación como desde niño, no sé. No creo mucho en eso. Creo más en lo que te va pasando según vas viviendo. Yo cantaba y empecé a tocar la guitarra para acompañarme a mis canciones y entonces mi tío me fue liando y se me daba bien, y me fue gustando. Yo no quería empezar de un principio (cuenta cómo fue la primera vez que le gustó algo que tocó). Recuerdo todavía la magia que me pareció eso.

Pregunta: 1 b)

Es que yo creo que a todas las cosas del mundo las mueve el amor. No el amor romántico, sino el amor como motor de la existencia. La capacidad afectiva es importantísima, la empatía, la solidaridad si tocas con más gente. La música es como un espejo de como eres tú en la vida.

Pregunta: 2 a)

Sí, de hecho, cuando pierdes la curiosidad pierdes la motivación. Si no tienes curiosidad, no puedes nutrirte. En mi caso yo me alimento con los músicos que toco, aprendo mucho.

Pregunta: 2 b)

Cuando disfrutas, disfrutas mucho, pero cada vez el listón está más alto. No te conformas con cualquier cosa, al principio te conformas más porque tienes menos camino hecho. Cuando vacías el saco de todas tus primeras ideas te quedas vacío y tienes que reinventarte. Para no estar haciendo siempre lo mismo. También hay gente que hace siempre lo mismo y es muy bonito. En mi caso yo habré algunas cosas que tocaré siempre, los clásicos, y otras que tienen un momento que cuando se pasa ya no te apetece y tienes que reinventar. Cada vez cuesta más estar contento.

Pregunta: 2 c)

(No se le pregunta)

Pregunta: 2 d)

La capacidad para vencer obstáculos es necesaria en la música y en la vida. Yo veo que todo va unido. Según como te va yendo la vida y consigues superar cosas duras y volver a tener ilusión, tu música camina de la mano contigo. Es consecuencia de cómo puedes tú sobreponerte a algo así. Y tengo bastante experiencia en eso, y la estoy teniendo ahora mismo.

La segunda característica tiene varios frentes. Porque una personalidad muy definida está bien, digamos que yo sé lo que no quiero, sé lo que no me gusta, pero dentro de lo que no me gusta puedo ir cambiando. Como decía Groucho Marx: estos son mis principios, pero si no te gustan tengo otros. Si tienes una personalidad tan marcada que te vuelves tú con tu ombligo, es difícil avanzar, aprender de los demás, de la vida.

(Lo explico de nuevo) Conocerse bien a uno mismo sí. Sin caer en el egocentrismo. Es importante ser tú y ser sincero. La sinceridad es básica para poder transmitir emociones. Si es mentira es una estafa y te das cuenta. Aunque hay mucho estafador que tiene éxito, pero para mí eso no es triunfar. Para triunfar hace falta honradez y sinceridad musical.

Pregunta: 2 e)

Esto es para todo en la vida. Cuando eres niño corres, y luego ya no. Yo creo que la última vez que corrí es porque se puso el semáforo en rojo y me pilló en mitad de la calle. Yo ahora mismo soy más de pasear. Y en la música también se ve, que hago más paseos que carreras. No me apetece, no me lo pide el cuerpo. Pero cuando era más joven corría más, eres más impetuoso, ahora mismo las metas me importan un carajo. Bueno, tocar en sitios buenos, ganar lo suficiente para vivir tranquilo, pero ya está. Que mola más tocar en un sitio grande y eso, pero no son las mismas metas. Entonces las exigencias van por otro lado. No es una exigencia de deslumbrar, sino mucho más de emocionar, de llegar al corazón, de hacer feliz a la gente empezando por ti mismo. Si no tiene el objetivo de emocionar, no me vale.

Pregunta: 3 a)

(No se le pregunta)

Pregunta: 3 b)

Yo creo que sí. Hay un componente, aunque no somos nada especial, pasamos por la vida y cuando se acaba se acabó... Lo de pasar a la historia, eso no. Pero dejar músicas hechas, gente que te siga, cosas que pueda influir a otra gente. Creo que eso es trascender, cuando alguien toca algo tuyo o te escriben.

Pregunta: 3 c)

A mí sí me importa. A mí me gusta gustarle a la gente, porque es una relación personal. Tú estas tocando para cada uno que ha pagado su entrada y empatiza con lo que haces. Cuando conectas con el público hay una energía que te vuelve a ti y es maravilloso cuando tocas con ellos. Es como si tu guitarra sonara al revés. La guitarra es un instrumento que te da la espalda,

es decir, que lo disfrutaban más los demás que tú mismo, a no ser que toques en el baño de tu casa.

A la hora de crear, cuando encuentro algo bonito y lo escucho y me gusta, la costumbre, el oficio, el sentido común, el tiempo que le hechas, el subconsciente, sabes que eso va a gustar. Aparte de que te guste a ti. Hay componente dentro de que te guste a ti. Piensas como va a emocionarle a alguien oír eso.

Pregunta: 4 a)

Las dos son importantes y se alimentan una de la otra. La interna se alimenta de los trabajos, de la gente, de que estás en activo (sigue poniendo ejemplos).

Pregunta: 4 b)

Un buen picado es impresionante y puede llegar a ser bello si la energía es muy sincera... (comenta una anécdota sobre Paco y su fuerza tocando). Al final, resulta que cuando tienes desarrollada una cosa... Pasa como los masajistas japonés que muchos son ciegos, pero no importa porque tienen otras cosas muy desarrolladas. Al final, es la historia de la vida el ser humano, venimos del mono, sería un mono que estaba 'jodio' que no podía subir a los árboles y se tuvo que buscar la vida para que no se lo comieran los leones, empezó a hacer lanzas y tal... Venimos de una tara, las taras son las que, hombre cuantas menos tenga uno pues mejor, pero hablamos de ese tipo de taras que no te hacen tan brillante, pero puede ser que te hagan grande si encuentras la belleza por otro lado. Y eso otro lado tiene que ser grande para suplir.

Puede ser que quien tenga una técnica natural, le dé pereza desarrollar la parte afectiva.

Pregunta: 4 c)

Sí. De todas formas yo creo que conviven los dos pensamientos, que no es cambian.

Pregunta: 4 d)

Yo no miro mucho atrás. No me escucho para ver en que he fallado. Ya sé de que pie cojeo. Si ha estado algo mal, no me voy a recrear en ello, me acuerdo perfectamente no necesito verlo. Pero mi trabajo va encaminado a eso a hacerlo bien y estar seguro al 100 %. Pero no hago eso de grabarme y escucharlo. No, eso me desgastaría mucho. Prefiero mirar para adelante.

Pregunta: 5 a)

Sí, sin ningún problema.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.18. Sujeto 18 (S18) - 19/02/2017 - 19:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Bueno, es un poco complejo. Bueno es complejo y sencillo al mismo tiempo. Yo creo que la vocación está muy cerca del entorno, no creo que puedan ir separadas, tu puedes tener una vocación, pero si el entorno donde estás no te permite saber que tienes esa vocación, es complicado. Entonces yo creo que tiene que ser una conjugación de las dos cosas, no podría decirte pues una cosa puede ir independiente. Creo que es una mezcla.

La vocación tiene que estar, pero también la posibilidad para que salga.

Pregunta: 1 b)

El tema emocional que comentas, yo en mi caso no es algo premeditado. Es decir, no sé hacerlo de otra forma, sí es cierto que al principio era mas inconsciente en el tema, y cuando más vas viendo y viviendo más vas sabiendo. No es algo que yo me planteo. En mí todo parte desde la misma emoción. Yo creo que para transmitir, que eso es una característica importante. Hay 12 notas doce millones de músicos, el conjugar bien esa disposición de notas. Para entendernos claramente: la sangre es fundamental. La sangre desde el punto emotivo, tocar con sangre, transmitir, que lo que estés haciendo te emocione primero a ti, y así será más fácil que emocione a alguien.

Pregunta: 2 a)

Yo soy el más curioso del mundo, no paro de divagar por muchos sitios en muchos los sentidos. En general, en mi persona está siempre está con una disposición de aprender brutal (sigue desarrollando la idea). Tengo mucha curiosidad por todo y poco tiempo. Yo soy muy curioso, pero no sé si es algo necesario para ser buen músico, a lo mejor no. Pero creo que las influencias son fundamentales y enriquecedoras.

Pregunta: 2 b)

Sí, estoy de acuerdo que el tiempo y la madurez aumenta el disfrute. Pero también va cogido de la mano de un poco de sufrimiento. Lógicamente, te vas haciendo más exigente a nivel general, en cuanto a la escucha y en cuanto a lo que tú haces. Yo escuchando discos hago una radiografía, vas visualizando todo el proceso, pero de una forma inconsciente por todo lo que sabes. Esa exigencia está ahí. Yo de todos los discos que he grabado, hay pocos o ninguno que me guste como quedó. En toda creación hay una angustia y una exigencia, muchas veces te pones y estoy como con un papel en blanco. Empiezo y todo ese conocimiento a veces te sorprende y hace que cualquier mínimo detalle se convierta en algo grande.

Pregunta: 2 c)

Bueno, a mí personalmente, a veces lo llevo regular. Depende de mi estado emocional en ese momento, me puede costar más o me puede costar menos. Cuando me encuentro bien es una gozada, porque lo disfruto y me regodeo. Yo me he metido un poco en la meditación, en el pilates y eso, pero ese momento no lo llego a controlar del todo. Lo que controla eso para mí es sentarme a tocar y centrarme, aunque a veces estoy con esa lucha en una parte del concierto. Ese tramo hasta donde te metes es difícil, y yo no tengo la sensación de tener el control sobre eso.

Pregunta: 2 d)

Sí, en ese sentido si me siento identificado, yo cuando tengo que hacer algo me busco la fórmula y a veces me sorprende de mí mismo. Sí, yo me siento así, sin ninguna duda.

No entiendo muy bien lo de identidad, autoconocimiento sobre mí, sí, cada vez tengo más. Pero por circunstancias de la vida he tenido épocas con una autoestima un poco regular. Por eso a veces te digo que tengo las cosas claras, pero no soy capaz de sacarlas.

Pregunta: 2 e)

Sí, hay mucho de eso en el flamenco, yo me siento identificado con eso. Yo he aprendido en los escenarios. Es decir, yo antes de subir al escenario formación tenía muy poca. Pero a mí lo que me abrió la llave a tener ganas a estudiar todo lo que pueda. Y las rutinas en el flamenco son difíciles, en el clásico hay una época de formación muy larga que es intocable, en el flamenco no es así.

Hablando del aprendizaje dentro del flamenco, este lo hace uno mismo. Nada que ver con la teórica, la propia práctica, pero eso es desde siempre.

Pregunta: 3 a)

Para mí lo primero es que me tiene que transmitir. Y a partir de ahí seguimos hablando.

Pregunta: 3 b)

Sí, pero un poco limitado, no es limitado la palabra, no me sale la palabra. Por supuesto, hay que aportar pero desde la humildad. Pero yo creo que sí, y más para mí que mi instrumento es el piano. Yo tengo claro que el flamenco es el cante, y hay que escuchar mucho. Ese estudio es el que permite que puedas aportar al flamenco.

Pregunta: 3 c)

El público es importante, en tanto en cuanto todo lo que tú haces no es para que se quede en la habitación de tu casa. Por eso es importante. Yo no soy una persona que esté pendiente de cuando estrenas algo, de las críticas, o de la gente que ha estado, o de los rumores. En ese sentido cero, pero el público tiene una importancia en el sentido que tú lo que haces lo haces para el público. Todos se merecen la misma entrega.

Pregunta: 4 a)

Yo creo en el equilibrio. Una se alimenta de la otra. Sí es cierto que habría momentos en el que gustaría tener más tiempo para ti, o desarrollar lo que ya sabes, y la parte externa, los conciertos, no te dejan tiempo. Pero yo creo en el equilibrio.

Pregunta: 4 b)

Uno tiene que guiarse de lo que más natural tenga. Yo sé que una de mis partes fuertes es la parte emocional. Eso me lo ha dado el bagaje. Yo en mi punto técnico, no considero que esté mal, pero a lo mejor hay gente que tiene más técnica. Son muchas pequeñas parcelitas y es una conjugación y un equilibrio de todas ellas con su persona.

Pregunta: 4 c)

(Nos pregunta si esta pregunta es para la persona en general o para la parte musical solamente) Hay una frase dentro del flamenco que no sé si habrás escuchado, que dice que el que es flamenco, es flamenco cagando. O sea, no es algo que esté solamente en la música, es una forma de ser en todos los aspectos. Repíteme la pregunta. (Reformulamos) Bueno, yo creo que están las dos y tienen que ir de la mano, volvemos a lo mismo. Tiene que haber una parte posible, la parte real donde puedas expresar la parte abstracta que esté en tu coco. Eso en los músicos que solo saben leer, que tiene todo su mérito, y no es ni mejor ni peor, esta parte creativa es mucho más pequeña, porque su oficio es leer. Pero los que no leemos, mejor dicho los que no tenemos que leer es imprescindible.

Pregunta: 4 d)

Yo creo que eso es un poco relativo, porque muchas veces nos movemos por sensaciones, y muchas veces las sensaciones no tienen que ver mucho con la realidad y me refiero a un hecho muy concreto, cuando de repente te bajas del escenario con una sensación y te viene alguien muy cercano y te dice que te ha salido genial y tu sensación es muy distinta. Yo creo que la evolución no está en el escenario, sino que está más bien fuera. Tú no eres del todo consciente en el escenario. Yo escucho cosas con el tiempo y vas viendo esa evolución de una forma más objetiva. **¿Entonces tienen que estar las dos?** Sí, pero yo creo que está todo muy mezclado. Me parece bien que intentéis hacer este trabajo, pero algunas cosas son muy generales.

Pregunta: 5 a)

No tengo ningún problema ni de una forma ni de la otra. Lo puedes poner como tú creas que tienes que ponerlo.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.19. Sujeto 19 (S19) - 17/02/2017 - 14:30

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista contestada por escrito.

Pregunta: 1 a)

Absolutamente de acuerdo.

Pregunta: 1 b)

Estoy de acuerdo.

Pregunta: 2 a)

Por supuesto que sí. La curiosidad nos incita a aprender cada día más y a enriquecer nuestra vida.

Pregunta: 2 b)

Estoy completamente de acuerdo con esta afirmación. Con la madurez aumenta el disfrute de la música y de todo lo que nos complace.

Pregunta: 2 c)

La ansiedad escénica existe siempre, pero debe desaparecer al salir al escenario.

Pregunta: 2 d)

Estas son mis dos características.

Pregunta: 2 e)

El músico nace y a través de una dedicación total y absoluta al estudio y preparación académica se convierte en el buen o gran músico.

Pregunta: 3 a)

El interés emocional se va desarrollando poco a poco con el estudio e interpretación de las grandes obras maestras.

Pregunta: 3 b)

Por supuesto que sí.

Pregunta: 3 c)

El público es importantísimo en la carrera de un artista. El aplauso es el barómetro de la verdad y del éxito.

Pregunta: 4 a)

Es más importante el equilibrio.

Pregunta: 4 b)

La música me ha ayudado muy especialmente a desarrollar mi inteligencia y mi creatividad.

Pregunta: 4 c)

Por supuesto, esto caracteriza al buen músico.

Pregunta: 4 d)

De acuerdo.

Pregunta: 5 a)

De acuerdo.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.20. Sujeto 20 (S20) - 13/03/2017 - 12:15

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí

Pregunta: 1 b)

Sí, yo creo que el concepto de transmisión sí es fundamental para el buen músico. Yo creo que sí. Yo no soy nada místico en el tema musical, creo que lo importante es la práctica, pero también creo que hasta la emoción se puede practicar. Yo ahora estoy en ese proceso, necesito desarrollar habilidades mentales para tocar lo que estoy tocando ahora.

Pregunta: 2 a)

Yo creo que no es una condición *sine qua non*, pero es como el dinero: no da la felicidad, pero ayuda.

Pregunta: 2 b)

Sí. Estoy de acuerdo precisamente por lo que comentábamos de la práctica. También el disfrute se practica y cada vez se entiende mejor, se aprende a disfrutarlo mejor, se aprende a disfrutar de disfrutar, por así decirlo.

Pregunta: 2 c)

Sí, estoy de acuerdo. En general estoy de acuerdo. Hay muchos grados y con la práctica también, te ayuda a comprender. Además es algo que está en constante evolución. (Añade un ejemplo personal).

Pregunta: 2 d)

Sí, sin duda, en ambos casos.

En el buen músico el autoconocimiento y la producción de algo que uno identifique como suyo y lo proyecte en su música, creo que es exactamente huir del sistema, por así decirlo. Cuando uno estudia, sobre todo en el penoso sistema educativo musical español es como una máquina, todo se enseña de la misma manera y si uno no consigue conectar consigo mismo y saber que todo pasa por uno mismo y tiene que proyectar lo que siente sobre todo eso y todo es una proyección de uno mismo, es probable que no llegues a nada, en el sentido de que no llegues a los escenarios, porque no has tenido ese proceso. No necesitas luchar por algo porque ves que todo es igual, que es lo que pasa en la mayoría de estudiantes de conservatorio. Y lo acaban dejando, porque no tienen ninguna ayuda en ese tipo de aspecto psicológico y ninguno de ellos es la proyección de uno mismo.

Pregunta: 2 e)

Me parece un *modus operandi* muy habitual, hay una época muy fuerte en la que se forman una serie de criterios tanto físicos como mentales que luego se mantiene a lo largo de los años. Y no sé sobre los grupos pero... he perdido el hilo un poco (repetimos enfatizando en las estrategias de alto nivel) Sí, de hecho ahí también esté el secreto de la proyección personal, en como uno se crea sus propios, porque es lo mismo que cuando tu vas a enseñar a alguien a tocar el arco, te tienes que adaptar a su mano y sus necesidades. Cada uno tiene las cosas que puede aprovechar más y las que puede aprovechar menos. Es uno de los secretos de alcanzar su personalidad, cuando uno es consciente de todo eso, prioriza una serie de cosas en lugar de otras, y eso es

lo que hace que a través de la práctica, su personalidad esa más marcada en cuanto a que ha seguido determinado tipo de patrón, pero yo creo que sí que es verdad lo del aprendizaje de alto nivel que tiene mucho que ver con la consciencia de lo que está haciendo, y qué es lo que uno tiene que potenciar en lo que está haciendo.

Pregunta: 3 a)

Estoy de acuerdo. Es curioso, sí. Los flamencos en general suelen ser muy obsesivos con lo suyo. El otro día lo comentaba y me doy cuenta que hay mucho ego en el escenario, pero me refiero a que no tienen tanta conciencia de grupo, les importa mucho lo que hagan ellos individualmente. Me cuadra mucho lo que has dicho, sí.

Pregunta: 3 b)

Sí. Quizá no defina eso lo que es el buen músico, pero creo que sí es muy importante. Y tiene que ver con la proyección de uno mismo. Probablemente hay muy buenos intérpretes, por ejemplo, de música clásica, que son muy buenos músicos, que seguirán las interpretaciones clásicas de otros intérpretes, ahí la capacidad de incluir tu personalidad es muy pequeña, y tocarán Bach excelentemente y su obsesión no será aportar algo personal sino ser fiel a lo que se sabe sobre eso. Y son excelentes músicos.

Pregunta: 3 c)

Parte de esa proyección personal de esto que decimos que si uno tiene que proyectar su propio yo a través de lo que hace, hay como dos capas de jueces: el primero son tus compañeros, el segundo es tu público. Es verdad que hay grandes músicos de la historia que no han sido reconocidos, pero el papel del público es un poco el papel de juez. Aunque uno por motivos artísticos, y por todos esos ejemplos de gente que no han sido entendidos y han sido adelantados a su tiempo, etc... Hay también esa psicología de que realmente yo tengo que creer en lo mío y tal... y ya se me reconocerá; pero al final hay algo que tiene que ver con el ya se me reconocerá. Y la última instancia de este “ya se me reconocerá” es el público, entonces psicológicamente hay mucha presión con el tema del público, lo que a mí me da la sensación es de que cuando uno es sincero y le pone ganas a lo que hace, y eso es su pasión, y el público relaciona mejor ante esa verdad entre comillas que a ver a alguien queriendo hacerlo muy perfecto y muy tal para agradar.

Es complejo. Son cuestiones arquetípicas, muchas veces se nos pasa el pensar en profundidad cual es la función del público y eso tiene que ver con arquetipos ancestrales, y gran parte tiene que ver con la aceptación y el juicio, y cosas de ese nivel de profundidad, no nos damos tanta cuenta.

(Le preguntamos si antes de las dos capas que propone ve una más que es gustarse a uno mismo) Evidentemente, pero eso es como, no se podría hablar como capa, sino que es la base. **(Le comentamos que otros han hablado de ello.)** Hay algo arquetípico en el subconsciente de todos nosotros que nos hace decir ese tipo de cosas porque uno piensa que en el fondo lo que importa es el arte, es la sinceridad, etc... Yo entiendo esa tentación del ser artista, del que a mí me da todo igual, yo solo hago por el arte, yo creo que también es una manera de hablar y que no llegan a reflexionar en todo el conjunto de lo que supone el proceso artístico que no estamos acostumbrados a hablarlo. El mundo de las tertulias y este tipo de cosas se ha acabado, no hay reflexión, hoy en día todo es juicio, bueno hablando de capas, ahí está Facebook. Toda esa psicología está variando y nos está alejando cada vez más de este tipo de reflexiones. Yo también veo normal que se diga es muy fácil decir esto, pero en realidad es mucho más complejo. Ya no estamos acostumbrados a hablar este tipo de cosas y plantearnos este tipo de cosas como se hacía en las tertulias, sobre todo en el mundo de la literatura. Y no

estamos acostumbrados a este tipo de encuestas, entonces todo lo que vas a decir son respuestas automáticas. Respuestas que tú te has dado a ti mismo porque no has podido desarrollar con otras personas. Y entonces aquí nos enfrentamos a eso. Yo entiendo que mucha gente va a decir: lo importante es el arte, y tal y cual, pero realmente no sé hasta que punto hay una reflexión, no es porque yo diga que soy más listo que nadie, sino porque sé que no hay una reflexión, porque no hay cultura de esto. La cultura de ahora mismo es la inmediatez. Y esto va mucho más allá que el tema del público. Eso no es tan sencillo. (Nos pone un amplio ejemplo con los premios de la música independiente).

Pregunta: 4 a)

Para mí a todos los niveles el equilibrio es lo que al final lleva a la felicidad, en mi opinión. Pero es probable, por todo esto que hemos comentado, que una cosa lleve a la otra. El tener mucha motivación personal te hace estudiar de una manera, y te hace desarrollar tu mundo personal de una manera que se acerque más a lo que tú quieres y se perfecciona en sí mismo y eso unido a la proyección personal que pone uno con esa confianza que pone cada uno hace que se venda a esa primera capa de jueces que son tus compañeros, hace que se venda eso mucho mejor, si se te ve con una seguridad en tu discurso pero también en tus cuestiones técnicas y eso de alguna manera se refuerza en el primer grupo. Y hace que para el segundo grupo se vea con más fuerza. Porque cuando estás con gente en el escenario que confía en ti, y en tu visión todo adquiere mucha más fuerza con vistas a fuera.

Pregunta: 4 b)

En general, creo que sí. Que hay un equilibrio entre las habilidades. Hay muchos músicos que pueden ser técnicamente poco dotados, pero discursivamente muy buenos. Algunos de los grandes contrabajistas no se han desarrollado técnicamente a niveles estratosféricos y, sin embargo, son las referencias mundiales del instrumento. Para mí el equilibrio es fundamental.

Pregunta: 4 c)

En general, sí, sí.

Pregunta: 4 d)

No entiendo bien, pero tengo un amigo que puede que sea uno de los mejores músicos que tiene este país, y es un tío que no se come un rosco. Está totalmente desequilibrado, en el sentido de que es un auténtico genio musical? pero tiene cero o muy baja habilidad social. Pasa por un sitio y no lo quieren volver a ver en la vida. Hay casos y ha habido en la historia buenos músicos muy problemáticos y en general en el mundo de hoy se huye de las personas problemáticas, por eso pienso que el equilibrio en todos los ámbitos es importantes. Creo que las casas pueden estar llenas de genios que no trabajan, que no pueden, creo que hay mucho genio por ahí que no hace nada. Hay que tener una habilidad en poder relacionarte.

(Reformulo la pregunta) Yo personalmente no suelo repasar las cosas que hago. Creo que sería muy bueno hacerlo por otro lado, pero yo no lo suelo hacer conscientemente.

Pregunta: 5 a)

Sí, claro por supuesto.

Pregunta: Muchísimas gracias

Gracias a ti, Pablo, gracias por hacernos reflexionar en estas cosas.

G.21. Sujeto 21 (S21) - 24/02/2017 - 10:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí. Si tú tienes algo ahí dentro, innato, o en tú genética... pues sí. Yo empecé muy pequeño porque me lo despertó mi padre, ya lo tendría. El entorno es una ayuda, pero es muy relativo, porque mis hijos tienen también el talento, incluso más que yo, pero no se están dedicando a la música. Entonces, lo del entorno depende.

Pregunta: 1 b)

El arte está ligado a los sentimientos, a la pasión, a las sensaciones, a la sensibilidad, entonces es muy importante, por supuesto. (Comentamos la visión de las emociones en algunos músicos clásicos) Si tú no tienes una sensibilidad especial, no tienes pasión o amor por algo en la vida, no has pasado fatigas, como se dice en el flamenco, yo creo que cierto tipo de música no podría ser. Yo me siento identificado con las músicas por los sentimientos que tengo o he tenido.

Pregunta: 2 a)

Yo creo que sí. Porque todos los grandes se han empapado de otros músicos. Llevándomelo al flamenco, Camarón, su genialidad residía en que se empapó de todo, de todos los más grandes.

Pregunta: 2 b)

Pues es que depende de la persona. Cuanto más maduro eres, más exigente, y te fijas en más cosas. Cuentan que Paco no disfrutaba escuchándose. Yo creo que hay que buscar el punto intermedio. Yo soy partidario de decir que cuanto más conocimiento tienes, más se disfruta de la música. Yo escuchaba antes música clásica, flamenco y rap. Entonces el jazz no conseguía entenderlo ni coger el gusto, esto no pasó hasta que empecé a estudiarlo. Por eso digo que el conocimiento hace que disfrutes más de las obras.

Pregunta: 2 c)

(Se nos olvida preguntar)

Pregunta: 2 d)

Resiliencia, me encanta esa palabra, yo en mi vida desde hace bastantes años todo me lo tomo como un reto. A mí me ayuda mucho, en cualquier faceta de la vida, pero en la música más. Cualquier obstáculo en una obra que me gusta, su dificultad, para mí es un gozo poder solventarla. Eso creo que es algo que se trabaja, tomárselo todo como un reto. Yo soy incapaz de ver malo algo malo que me pase en la vida. Y creo que es una herramienta para la música.

Para la identidad, siempre digo una fase que me dijeron una vez: en el cielo hay muchas estrellas, pero no todas brillan con la misma intensidad. El destacar es muy complicado, no basta con que seas muy bueno en algo, o tengas un virtuosismo increíble. Hay ciertas cosas que no se estudian, que te las regala el universo, y es complejo.

Pregunta: 2 e)

La ventaja de los guitarristas, de los buenos es que puede que no se sienten 8 horas a estudiar, pero la guitarra la tenían desde pequeños. La ventaja de los flamencos, es que nuestra manera de trabajar es ya en un escenario, o el día a día. El clásico es un trabajo muy individual, el flamenco si no tiene disciplina, pues depende de a qué llames disciplina. (Nos recomienda dividir la pregunta en varias subpreguntas) Yo, en definitiva, te diría que para hacer algo bien necesita mucho trabajo, todos los campos, si quieres hacerlos bien. En cualquier disciplina. A no ser que tengas un talento innato increíble, que los hay, pero la mayoría tenemos que estudiar. Creo recordar que lo que te dije era, que tuve una época muy dura de estudio, pero que ahora

no me siento ocho horas, que tengo otra manera de estudiar. El trabajo también es estudiar para mí. Estudio de otra manera.

Pregunta: 3 a)

Bueno, eso depende de la música que esté escuchando, pero en general e inconscientemente creo que todas las personas nos fijamos en la melodía y el ritmo, es lo fundamental de todo. Te pueden contar otras cosas los músicos, pero si no me equivoco está estudiado. (Desarrolla la idea, pero la esencia está ya explicada).

Pregunta: 3 b)

Quiero hacer un apunte y es que no todos los músicos conocen la tradición, deberíamos, yo no conozco todo el flamenco. Hay tanta música que es imposible, a no ser que te especialices. Yo voy descubriendo, e indago en la tradición para hacer lo que hago, pero son muchos los que no conocen mucho el flamenco. Yo lo que diría es que el buen músico cuanto más conocimientos tenga pues mejor, pero no tienes que conocer todo. Tienes que conocer mucha música. (Nos falta preguntar la pregunta de la transcendencia)

Pregunta: 3 c)

El público es muy importante para mí y para muchos artistas. Yo siempre digo que el artista tiene que ser un poco egocéntrico. Pero en el buen sentido, necesitamos que nos escuchen, que nos vean, que nos lean... es el motivo por el que nos expresamos. El público es muy necesario, lo que no podemos es supeditarnos a lo que diga el público, porque nos estaríamos engañando a nosotros mismos. El artista debe tener la libertad absoluta de dejarse llevar por su corazón y por su alma. Eso lo tengo clarísimo, porque si no me dedicaría a otra cosa.

Pregunta: 4 a)

El equilibrio es fundamental. Si tú tienes una vocación por la música y no te salen conciertos, te desvives, te mueves y no te salen conciertos. Puede llegar un momento, en que esa vocación la pierdas. Las dos deben ir de la mano. La vocación es la prioridad, porque si tu, tal y como está la cultura en España, si tu no tienes una vocación como el universo de grande (risas) lo llevas mal. En resumen, las dos tienen que ir de la mano.

Pregunta: 4 b)

Estoy contigo. Hay músicos que no tienen unas facultades increíbles, o que simplemente cantan por cuatro estilos de flamenco, pero la vida le ha otorgado un timbre de voz tan bonito, una manera de decir las cosas que le sale de verdad, que las sienten de verdad, y te llegan. A diferencia de otros, que tienen una técnica bestial, pero no te llega. El universo del arte es complejo y a veces frustrante para algunos músicos. Eso lo comparto totalmente; en resumen, no todo es la técnica.

Pregunta: 4 c)

No. Porque depende, el músico puede ser intérprete o compositor. Trataría de diferenciar, porque no es lo mismo el que compone que el que interpreta. Yo creo que el compositor tiene que tener una sensibilidad especial diferente de la del intérprete, no digo que sea mejor; pero sí diferente. Tiene que tener la capacidad de sacar sus sentimientos, de poner en el papel sus sensaciones y visión de la vida. En cambio, el intérprete tiene que utilizar otras notas u otras palabras de otros músicos, evidentemente, el compositor está en otro nivel, con todos mis respetos.

En el flamenco concretamente, estás ahí en los dos sitios, es interesante porque estás componiendo de cierta manera, aunque ya tienes unos patrones, falsetas... Hay muchos niveles, pero si hablamos de gente potente, yo creo que el compositor está a un nivel más alto.

Pregunta: 4 d)

Insisto en el equilibrio. Pero depende también en la etapa que estés. Yo estoy creando un lenguaje, como te dije, pero porque no lo hay no hay ningún pianista que toque para baile. Yo estoy creando un lenguaje personal para mí y necesito verme además de la sensación. A veces digo que bien ha sonado, pero después al tiempo miro los vídeos y me pasan dos cosas que me doy cuenta de que he tocado mal y lo contrario. Entonces lo importante es el equilibrio. Es muy importante verse en el momento y en la distancia. El público también es una ayuda en ese momento, si 80 o 100 personas te aplauden y salen eufóricas de un concierto, estamos hablando de flamenco, de clásico o de jazz música intelectual, músicas complejas, la gente que va a vernos tiene una sensibilidad especial, eso tenemos que tenerlo en cuenta. No puedes fijarte al 100 % en el público, ni hacer como Paco que no soportaba escuchar su música.

La opinión tuya, la del público y la de tus compañeros. Eso no lo has dicho y me parece importante. Me parece más la opinión de los compañeros que las otras.

Pregunta: 5 a)

Claro :)

Pregunta: Muchísimas gracias.

G.22. Sujeto 22 (S22) - 13/03/2017 - 12:00

La segunda entrevista con el sujeto número 8 no se pudo realizar. Nos pusimos en contacto a principios de febrero y realizamos más intentos que los que pudieran considerarse de cortesía. El día 13 de marzo decidimos dar la entrevista por imposible de realizar dentro del tiempo planteado. Aún así pudimos hacerle la pregunta 5a por mensajería digital instantánea.

Pregunta: 5 a)

Claro, sin problema.

G.23. Sujeto 23 (S23) - 15/02/2017 - 11:30

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Yo creo que sí. Porque es una cosa un poco diferente de otras profesiones y la vocación es importante. Es difícil hacerlo solo por desarrollar un oficio, por tener un modo de vida y de ingresos. Tiene que haber algo más porque requiere otro tipo de compromiso que no es el puramente laboral.

Pregunta: 1 b)

Yo creo que sí, que es importante. Está muy relacionado con los sentimientos.

Pregunta: 2 a)

Pues creo que viene bien, sí. Creo que es importante.

Pregunta: 2 b)

Sí, claro. Bueno es una de cal y otra de arena porque al subir la responsabilidad, el “sufriamiento” es mayor. Eres más consciente de la responsabilidad que tienes.

Pregunta: 2 c)

(Nos habla de como solucionar la ansiedad). Cuanto más preparado subes, mejor músico eres.

Pregunta: 2 d)

Yo creo que sí, que son dos cosas que ayudan mucho. También hay gente que son muy buenos intérpretes solamente y no trabajan la personalidad. Pero para mí un buen músico tiene que trabajarla, porque yo tengo un concepto más amplio, creo que si el músico es músico y un poco creador, es mejor músico, pero eso ya es una cosa muy particular. Mejor músico en el sentido de devolverle a la profesión lo que te está dando, pero no es una condición imprescindible. Hay gente que puede ser intérprete simplemente no tiene por qué tener eso de la creación.

Pregunta: 2 e)

Puede ser, también forma un poco parte de... Muchas veces cuando estás estudiando, unas veces te rinde mucho y otras no te rinde tanto, y quizás por eso y de pronto hay temporadas en las que avanzas y no sabes por qué, porque tampoco estás invirtiendo un número de horas muy grandes. Entonces eso puede ser que no se dé una importancia a la constancia, a que siempre sea el mismo método. Creo que es buen buscar diferentes métodos de estudio, no siempre el mismo ni a la misma hora. Porque por la misma naturaleza de la música que también es de distintos tipos, no es lo mismo el estado anímico para tocar las diferentes piezas que toquemos. Entiendo que el tipo de estudio para una cosa y otra es distinto.

Pregunta: 3 a)

Si esto vale, porque los músicos flamencos somos mucho más espontáneos y mucho de usar más el oído, y cuando se enfrentan a una pieza lo que les interesa es retener lo que luego van a tener que ejecutar. Sin embargo, el músico clásico que tiene la tranquilidad de que luego va a tener eso en un papel, ellos rara vez memorizan, esa responsabilidad ejecutiva no depende de la memoria. Entonces por eso entiendo que se pongan en la expresividad la primera vez que lo escuchan. Y los flamencos que trabajan sin papeles, lo que les interesa es meterse eso cuanto antes en la cabeza para que cuando ya lo tengan memorizado poderle dar tu expresión y tu personalidad.

Pregunta: 3 b)

Yo creo que lo debería tener. Bajo mi punto de vista, sí. Y además no existe la profesión sin eso. Luego sí, existe el mercadeo del arte y de la música que llega luego y se puede hacer una carrera musical sin aportar nada, pero realmente yo creo que la esencia del músico sí. Es que lo escuchen, si no lo escucha nadie no tiene sentido. Otra cosa es el ego de cada uno, pero esa responsabilidad de aportar algo y dejar algo para quien venga en el futuro, yo creo que es importante. Es lo que te hablaba antes de devolverle a la profesión lo que te está dando.

Pregunta: 3 c)

Es importante en cuanto a que si el público no existe, tampoco el exponer la música; aunque puede haber un compositor que escriba en un papel y lo deje ahí, por un compromiso. Pero yo creo que es importante, es algo que te ayuda a seguir, tener un público propio, te anima a la hora de ver como funcionan las cosas. Estás emocionando a personas, entonces eso es muy enriquecedor. Siempre va a ser positivo para reforzar una carrera artística, luego hay gente que se atormenta; es que eso es super subjetivo, hay gente que tiene mucho miedo al público, son muy felices cuando están haciendo la pieza en su casa pero en cuanto entra el parámetro del público se llenan de dudas. Ya entra la personalidad de cada uno. Seguro que hay gente que no le importa el público, y otros que sentirán una losa muy grande con él. Yo pienso como en todo, que hay que darle el término medio. Ni darle todo, ni abandonarlo.

Pregunta: 4 a)

Un equilibrio. Las dos son importantes.

Pregunta: 4 b)

Sí. Puede ser un buen músico uno que tenga una habilidad muy concreta en tocar con arco, por ejemplo, y tener grandes carencias tocando pizzicato. Y puede ser un grandísimo músico en el sentido de reconocimiento, porque al final, el ser un gran músico es lo que opinen los demás. Tampoco hay una forma de medir eso exactamente. Y luego hay otros que tocan muy bien el arco, el pizzicato, tienen muchos recursos. A mí particularmente me gusta más la gente con una amplitud de posibilidades, que tenga habilidades variadas. Pero conozco músicos que son especialistas en una cosa, y no se puede decir por ello que sean grandes músicos, porque realmente lo son. Lo que no son es completos, pero son grandes músicos.

Pregunta: 4 c)

Sí, totalmente. Porque así es la forma más útil de mover barreras. Nos movemos por patrones, y pensar así es la mejor manera de dar una forma estética que sea llamativa o bonita.

Pregunta: 4 d)

Hombre, sí, hay que trabajar mucho la consciente. Creo yo que abunda mucho la subconsciente, pero esa es muy peligrosa. Porque está más que comprobado que te bajas del escenario con una sensación, y luego he visto un vídeo y era demasiado distante de la primera sensación. Puede haber incomodidades y te da la sensación de que has tocado muy mal y a veces no es así. Hay que poner la parte consciente a trabajar. (Sigue desarrollando lo mismo un poco más). Yo le daría más fuerza a la parte consciente que a la subconsciente, porque esta puede estar engañada.

Pregunta: 5 a)

Sí.

Pregunta: Muchísimas gracias.

G.24. Sujeto 24 (S24) - 09/02/2017 - 13:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada en su casa.

Pregunta: 1 a)

Sí, totalmente, yo creo que es una cosa vocacional y además no depende de uno. El entorno ayuda evidentemente, pero tampoco es absolutamente indispensable. En mi entorno ninguno odiaba la música, pero ninguno era músico. Uno, si es hijo de músicos, si tiene vocación, tiene el camino más fácil, pero a veces puede sufrir un rechazo si no tiene vocación.

Pregunta: 1 b)

Yo pienso que sí. Además, también creo que hay un tanto por ciento que son inconsciente, a mí me parecen innatas, en todo caso, tienen que existir independientemente de lo que uno crea, y también son desarrollables.

Pregunta: 2 a)

Yo pienso que sí, y que además la inspiración viene de cualquier campo, no solo de la música. En mi caso particular, yo siempre he leído mucha música y he escuchado mucha música y me gusta hacerlo. Bueno sé que hay gente que pueden ser muy buenos músicos y que conocen poco, incluso poca música, creo que eso es una carencia. Y que probablemente eso les limita,

independientemente de lo buenos que sean, que lo pueden ser. Pero creo que es necesaria. (Sigue poniendo ejemplos).

Pregunta: 2 b)

Sí, yo estoy plenamente de acuerdo y además añadiría otra razón, que es que el disfrute de un músico profesional cuando es joven es emocional y muy visceral. Luego cuando empieza a ser músico, a componer y a interpretar, empieza a ser mucho más intelectual. Y entonces rechaza muchas cosas que emocionalmente le gustarían. Cuando es maduro le importa tres pimientos eso y le gusta lo que le gusta (risas). Por ejemplo, en mi época, un joven compositor no podía decir que le gustaba Tchaikovsky, aunque nos gustaba. Hoy día ya lo puedo decir, y no pasa nada.

Pregunta: 2 c)

(No se le pregunta por que es compositor).

Pregunta: 2 d)

Bueno, en cuanto a la capacidad de superar obstáculos, yo creo que es fundamental. Entre otras cosas porque, por lo menos en mi caso, cuando me plantean una cosa que parece imposible, es lo que quiero hacer. Para ver si de verdad es imposible o no, los retos me gustan.

Lo otro quizá habría que matizarlo un poco. Uno está convencido de lo que quiere hacer y solo lo hace él. No que sea mejor o peor que los otros, pero es distinto.

Pregunta: 2 e)

Yo creo que el compositor necesita una planificación muy rigurosa, un estudio de los pasos que va a dar, lo cual no está reñido con la intuición. En el caso del intérprete no sé si lo he entendido bien. Yo creo que sí que tienen un método de trabajo muy establecido y muy rutinario. Quizá es que ellos han entendido otra cosa. Yo creo que estudian como locos, y el que no estudia no puede hacer nada.

Pregunta: 3 a)

Bueno, yo creo que la escucha tiene que ser global, primero porque el oído no puede escuchar muchas cosas a la vez. Y luego si escucha de forma analítica se pierde el seguir lo que en ese momento interesa más. Yo creo que escuchar de una manera global es bueno porque te permite tener en cuenta la estructura que para un compositor es importante, y hay que tener en cuenta que los componentes del sonido no son solo uno sino que además son complementarios. La armonía puede ser una función de la melodía, el timbre influye...

Yo creo que tampoco se han expresado bien. Yo, en mi caso, la primera expresión es la estructura, a mí me interesa mucho esta. Entonces no es tanto lo emocional, sino si esa estructura es capaz de transmitir emociones.

Pregunta: 3 b)

Yo creo que sí, pero no porque sea algo transcendente metafísico, sino por el hecho de que si uno se pone a componer, se supone que quiere hacer algo que hasta ahora nadie ha hecho, no porque sea mejor que hace el de al lado, sino por que será distinto. Si uno quiere copiar solo lo que está hecho, pues mejor que no lo haga. La tradición conviene conocerla, pero está para trascenderla; si haces solo la tradición estás perdido.

Pregunta: 3 c)

Yo creo que sí es importante porque uno escribe para alguien. Se supone que uno no sabe bien quién es su público, ni lo va a saber nunca. Entonces, yo me ocupo poco del público no porque no quiero llegar al público, sí, me gustaría llegar al público, pero en definitiva en el

mundo hay unas cuantas personas, no muchas, que me importa mucho lo que les parezca de lo que hago, por diversos motivos. Pero si en un momento dado yo hago una cosas que pienso que está bien y el público no la entiende, pues qué le vamos a hacer. Por otro lado, si veo que algo que hago le gusta mucho al público me preocupa. Es para el público lo que hago, pero no me determina el gusto a priori.

Pregunta: 4 a)

Yo creo que lo bueno es un equilibrio, pero es que funcionan de forma diferente. Al final, la motivación interna es la que te lleva a hacer la obra, pero generalmente no sale solo de ti sino que sale de cosas externas. Esa motivación externa la tienes que elaborar y se convierte en interna. Parece que la interna prima, pero yo creo que ocupan diverso papel.

Pregunta: 4 b)

Bueno, es muy difícil que tenga todas las habilidades musicales al máximo. Podemos decir Mozart, pero pocos más. Por ejemplo, Brahms no hizo ninguna ópera porque no valía para eso. Entonces yo pienso que sí, que uno puede estar muy dotado para determinadas cosas y tener carencias en otras que tiene que cubrir de determinada manera. Hay muchos compositores que tienen mejor sentido melódico que rítmico, por ejemplo.

Pregunta: 4 c)

Me parece fundamental para un compositor, pero para un intérprete es vital.

Pregunta: 4 d)

Sí, yo pienso que el equilibrio siempre es bueno en todas partes pero aquí también. Está claro que uno no puede hacerse una idea clara y verbalizable de todo lo que hace, ni tampoco hacerlo todo de una manera por que me sale.

Pregunta: 5 a)

Ningún problema.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.25. Sujeto 25 (S25) - 14/02/2017 - 10:30

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada en su casa.

Pregunta: 1 a)

Sí, si la vocación no es algo educacional. Si es algo que viene de dentro. Hay mucho de comportamiento compulsivo y obsesivo. Yo recuerdo de pequeño siempre haciendo muchas cosas tenía muchas inquietudes, y profundizar mucho en las cosas (nos cuenta anécdotas).

Pregunta: 1 b)

Yo no las trabajo, pero sí creo que las tiene que haber. Creo que es algo que tiene que surgir. No puedes trabajar la emoción. Eso es algo más abstracto. Es como la lengua, tienes que trabajar el lenguaje para expresar los sentimientos (nos pone ejemplos con el cante). A veces para expresar más tienes que bajar el nivel técnico. He visto a increíbles músicos que dices: — si valer vales, pero vales más bien para ti y para los músicos que te rodean, si es el objetivo perfecto. Pero tienes que saber si estás haciendo un trabajo para la gente o no. Ya es difícil en determinados ámbitos como para que encima hables para cuatro intelectuales. Yo creo que lo he descafeinado y practico a nivel más mecánico.

Pregunta: 2 a)

Sí. Sí lo creo. Además, es que si no, no creo que funcionase la profesión. En mi caso yo desde pequeño, buen recuerdo que mi padre me dice que yo no jugaba con los juguetes normales. Yo siempre he estado dándole vueltas a las cosas y hacía cosas que no solían hacer los demás. Siempre tienes que tener esa curiosidad vital.

Pregunta: 2 b)

Sí. Porque vas dejando las etapas más tediosas. Cada día me entra mejor la música. Creo que hay un *bypass* en mi música, unos 10 o 15 años de trabajo, y ahora disfruto más como un niño, como aquel niño que era (nos cuenta anécdotas de sus sensaciones de niño). Parece que ahora lo voy retomando.

Pregunta: 2 c)

Yo creo que casi todos hemos pasado por la alta. La baja es a base del control del instrumento. Respeto, autoexigencia, hay muchas cosas que te pueden preocupar. Todo el mundo tiene oscilaciones como persona. (Desarrolla un poco más la respuesta sobre lo mismo).

Pregunta: 2 d)

Sí, y en el flamenco inclusive más. Lo decía Gerardo Nuñez, que los artistas del flamenco tenían una personalidad muy aplastante, muy definida. No sé si en clásico sucede igual, en el jazz también, pero en el flamenco es donde más rotundidad he visto.

Pregunta: 2 e)

Sí que hay un estudio muy organizado pero donde una etapa muy larga. Yo dejo de estudiar a nivel mecánico y de rutina hace diez años. Era día y noche. Estos conceptos también depende en qué franja de edades (desarrolla esta frase). Cuando tienes información como la que tienes ahora, no creo que tengas que hacer tanta repetición como hacíamos nosotros antes. Yo pertenezco más al grupo de los no compositores (desarrolla la idea poniendo ejemplos personales de lo que hace).

Pregunta: 3 a)

En el flamenco es cierto, en el carácter de flamenco, puede ser flamenco cualquiera siempre y cuando sientas de la misma manera, pero sí que somos gentes que emocionalmente pasamos de cero a cien rapidito. Entonces no tenemos que forzarnos en una escucha emocional. Tú los juntas y eso es como un polvorín. Porque emocionalmente están en un estado de ebullición.

También tienes que tener en cuenta que la guitarra se ha desarrollado en los últimos 20 años. (Desarrolla ampliamente sobre el desarrollo de la guitarra).

Pregunta: 3 b)

Yo creo que no. Eso es una cosa que a veces se dice porque queda un poco trascendente, pero nadie comienza así. Nadie, yo no creo, es una cuestión muy personal y obviamente lo que quieres es satisfacer tus necesidades, de comunicación, de expresión... pero llevarlo a un término de transcendencia global y tal... A lo mejor determinados personajes como Paco de Lucía, ellos sí puedan hablar de sentirse satisfechos de lo que han aportado. Pero yo no creo que sea necesario de tener la inquietud de trascender a la humanidad. Quieres superarte a ti mismo, y satisfacerte a ti mismo.

(Le preguntamos otra vez) Yo lo necesito hacer, pero es para mí, no es para los demás, lo hago, ese es mi sino. Mi oído se cansa y necesito empezar a moverme. Necesito aportarme a mí nuevas cosas, ahora que le apporto a los demás, pues genial.

Pregunta: 3 c)

Para mí sí que lo es y cada día más. Yo estoy ahí al cincuenta, tengo que hacer cosas que

la gente entienda, pero pasando porque a mí me guste lo que hago. Porque si para llegar al público tengo que hacer una serie de cosas que no me satisfagan, no lo haría.

Pregunta: 4 a)

Si lo necesitas, lo externo, y cuanto más mayor más lo necesitas. Yo necesito comunicarme con la gente, no pretendo caer bien a todo el público, pero a alguien sí. Veo las dos importantes.

Pregunta: 4 b)

Yo no sé, si tenía muchas, pero imagino que algunas tendría. (Habla sobre habilidades mentales) Yo en clase de guitarra era el que me aburría. Pero también me gustaba estudiar, así que no sé si son habilidades. Está bien tenerlas, pero no hace falta.

Pregunta: 4 c)

Sí, sí, es algo que tienes y si no lo controlas te agotas. Yo voy andando por la calle y me pasa eso. Eso tiene una parte positiva, pero luego a veces necesitas cerrarlo y eso me cuesta. Necesitas cerrarlo, ir al detalle. Con los años lo estoy consiguiendo un poco más, y quedarme al detalle. De hecho, yo me subía al escenario, y estaba muy abierto a los demás, pero también hay que centrarse en tu instrumento y eso me costaba. Es verdad que hay que controlar ese zoom.

Pregunta: 4 d)

Sí la hago, pero no muy intelectual. Cuando toco para los demás no evalúo nada. O la evaluación es emocional, mejor dicho. Puede pasar que no sea muy real, pero no la intelectualizo mucho. La capacidad de estar en un escenario emocionando, pero no emocionarte, ejecutarlo con frialdad interna, eso es muy difícil. Pero esa situación es muy importante. Yo es que era muy visceral (desarrolla la idea).

Pregunta: 5 a)

Perfecto.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.26. Sujeto 26 (S26) - 13/03/2017 - 13:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista contestada por escrito.

Pregunta: 1 a)

Sí.

Pregunta: 1 b)

Sí, debe haberlas. En mi caso, pienso que son innatas.

Pregunta: 2 a)

Sí, y especialmente por la música, con todas.

Pregunta: 2 b)

No, pues llega un momento en el que cada vez te sorprenden menos cosas debido a tu propia evolución, pero al mismo tiempo eres capaz de apreciar cosas que antes no apreciabas.

Pregunta: 2 c)

Sí.

Pregunta: 2 d)

Sí.

Pregunta: 2 e)

No comprendo realmente cual es la pregunta, creo que todo ayuda, todo aprendizaje de una u otra forma puede ser fructífero, todos se complementan.

Pregunta: 3 a)

Escucha global, en mi caso.

Pregunta: 3 b)

Sí.

Pregunta: 3 c)

El público en un concierto sí es el más importante, un artista (en este caso el músico) actuando se debe al público, por supuesto, no tanto así componiendo, cuando uno compone pienso que se debe a sí mismo.

Pregunta: 4 a)

El equilibrio para mí es más importante.

Pregunta: 4 b)

Está claro que un buen músico, si tiene todas las cualidades, es más completo.

Pregunta: 4 c)

No, no creo que esto lo caracterice.

Pregunta: 4 d)

Sí.

Pregunta: 5 a)

Sí, pero de forma anónima.

(Le pedimos aclaración por email y le damos una nueva explicación) Sí, Pablo, así lo ha entendido, no hay problema, puede aparecer su nombre como participante.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.27. Sujeto 27 (S27) - 27/02/2017 - 17:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí.

Pregunta: 1 b)

Sí, siempre lo he dicho, un músico es un transmisor de emociones.

Pregunta: 2 a)

No sé, es que depende de las inquietudes de cada uno. La curiosidad nunca va mal, siempre ayuda a descubrir cosas, si no eres curioso no descubres. No es un defecto, es una cualidad en todo caso.

Pregunta: 2 b)

Sí.

Pregunta: 2 c)

Sí, yo nunca he tenido. Yo siempre tengo compañeros que están más nervios que yo siempre. Pero la mayoría no, cuando estás seguro de tu trabajo no tienes que tener problemas.

Pregunta: 2 d)

No lo sé, puede ser que no tengas un carácter muy fuerte y seas un músico adaptable. Yo toco el bajo, y es un instrumento que es adaptable. Si fuera un saxofonista o un cantante sí debería tener una personalidad más fuerte. El bajista no va de líder, y este problema no lo tenemos, no hace falta tener un carácter fuerte. El tipo de instrumento influye.

En lo de superar obstáculos sí estoy de acuerdo, siempre hay un obstáculo a superar, ojalá no deje de haberlos además.

Pregunta: 2 e)

Sí, estoy de acuerdo.

Pregunta: 3 a)

Bueno, estoy cada uno, esto es muy individual. No hay una norma ni una forma concreta para escuchar música, es depende lo que te llame la atención.

Yo creo que la emoción es lo que hace que te guste una cosa o no, si te emociona o no. Si no te emociona o si te aburre ya no hay una segunda escucha.

Pregunta: 3 b)

Bueno, puede ser sí, como objetivo o como meta, intentar ser personal. Yo siempre le digo a los chavales: intentad ser personales, copiad lo justo para aprender.

Pregunta: 3 c)

La gente que admiras es la importante para que opine de lo que haces. Los que tú opinas que son buenos músicos.

El público es importante porque tocas para alguien. ¿Quién ha dicho que no es importante? (Se lo explico) Eso es cada uno...

Pregunta: 4 a)

Como en la vida el equilibrio es lo mejor. Que haya un equilibrio y que haya variedad. Es lo mismo que tocar en sitios grandes y pequeños, ¿qué es mejor? Lo mejor es estar en los dos, si tocas siempre en el mismo sitio y siempre haces una cosa igual, al final no tiene gracia, lo importante es que haya variedad.

Pregunta: 4 b)

(Habla sobre la memoria, pero sin entender bien la pregunta, después le explico otra vez)

Si tiene muy bien el ritmo, la velocidad en las escalas es algo más superficial

Pregunta: 4 c)

Pues sí, de acuerdo.

Pregunta: 4 d)

Lo de siempre, el equilibrio es lo mejor, si es que estamos repitiendo lo mismo desde el principio. Yo personalmente prefiero no escuchar los conciertos, porque si los oigo me entra depresión, porque lo que más oigo son las cagadas, lo que he hecho mal. Lo bueno ya lo doy por supuesto, yo prefiero no escucharlos.

Pregunta: 5 a)

Bueno, vale, de acuerdo.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.28. Sujeto 28 (S28) - 23/02/2017 - 14:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada durante la comida en el restaurante El Alambique de Madrid.

Pregunta: 1 a)

Yo he tenido el entorno. Pero hay gente que como tú dices que no lo tiene, y de repente... me acuerdo de Bruce Springsteen que siempre lo cuenta, yo creo recordar que su familia no tenía nada que ver con la música. Sin embargo, un día viendo a Elvis Presley de pequeño, entonces le llamó la atención para siempre.

Necesario para ser un buen músico, yo creo que sí. Otra cosa es que yo no sé de donde viene la vocación (nos cuenta sus experiencias de pequeño). Habría que definir qué es vocación bien y cómo se prende la llama. Pero, vamos, mi respuesta es que sí. Si uno llega a ser músico sin vocación, pues puede ser un obrero de la música, como decía mi abuelo, lo puede hacer más o menos bien, pero como el que podría haberse dedicado a otra cosa.

Pregunta: 1 b)

Yo siempre digo en mis clases, y cada vez lo tengo más claro, la música es comunicación. Hay quien dice que no, que no comunica, que no es un lenguaje, pero para mí lo importante es que comunica datos emocionales. Si no manejas las emociones bien, no puedes ser buen músico. De hecho, dudo mucho que muchos músicos de renombre del siglo XX sobre todo de la segunda mitad que manejaban, bueno, no sé, que hicieron una incursión más en las matemáticas, al conocimiento frío, y al final eso no queda. Bueno, sí como ejercicios o experimentación, pero no como un lenguaje.

Pregunta: 2 a)

Totalmente. A lo mejor hay gente que no escucha música, pero mira a la naturaleza, o a las personas, las conversaciones... Pero sí, es imprescindible, si no eres curioso te vas a quedar estancado; si no evolucionas, no serás buen músico, o al menos lo serás hasta un punto, pero no lo seguirás siendo. Necesitas estar reinventándote continuamente.

Pregunta: 2 b)

Yo lo matizaría. El disfrute puede ser por varias razones, el disfrute de la novedad está ahí (nos pone un ejemplo en filosofía). El disfrute ingenuo mejor que disfrute básico. Un disfrute de primera vista. La cuestión está en que cuando eres más joven y tienes el disco duro vacío disfrutas de muchas cosas, luego disfrutar de nueva música es mucho más complicado. Con el tiempo, sin embargo, puedes disfrutar de más obras, mucha más cantidad de obras que al principio, pero también eres más exigente que en el principio.

Pregunta: 2 c)

Sí, perfecto. Mira creo que Joao Pires decía que a su edad seguía teniendo el mismo miedo escénico que cuando empezaba, pero claro, creo que el miedo escénico lo sigues teniendo, pero lo dominas. Desde mi perspectiva está perfecto. (Sigue desarrollando un poco más el tema).

Pregunta: 2 d)

La resiliencia es fundamental. La vida es un aprendizaje continuo. Hay dificultades, pero si no las superas te estancas, te paras, si tienes suficiente fuerza de voluntad, y amor en lo que haces y también es bastante narcisista. En esa búsqueda narcisista, si no eres capaz de levantarte de las adversidades no consigues lo que quieres, no vas a llegar. Tiene que ver con la fuerza de voluntad, con tu capacidad de quererte, ver que eres capaz y tener un ego.

Vamos que los músicos somos muy... el problema es que uno lo puede llevar al terreno malo o al bueno. El que lo lleva al malo es un déspota.

Pregunta: 2 e)

Resumiendo, he entendido que en cuanto al aprendizaje todos los músicos estudian una época muy profundamente y luego se van manteniendo en su actividad profesional habitual, pero estudian solamente y van perfeccionando ciertos aspectos muy concretos. Pero cuando tienen un proyecto se pone horas y horas... Yo estoy de acuerdo en eso, sí.

En mi caso, yo prefiero no hablar en general sino cómo lo vivo yo, yo toco siempre el piano en mis clases. Mi técnica se ha visto un poco mermada, pero voy manteniendo, tocar a alto nivel no, pero lo mantengo y lo voy mejorando. En la práctica compositiva, como doy clases, las bases las voy explicando para que las entiendan mis alumnos desde muy distintas perspectivas, entonces lo voy aprendiendo incluso mejor. Si me hacen un encargo, me pongo a tope y le hecho todo el tiempo que puedo. Creo que refleja bastante bien.

Pregunta: 3 a)

¿Sí? Eso es un descubrimiento, porque es justo el contrario de lo que podías pensar. Yo creo que la primera escucha en general me voy también más a la emoción. Pero yo soy un poco jazz, un poco clásico. De formación soy clásico, pero de espíritu muy moderno. A mí me encanta dejarme llevar, pero como compositor tengo un aspecto muy analítico.

En mi caso particular me gusta llevarme por la emoción, pero de repente salta algo y me fijo en el bajo, o en la producción, o en los arreglos, o armonía, en a ver si esto lo puedo hacer yo. Yo estoy muy dividido, pero también por mi formación.

Pregunta: 3 b)

No lo sé. Eso es muy difícil de responder. Te voy a decir lo que me viene a la cabeza. Yo, sinceramente, creo que eso de la transcendencia es un concepto muy del siglo XX. No me imagino a Mozart pensando que iba a transcender, hacían su trabajo y les gustaba mucho, y habían nacido para eso. Pero no creo que pensarán eso. Es un concepto del siglo XX. El músico, además, ahora se tiene un poco más en consideración pero antes no había ni Oscar ni Goyas para músicos, bueno trabajaba para los reyes, pero era un trabajo, tenía suerte.

Yo creo que a todo el mundo le gustaría, por lo que conocemos, lo haces, y puede que pienses que ojalá que estaría muy bien que en el futuro me recordaran, pero lo que quieres ahora realmente es hacer lo que te gusta y llegar lo más alto posible en el sentido que me reconozcan mis colegas. Por supuesto, el público, pero primero tengo que llegar al público para que me reconozcan mis colegas.

Pregunta: 3 c)

Yo te digo lo que opino. En el siglo XX también surgió esto de ser de las vanguardias, de que el público es lo de menos. Soy yo y me tiene que gustar a mí. A mí me parece un concepto muy egoísta. Es un planteamiento de decir: yo soy la hostia, me da igual lo que piense la gente. Es un poco totalitarista, como Trump: soy yo, y mi país, y lo que piense el resto del mundo y si hay una guerra mundial da lo mismo, lo importante soy yo y lo mío. Me parece un concepto muy totalitario. La música es un lenguaje de comunicación, es verdad que es de lo mío hacia el público, ahí hay algo de ego, bastante. Yo lanzo un mensaje sobre lo que pienso de algo y es mío, pero también es del mundo. Yo creo que el humano es un ser comunicativo. Ahora cuando yo compongo compongo para el mundo pero con mis ideas. ¿Me vendo? no, yo no compongo lo que quieren escuchar, yo compongo para ellos lo que yo digo (nos pone un ejemplo en política) Tú te vendes si dices lo que quieren oír. Y no el caso, es la sinceridad, un político que no es

sincero es egoísta. Si se queda en su casa y dice yo no trabajo para ellos, yo trabajo para mí, que es el que al final te roba; y otro tipo de egoísmo: el que se vende porque al final le votan. Y está la versión mía que es decir lo que yo quiero sobre mi visión del mundo. Si les gusta bien y si no, pues no pasa nada. Yo quiero que les guste, pero si no les gusta ¿qué le voy a hacer?

Pregunta: 4 a)

Yo creo que el ideal es el equilibrio, no daría más valor a una cosa que a otra. Hay casos de que alguien está metido en el negocio por carambola y va a trabajar por que le pagan. Por ejemplo, Andrea Agassi dice que no le gustaba el tenis, le metió el padre, y ahora dice en las memorias que odiaba el tenis, claro eso es una motivación extrínseca, ¿por qué siguió ahí? Pues porque tenía mucha extrínseca, ganaba mucho dinero... Casos así hay. Y otros que se quedan en casa diciendo: tengo miedo escénico, no me apetece. Entonces el ideal para un buen músico es el equilibrio. Porque uno no lo hace para sí mismo, es una labor también. Paco de Lucía es un extremo también, decía que no quería tocar, estaba tan a gusto en su casa en Méjico. No se puede dudar que era buen músico, pero eso era un punto en su contra. A veces te planteas ¿por qué no toca más?, ¿por qué no graba más? Se puede entender, somos humanos, eso no es demérito de ser un buen músico, pero es un punto a restar, no a sumar.

Pregunta: 4 b)

Sí, sí se puede ser buen músico, ahora es mejor músico si además trabaja lo otro. Es una gradación, puede ser muy buen músico, por ejemplom Paco de Lucía, que hizo todo que era la hostia, ¿qué era?, ¿buen músico?, eso es innegable, ahora dentro de lo que podría haber alcanzado... no leía, ¿eso es un demérito? no, pero lo que podría haber llegado. A lo mejor había que dividir buen músico, gran músico, o genio.

Paco de Lucía es tan grande en lo que toca, que el que no sepa leer te da lo mismo, porque como lo otro supera en tantas millas altas. Puede ser que fuera mejor, sí, pero ya con lo que tiene le sobra. Pero claro, el mejor músico es Dios, si existe, que yo no lo sé, pero nosotros somos humanos. Si uno tienen una habilidad corta, pero lo suple con otras muy grandes perfecto. Ahora la tendencia es a ser mejor en todo. (hablamos de ciertas habilidades como hacer dictados a cuatro voces) Sí, y ¿para qué vale hacer dictados a cuatro voces? — **para aprobar una oposición**—. Pues entonces eso te dice si eres buen opositor, no buen músico.

Pregunta: 4 c)

Un buen músico es capaz no solo de ir al detalle, sino que también a la generalidad, rápidamente.

Tiene que haber creatividad también en el intérprete, pero una creatividad bien entendida (nos cuenta como un pianista, en un concurso de música suya, fue tan creativo tocando su música que él mismo no la reconocía). El intérprete puede tener una creatividad coherente. Un buen músico tiene que tener creatividad, y el intérprete, pero dentro de un contexto. (Nos sigue poniendo algunos ejemplos).

Pregunta: 4 d)

Yo creo que el equilibrio siempre está bien, yo soy muy equilibrado. Si tú eres capaz de evaluarte de forma consciente, pero además subconscientemente tienes un aporte, genial. Puede no haber alguno de ellos, pero tendría que haber mucha habilidad innata y una posición aséptica de sí mismo. Porque si no el subconsciente te puede jugar una mala pasada. Sin embargo, el consciente te puede ayudar a ser más equilibrado. Lo consciente es mucho más objetivo.

Pregunta: 5 a)

Claro que sí, perfectamente.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.29. Sujeto 29 (S29) - 25/02/2017 - 12:30

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista en una cafetería por la zona de Fernando VI en Madrid.

Pregunta: 1 a)

Totalmente de acuerdo. Si miramos esto históricamente en el panorama de la música cambia mucho. En la música del siglo XIX el panorama era hereditario absolutamente. No había músicos fuera del ambiente musical. Brahms es hijo de músico, Beethoven, Bach... Hoy día la sociedad se ha diversificado y tiene más acceso, antes no había acceso. Ahora también se valora más la libertad individual, es decir, si mi hijo no quiere ser compositor, yo lo entiendo. Entonces lo que ha cambiando que ahora el entorno vale cada vez menos es una cuestión sociológica. No tiene que ver con la música misma sino con la sociedad.

Pregunta: 1 b)

Hombre, yo creo que lo que nosotros hacemos es expresión personal, pero dirigida utilitariamente hacia los sentimientos de los demás.

Si me dijeras: si te vas a una isla desierta, ¿seguirías componiendo? Pues quizá sí, pero eso es irrelevante en una sociedad como estamos. Uno puede pintar un cuadro y quedárselo para sí mismo. Estamos hablando y eso no quiere decir que lo sean como personas. Podemos poner algunos ejemplos de parejas compositivas como Mahler y Strauss. Strauss era rígido como un témpano, Mahler era todo involucración personal en la composición, y las obras de uno y de otro era increíbles. En definitiva, da igual como sea uno porque lo que cuanta es cómo saca lo que tiene para los demás.

Pregunta: 2 a)

Para mí, absolutamente. Está relacionado con el propio desarrollo de la persona. Un persona no curiosa se pierde muchas cosas de la vida. Curioso en todo, leer y escuchar por supuesto, pero puede ser en cualquier cosa. Para mí es condición.

Pregunta: 2 b)

Totalmente identificado. Yo creo que una de las características del buen músico es que cada vez le gusta más la música. La relación con tu obra es una relación más problemática. Pero el buen músico cada vez está más implicado en su trabajo a medida que pasan los años, porque cada vez abarca más dentro de sí. La música es una cosa que como no la dominas, tú puedes tener toda la vocación del mundo, pero es inabarcable, tú la visitas y luego ya vives dentro (cuenta un ejemplo de haber comentado hace poco lo del disfrute).

Pregunta: 2 c)

(No pregunto porque es compositor).

Pregunta: 2 d)

Sí. La primera, del todo porque esto es una carrera de obstáculos. Estamos hablando de la vocación, pero eso no tiene que ver con el talento. Hay personas con mucho talento que se quedan por el camino (cuenta ejemplo de superación).

La segunda también es importante, esto es un trabajo para personalidades fuertes, porque al fin y al cabo es lo que hace que se canalice esa expresión. Y digo lo de antes, no tiene que ver con la personalidad en la vida real sino con la música. Autoexigencia pero también libertad.

Pregunta: 2 e)

Me gusta el término de aprendiz, porque es puede ser gran aprendiz y no estudioso. Y se puede ser estudioso y no aprender gran cosa. Ese aprendizaje profundo no tiene que ver con los codos y las horas de estudio, sino con la percepción del fenómeno musical, y eso si que tiene que ver con el talento. No quiere decir que una persona memorice, sino al partido que le saca. Ese aprendizaje sublime condición fundamental para el suelo en el que se mueve el buen músico. Que a fin de cuentas es enterarse de las cosas, ver relaciones. Y a la vez la conexión contigo.

Creo que el caso del intérprete sí que es un poco distinto. Entiendo que se puede sostener un nivel de competencia musical muy grande solo a base de la actividad profesional, sin necesidad de resolver problemas particulares. Yo he conocido a músicos que no estudiaban jamás, solo las obras que tenía que tocar y ya. Pero es más normal que el músico clásico lo necesite porque se enfrenta a retos diferentes que el músico flamenco. Un repertorio nuevo son muchísimos parámetros nuevos. En otras músicas el rango estético es más limitado.

Pregunta: 3 a)

Yo eso lo puedo entender por lo que te comentaba ante del rango estético. Si estamos en un estilo concreto, el rango de sentimientos es mucho más pequeños que lo que abarca la música clásica (desarrolla la idea).

Pregunta: 3 b)

Esa voluntad es un estímulo muy importante, pero cada vez está menos clara. No puedes evaluar de la misma manera lo de ahora que lo del siglo VIII. Creo que hoy sería un poco presuntuoso el pensar que te lo estás ganando como podría pensar Brahms. Pero que forma parte de tu vida el tema, indudablemente; y que es una aspiración legítima indudablemente. Para mí una cosa importante es formar parte de esa tradición, yo quiero estar en ella intencionadamente. Eso ha sido un conflicto típico de la vanguardia del siglo XX, porque parte de ella quería no estar en la tradición, o decir estoy de una forma tan distinta que nadie se va a dar cuenta. En mi parte lo que pienso forma parte de mi sinceridad. Para mí es un estímulo y es absolutamente legítimo.

Pregunta: 3 c)

Para el que diga taxativamente que no es importante, la pregunta siguiente es ¿para qué haces música?

Yo creo que la música es ritual. Es una comunicación con los demás. Si uno está en su mesa de trabajo y está pensando simplemente en uno y que le guste ese trabajo es lógico. Y más hoy en día, que nos movemos en una variedad impresionante, ya sabemos que la personalidad es muy importante. Pero no es ninguna garantía de solvencia artística el que diga que compone para él, o que toca para él. O sea, algunos de los más grandes eran autores absolutamente comerciales, como Haendel. El estaba atento a cualquier reacción de su sociedad para dirigir su música a lo que consideraba que era la demanda. Y es el caso de Mozart y tantos. Mozart tiene una carta a su padre en la que le decía: "Mi intento, padre, ya sabes cuál es: hacer una música que pueda gustar e interesar al que sabe mucho, pero que pueda poner al saltar al que no sabe nada". Yo creo que es la idea legítima del artista. Indudablemente cuando una sala está llena es mejor que cuando está casi vacía, y cuando te dicen me ha gustado mucho es mejor que cuando dicen no he entendido nada. Ese desprecio del público creo que es una pose romántica en que el artista se sube a la montaña y dice ya me seguirán. Y que no tiene ninguna utilidad o realidad hoy en día.

Pregunta: 4 a)

Vamos a ver, la vida da tantas vueltas que tienes que tirar de la interna nada más. Porque la externa no existe. Yo, hasta ahora, y no se lo que podré pensar de esto cuando tenga 75, es que mi motivación interna ha sido suficiente para seguir trabajando al 100 % de mi rendimiento en los momentos en los que la motivación externa estaba bajo mínimos. Ahora la motivación externa lo que te permite es abordar proyectos más ambiciosos. Normalmente, cuando estás en una época de poca demanda, te dedicas a cosas distintas. Es difícil en una sociedad como esta, abordar enormes proyectos si no tienes nada. No te pones con algo que sabes que no se va a tocar nunca.

Pregunta: 4 b)

Yo creo que se puede dar el desequilibrio en un buen músico. En el caso de la música clásica, en flamenco es distinto, es fácil que un grandísimo intérprete tenga unas habilidades mecánicas muy desarrolladas y unas capacidades formales muchos menos desarrolladas, y en el compositor puede darse lo contrario. Por ejemplo, hay intérpretes excepcionales que no tienen ninguna percepción de la forma. Que tienen que pelear con un libro de análisis para entenderlo, y que tienen que jugar con otras habilidades hasta que consiguen sacarla.

Yo he visto muchas veces en alumnos que tienen por ejemplo oído absoluto y muchas dificultades en encontrar relaciones internas en el acorde. Entonces aunque te puedan decir las notas no entienden como funciona (continúa con ejemplos). Son capacidades distintas, yo creo que se puede ser buen músico con un desequilibrio total de esas capacidades.

Pregunta: 4 c)

Totalmente, es que yo creo que de hecho componer es un viaje constante entre los dos tipos de pensamiento. Uno genera el material y otro la forma. Beethoven tenía una frase que decía: componer es como dar un paseo por el campo mirándose todo el rato los pies y al fondo del camino.

Pregunta: 4 d)

Yo, consciente no tengo tanta, tanta. Para mí es un reto continuo la obra, y me interesa más el camino por andar que el camino andado, entonces, claro que aprendes de lo que no te gusta. Pero no es un trabajo de estudio para mí. Yo tengo una opinión de cada una de mis obras, pero no es para mí un trabajo muy consciente. No repito lo que no me gusta. No es que me parezca mejor, pero que yo lo hago así.

Pregunta: 5 a)

Por supuesto sí, encantado.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.30. Sujeto 30 (S30) - 25/02/2017 - 13:30

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Totalmente de acuerdo. Yo casi me iría más a la vocación. El entorno fue positivo, pero en la familia no había ningún músico.

Pregunta: 1 b)

Totalmente, claro que sí.

Pregunta: 2 a)

Totalmente, un músico necesita nutrirse de oír música como un escritor necesita leer. No comprendo que un músico pueda serlo sin nutrir su cultura con otras músicas.

Pregunta: 2 b)

Totalmente de acuerdo. Una matización, no es mi caso, pero cuando maduras tienes que bajar un poco la exigencia, porque entonces tampoco disfrutas. Si la posición es más crítica que lúdica a la hora de escuchar música, corres el riesgo de perderte muchas cosas.

Pregunta: 2 c)

Sí, de acuerdo.

Pregunta: 2 d)

Totalmente de acuerdo, sin duda.

Pregunta: 2 e)

Yo creo que toda la gente que toca muy bien es porque estudia mucho. Aquí lo que pasa es que hay un pequeño mito dentro de la gente que toca mucho y bien, que presume de que no necesita estudiar mucho para tocar bien. Pasaba con Sabicas, pasaba con Paco de Lucía en el caso del flamenco, pero yo sé muy bien, que sí que estudiaban mucho. Llega un momento en el que te planteas que no es tanto el número de horas como la calidad, eso sí. Y quizás con el tiempo, para salvaguardar tu integridad física como atleta sí que tienes que tener cuidado para no forzar la maquinaria. La gente con la que conozco y me rodea de diario, sé y me consta que es gente muy estudiosa.

Creo que es imposible hacer una cosa digna desde la facilidad, porque esta tiene un tope, que es el tope de no nutirla.

Hay que distinguir mucho entre estudiar y tocar en casa. También hay persona que está dos horas y le cunde lo que a otros en siete. Pero si uno quiere estar en la élite, en algún momento de su vida ha tenido que estudiar 7 horas diarias.

Pregunta: 3 a)

Yo creo que esto es muy específico, y cada uno tiene unos intereses, además cada uno evoluciona con el paso del tiempo. A mí una de las cosas que me interesa cada día más es la estructura (nos aumenta la importancia de la estructura). En este momento de mi vida la estructura es lo más importante.

Pregunta: 3 b)

Yo creo que quizá no como primer planteamiento, porque el intentar aportar algo nuevo es un recurso del ego. Y este mal trabajado es un enemigo del artista, porque oculta otras posibilidades del mundo de la creación o recreación. Yo iría a uno de los titulares de tu primera pregunta, y es hacia la identidad. Yo iría buscando más una identidad que buscar hacer algo nuevo. Hoy día es muy complicado hacer algo nuevo, hoy día los compositores, incluso los más dotados, son muchas veces recreadores de influencias. Yo sí, la sinceridad valoro ese concepto, pero yo sacaría otro que es el respeto a la tradición, pero que no sea tampoco óbice para que puedas desarrollar la personalidad. Cuando te reafirmas en tu identidad automáticamente estás haciendo algo nuevo.

No se si conoces Gurdjuieff, describía la personalidad como un cochero con caballos. Caballos la fuerza intuición, cochero la cabeza que tiene que frenar, y el pasajero el público que tiene que ir disfrutando.

Pregunta: 3 c)

(Leer la anterior, repite la idea de Gurdjuieff.)

Pregunta: 4 a)

Yo creo que es el equilibrio. Si tú a lo mejor no tienes nada que mostrar, hay muchas veces que es fácil caer en la indolencia. La motivación a veces es tener algo que enseñar y hay un equilibrio importante. Porque si tú no tienes una fecha, una gira, un encargo. Yo, por ejemplo, ahora no me hubiera planteado este quinteto (nos contaba al principio que le pillamos componiendo). Luego estoy disfrutando mucho, aunque hay días de menos disfrute. Pero tiene que haber un equilibrio.

Pregunta: 4 b)

Sí, totalmente, y además la historia de la música está llena de ejemplos. Hay músicos que hacían obras a la primera, que no tienen borradores, como Mozart; y alguien al que hacer música le costaba sangre dolor y lágrimas que era Beethoven. Que era una persona quizá menos dotada en principio que otros, pero con una autoexigencia y una capacidad de trabajo que fíjate donde llegó.

Pregunta: 4 c)

Claro, sí totalmente de acuerdo. Además creo que cada uno de esos recursos está situado en una zona del cerebro. Y uno de los recursos que tiene el buen músico es que trabaja con los dos hemisferios del cerebro todo el tiempo.

Pregunta: 4 d)

Las dos son importantísimas. La subconsciente no tiene por qué ser la real, porque ¿qué es lo real para cada uno? Eso es muy complicado de definir. Yo creo que lo importante es como los constructores de guitarra, no es que le salga una buena y muchas malas, aquí lo que se pide es un referente de calidad. Si hay tres conciertos malos, es muy difícil que te llamen para un cuarto. Importa mucho la reputación. En el flamenco puede ser distinto como en los toros que Curro Romero hacía una corrida buena y 30 malas, pero le seguían llamando. Para eso sirve la técnica que es la que te salva los días malos.

Pregunta: 5 a)

Pues claro, por supuesto.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.31. Sujeto 31 (S31) - 01/03/2017 - 17:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista por Skype.

Pregunta: 1 a)

Sí.

Pregunta: 1 b)

No estoy seguro. Trabajamos la emoción para la transmisión de ésta a través de la música, pero esto no quiere decir que las tengamos fuera del campo musical.

Pregunta: 2 a)

Si ser curioso implica profundizar en la música y sus compositores, sí. Una curiosidad con consecuencias.

Pregunta: 2 b)

Sí, con matices. La edad te hace tener cada vez menos sorpresas en las audiciones, por lo que disfrutas, pero no hay tantas posibilidades de “alucinar” como cuando escuchas por primera

vez una composición que te transporta.

Pregunta: 2 c)

Sí.

Pregunta: 2 d)

Sí.

Pregunta: 2 e)

Me parece bien expresado.

Pregunta: 3 a)

Me parece correcto, aunque desconozco el caso de los flamencos.

Pregunta: 3 b)

Aunque pueda sonar pedante, creo que hay parte de verdad en la afirmación. Es como querer dejar huella, encontrar un sentido a la vida incluso.

Pregunta: 3 c)

Para mí no tiene sentido la creación si no hay un receptor. La obra se acaba en el momento en que alguien la escucha, no cuando se escribe la última nota, por lo que considero indispensable pensar en el público (no digo en qué dirección). De hecho pienso que el intérprete acaba lo que el compositor ha propuesto, y el público le da sentido.

Pregunta: 4 a)

Creo que debe dominar la interna. Si no sería un poco artificial.

Pregunta: 4 b)

Sí. Creo que tengo bastante equilibrio.

Pregunta: 4 c)

Sí.

Pregunta: 4 d)

De acuerdo.

Pregunta: 5 a)

Sí, sin inconveniente. Gracias.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.32. Sujeto 32 (S32) - 24/02/2017 - 11:25

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista por Skype.

Pregunta: 1 a)

Yes and no, if the environment is not or never exposing to music, or even forbidding it, that has determined a lot of potential musicians to become lawyers or solicitors or doctors or go to the military.

Pregunta: 1 b)

There are cerebral musicians and "animal" musicians. The first ones don't see any reason for emotional work. the second ones need that.

Pregunta: 2 a)

Yes, I do think so. But it is not a requisite to make a good performer.

Pregunta: 2 b)

Yes, I agree.

Pregunta: 2 c)

Yes.

Pregunta: 2 d)

Yes, that is needed. Ego mixed with adaptability, and determination, in order never to lose the focus about the goal.

Pregunta: 2 e)

Though I am a classical performer and of course went through the whole high level strategies, i believe in the in-depth analysis of the music and how you relate to it or it relates to you.

Pregunta: 3 a)

Yes. It is not so surprising for the classical musicians, because their music is conveying emotional content, formulated in a rational and organized manner. Our job as performers is to bring it over to the audience to understand the music and feel the emotions.

Pregunta: 3 b)

Not producing something new. Playing different for the sake of it has no sense as an honest performer. That is the job of composers to make new music. But performers will always test the limits of the piece, and their own limits.

Pregunta: 3 c)

Audience is indeed essential: they are the people buying tickets for your concerts and your recordings or your publications. Without them, we cannot survive as performers. The music is also composed to be listened to, and I believe the composer does pay attention at how it works out, and possibly adjusts with some corrections after the first performance. In any case, we play publicly for our audience to get the message.

Pregunta: 4 a)

Balance is always the better option in the long run, if you are to have long career.

Pregunta: 4 b)

I believe it is an act of balance, and at the same time, we try to hide our weaknesses, if we are aware of them. Being an artist is selling illusion, and for this you have to know what you are doing and be balanced. Some artists with notorious deficits might look for balance with the people they choose to have around them : partners, agents, musicians, friends.

Pregunta: 4 c)

Yes, and furthermore be able to be doing this at different levels simultaneously.

Pregunta: 4 d)

Yes. You have to be able to let yourself discover and accept things, not necessarily understand all of them.

Pregunta: 5 a)

Sure.

Pregunta: Thank you very much.

G.33. Sujeto 33 (S33) - 23/02/2017 - 12:00

El cuestionario aplicado fue el C.2. Entrevista realizada por teléfono.

Pregunta: 1 a)

Sí, por supuesto.

Pregunta: 1 b)

Sí, claro totalmente.

Pregunta: 2 a)

Sí totalmente. Es cierto que hay algunos que no leen nada, pero es lo que hay.

Pregunta: 2 b)

Sí, además me parece una cosa muy interesante. Que bien oír eso, porque yo también lo siento así.

Pregunta: 2 c)

(No se realiza la pregunta)

Pregunta: 2 d)

La primera seguro, repíteme la segunda. (Se lo repetimos) Vale, ¿y lo llamarías carisma también? en ese caso sí. Obviamente, carisma, capacidad de comunicación, duende, ángel...

Pregunta: 2 e)

Me parece que está bastante bien, y que coincide con lo que yo pienso. El músico clásico está a menudo muy constreñido por lo que le han enseñado en el conservatorio. Ahí te hacen muchísimo hincapié en la necesidad de estudiar y eso es cierto, pero no es solamente estudiar. Lo que pasa es que meten tanto eso en la cabeza que ya piensas que si no estudias X horas, no estás haciendo lo que tienes que hacer. Cuando en realidad lo que tienes que hacer es ir adaptando ese estudio a tus nuevas realidades. Quizá después no hace falta estudiar tantas horas, pero puedes estudiar muchísimo mejor, incluso puede ser contraproducente. Pero parece que está el Pepito grillo que nos han metido de pequeños que nos dice que hay que estudiar tantas horas. Y eso, los que somos conscientes de eso, también luchamos contra eso. Porque tenemos el Pepito grillo ahí. Es muy difícil. Yo estudio un huevo, pero muchas veces he tenido que liberarme un poco. Lo que pasa es que yo estudio con calidad, no puedes estar obsesionado con echar las horas que echabas cuando tenías 15 o 17 años porque es otra realidad, yo incluso creo que puede ser contraproducente, ahora, a mí me cuentan historias de grandes que siguen obsesionados con echar todas las horas que puedan, y quizá es necesario en algunos casos, porque depende de la vida que lleves, pero eso no es la única manera de ser un buen músico. Tocando solamente cosas super difíciles. Yo varío mucho, pero hay gente que varía menos, aquí la cantidad y la calidad son dos cosas distintas.

Pregunta: 3 a)

¡Qué curioso! Es que a mí me pasa un poco como los flamencos, pero es verdad que yo no suelo ser como la norma. Yo es que la parte analítica no me la puedo quitar. Cuando sabía menos era más emocional. Quizá ahí también depende mucho del tipo de persona y de lo que estés buscando. Es deformación profesional.

Pregunta: 3 b)

Pero buscar transcendencia o aportar alguno nuevo no es necesariamente lo mismo. Bach trascendió y era considerado un anticuado. No digo que no aportara nada nuevo porque aportó muchísimo, pero no creo que él tuviera la intención de inventar nada, porque justamente se le

achacaba ser un antiguo. Entonces no estoy segura de que sea lo mismo de las dos cosas. Yo no sé si el era consciente de dónde podría llegar su música. Quiero creer que eso tiene que ver más con una necesidad interior que con un ego. Para un artista es necesario el ego, hasta para el más humilde. Hay gente que sí y gente que no. Al final, tú puedes ser un buen artista siendo una buena persona, siendo un cabrón, siendo inteligente, siendo tonto. El arte va por otro canal.

Pregunta: 3 c)

Bueno, el público es importante según para qué. Para mí es importantísimo porque si no tocas en tu casa. Una vez más creo que depende de tu personalidad, hay gente más generosa y gente más egoísta en el mejor de los sentidos de la palabra. Para mí el público es importantísimo.

Para mí el público es importante desde el momento que salgo al escenario, o sea, yo no hago las cosas pensando en el público, que les vaya a gustar o no. Se puede hacer también, me parece legítimo, por un tema comercial o simplemente por simpatía. Pero yo no, para mí el público es importante cuando estoy en el escenario, cuando no estoy estudiando, repasando, haciendo otro tipo de cosas. Pero no para venderte, no para asegurarte su aplauso, porque está ahí y porque ha pagado una entrada, que se ha tomado la molestia de venir a tu concierto.

Pregunta: 4 a)

Sí, porque te pueden ir las cosas fatal y tú sigues. Que te vaya bien todo el tiempo es difícil. Podría ser buen músico sin motivación externa, pero sería una putada. 'Pobrecico' pero sí, hay gente que ha aguantado hasta ser reconocido mucho tiempo. Hay gente que ha triunfado con 15 años, pero otros con 40.

Pregunta: 4 b)

Sí, totalmente. O sea, a María Calas se la conocía por sus defectos, lo cual pueden ser virtudes.

Pregunta: 4 c)

No tengo muchos estudios al respecto, pero me parece que sí. Me parece muy coherente.

Pregunta: 4 d)

Imagino que sí, pero creo que una vez más es algo que dependerá mucho del tipo de persona. Yo he conocido a músicos que trabajan muchísimo con a intuición y casi nada con el entendimiento o el autoanálisis y viceversa. Y son un tipo de músico distinto sí, no son el mismo tipo de músico, y no ofrecen el mismo producto. Pero yo los he visto de los dos tipos. Hay gente más obsesionada con grabarse y autoanalizarse. En algunos aspectos generalizar es muy difícil, porque no puedes comparar la dificultad que tiene un trombonista con la que tiene un violinista, y no lo digo porque me parezca que el trombón es más fácil porque yo soy violinista, sino al contrario, me parece mucho más difícil. El tipo de habilidades, de estudio y muchas cosas tienen que cambiar un montón.

Una cosa que no sé si habréis puesto ya es el pensar que una persona puede ser fantástico como trompista y horrible como timbalero, que a lo mejor en unos casos habrá gente que tenga facilidad para algo específico. Los instrumentos requieren habilidades muy distintas.

Pregunta: 5 a)

Sí, ningún problema, con mucho gusto.

Pregunta: Muchísimas gracias

G.34. Sujeto 34 (S34) - xx/xx/2017 - xx:xx

No pudimos realizar la segunda entrevista al sujeto 34. Nos pusimos en contacto a principios de febrero y realizamos más intentos que los que pudieran considerarse de cortesía. El día 13 de marzo decidimos dar la entrevista por imposible de realizar dentro del tiempo planteado. Aún así pudimos hacerle la pregunta 5a por mensaje electrónico. Su respuesta fue:

“¡Por supuesto, puedes incluir mi nombre con participante en el trabajo. Mucha suerte con tu tesis!”

G.35. Entrevistas piloto para la segunda ronda

El texto que está transcrito en cada sujeto no refleja la presentación del trabajo que siempre hacíamos.

G.35.1. Sujeto piloto 1 (SP1) - 02/02/2017 - 10:45

El cuestionario aplicado fue el C.3.3.

Pregunta: 1 a)

Sí. Aunque yo no me acuerdo. Me empezó a gustar cuando escuché un disco de Beethoven, pero no me acuerdo si antes ya lo tenía. (Los comentarios que siguen denotan que no está bien planteada o explicada la pregunta).

Pregunta: 1 b)

Mi estudio, abundante no es. Estoy más de acuerdo con la parte de estudiar no mucho, pero de forma concreta y muy bien. En la etapa de formación sí que estudié mucho, aunque con unas técnicas no tan buenas.

Pregunta: 1 c)

No sé. A lo mejor los muy grandes como Lang Lang tendrán todas las habilidades muy altas. Para ser de los cinco mejores del mundo quizá sí que haga falta, pero para ser buen músico no.

Pregunta: 1 d)

En eso estoy de acuerdo.

Pregunta: 2 a)

Me sorprende ese resultado también. Yo me fijo más en la emoción que me produce.

Pregunta: 3 a)

Sí. Yo quizá no piense en avanzar un paso a la humanidad, pero sí para cambiar algo en las personas que escuchan.

Pregunta: 3 b)

Para mí es importante.

Pregunta: 4 a)

Estoy de acuerdo.

Pregunta: 4 b)

Yo no escucho mucha música últimamente. Leer tampoco mucho. En mi etapa de formación sí, la verdad. Ahora leo sobre otras cosas.

Pregunta: 4 c)

La verdad que esas dos lo definen bien. Esas dos engloban muchas cosas importantes.

Pregunta: 4 d)

Sí, estoy de acuerdo. Según he ido aprendiendo más, he disfrutado más. también quizá he criticado más cosas, pero he disfrutado más.

Pregunta: 4 e)

Sí, yo creo que sí.

Pregunta: 4 f)

Sí, estoy de acuerdo, no me sorprende.

Pregunta: 4 g)

Sí, creo que las dos son importantes. La parte de verbalizar lo que has hecho bien o no y lo otro, las dos cosas.

Pregunta: Muchas gracias

G.35.2. Sujeto piloto 2 (SP2) - 02/02/2017 - 11:30

El cuestionario aplicado fue el C.3.3.

Pregunta: 1 a)

Yo estoy de acuerdo, pero opino que también están relacionados entre ellos. Quizá el gusto intrínseco puede venir de que hayan escuchado música en casa... El entorno puede ser el inicio, y luego empezar el gusto intrínseco.

Pregunta: 1 b)

Yo, como intérprete cumplo con ese canon. Estudiaba mucho y muy concienzudamente y después he tirado de aquel bagaje y con estrategias más concretas he sacado adelante el trabajo que he tenido. Eso es cierto, me extraña que haya salido así, porque tenía oído que muchos grandes intérpretes estudiaban horas y horas incluso después de jubilarse. (Hablamos un poco más, pero se sale de la respuesta a la pregunta).

Pregunta: 1 c)

En mi caso totalmente.

Pregunta: 1 d)

Yo creo que es una combinación de ambas.

Pregunta: 2 a)

Yo hago lo que hacen los clásicos en ese caso. (Se explica más pero se resume en esta frase).

Pregunta: 3 a)

Yo sí que lo pienso, que tiene que ser capaz de respetar la tradición y aportarle algo. Y si no le sale aportar nada pues tampoco, tampoco aportar es el objetivo. Un buen músico debería ser capaz de aportar algo de manera significativa a nivel global. Otra cosa es que seas buen instrumentista, no buen músico.

Pregunta: 3 b)

Muchos compositores componen para la crítica. Sobre todo los más contemporáneos, y eso me parece muy triste. Porque nosotros hacemos música para gente y no para músicos. Entiendo que el resultado haya sido ese, es muy lógico, peor estoy de acuerdo con los intérpretes clásicos.

Pregunta: 4 a)

Sí por supuesto, es un mundo difícil, tiene que haber algo muy interior, no es un camino fácil.

Pregunta: 4 b)

Yo también escuché mucha música en su momento, aunque no tanto como otros. Pero sí que toqué mucho. He conocido mucha música tocándola.

Pregunta: 4 c)

Sí, porque si no tienes resiliencia no vas a ser capaz de superar los obstáculos, que aparecen todos los días (risas). Y la identidad igual es la diferencia entre un buen músico y un buen instrumentista.

Pregunta: 4 d)

La realidad es que sí, cada vez necesito que las cosas que escucho estén mejor hechas y tengan más cosas especiales, que no sean lo mismo de siempre. Sobre todo cuando oyes una obra que ya has oído un millón de veces. Si no, no lo soporto. Y no es por crítica a compañeros, pero cuando oigo algo que no está a cierto nivel, no puedo soportarlo.

Pregunta: 4 e)

Sí. Gran parte sí, pero he conocido ciertos músicos que no han sido capaces de dominar la ansiedad escénica, en algún momento han sufrido batacazos. No estoy de acuerdo que los buenos músicos tengan controlada la ansiedad escénica (explicamos la confusión que ha recibido y continúa). Entonces sí, creo que muy pocos músicos no han sufrido ansiedad escénica alguna vez.

Pregunta: 4 f)

Totalmente, y de hecho ambos pensamientos han de estar presentes tanto en el estudio de la obra como en la interpretación. Y tienen que ser capaces de pasar de uno a otro de manera muy rápida. Lo considero eso muy acertado.

Pregunta: 4 g)

Yo creo que es inevitable que haya una evaluación. La hay de manera natural, creo que es inevitable. Yo creo que hay gente que lo hace de manera consciente o subconsciente, porque la experiencia la han tenido ellos, cuando uno está tocando es imposible que no es estén autoevaluando. Yo creo que es importante verse en grabaciones, pero también sé que hay gente que prefiere no hacerlo.

Pregunta: Muchas gracias

G.35.3. Sujeto piloto 3 (SP3) - 03/02/2017 - 10:30

El cuestionario aplicado fue el C.3.4.

Pregunta: 1 a)

No.

Pregunta: 1 b)

Obviamente a nadie se le da bien todo. A mí se me dan mal algunas cosas que se supone que están ligadas a la composición, como pintar. Te pongo este hecho cotidiano como ejemplo

Pregunta: 1 c)

Yo creo que sí. Pero si es verdad que a lo largo de la historia se han dado músicos que podrían ser casi autistas, pero sí. En su producción musical sí.

Pregunta: 1 d)

Lo de los compositores estoy de acuerdo.

En el caso de los intérpretes debería haber rutina. La rutina es fundamental. Tiene que haber unas horas de técnica. No estoy de acuerdo (nos pone ejemplos).

Pregunta: 2 a)

A mí me sorprende lo de los músicos de flamenco. Me choca un poco que se diga: en flamenco se escucha así, y en clásico así. (Continuamos hablando de lo mismo).

Pregunta: 3 a)

Sí, tiene que haber un compromiso ético, académico, intelectual.

Pregunta: 3 b)

Pues yo creo que el público es secundario. Aunque si el público no lo escucha la música, no tiene lugar. Hacen falta varios factores y el público ya podemos que imaginar que es un elemento importantísimo, pero cuando estás intentando decir algo, se dice desde el interior y para alguien. Pero primero es el compositor e intérprete que tiene que decir algo y después el público lo entenderá algo o no.

Pregunta: 4 a)

Sí y no. Sí porque componer es una necesidad vital, pero extrínseca imaginar la motivación que da. Eso puede hacer que me sienta aún más responsable. (Esta pregunta está mal presentada, tenemos que corregirla).

Pregunta: 4 b)

Un músico tiene que buscar. Un músico tiene que hacer poesía, y para hacer esta tiene que estar inspirado, para inspirarse tenemos que echar mano de la creatividad que no viene a ser otra cosa que los diferentes conocimientos encontrados por diversos medios creen un halo de creatividad en el compositor. Cuantos más elementos de arte nos rodeen, más inspirados estaremos.

Un buen músico evoluciona y sin esa curiosidad no puede evolucionar.

Pregunta: 4 c)

Totalmente. El camino del músico y del compositor está lleno de fracasos. Y el segundo igual, si no tienes identidad propia, si no hace algo con identidad no tiene sentido. Si lo que haces es copiar, no puedes ser considerado buen músico.

Faltaría la creatividad, ¿y la modelización?

Pregunta: 4 d)

Totalmente de acuerdo.

Pregunta: 4 e)

Los hay porque hay una responsabilidad (los miedos).

Pregunta: 4 f)

Sí, tiene que tener los dos.

Pregunta: 4 g)

Supongo que dependerá del músico y del flamenco. Hay, desde la perspectiva del intérprete, un domino en el que parece que te domina la música, en que te dejas llevar por la situación, y

esa situación la crea el repertorio, y si tocas con alguien. La técnica es importante para todo ello. En el compositor es distinto... (lleva la pregunta por otro camino).

Coincido en que siempre hay evaluación.

Pregunta: Muchas gracias

G.35.4. Sujeto piloto 4 (SP4) - 06/02/2017 - 11:30

El cuestionario aplicado fue el C.3.4.

Pregunta: 1 a)

Ese gusto intrínseco a lo mejor es lo que se llama vocación, que después despierta y terminas dedicándote a ello, ¿no? Concebir un buen músico... ahí no sé. Posiblemente no, pero yo no me arriesgaría a decirte que para ser un buen profesional... He conocido músicos que no tienen vocación porque su trabajo ha salido de su familia y no son malos profesionales.

Para ser buen profesional, por ejemplo, un músico de orquesta. Hay mucho músico de orquesta que no tiene vocación y lo hace muy bien. Ahí no sé qué responderte. Para mí, sí. Yo, como lo siento, me sorprende que existan músicos que se dediquen a poner notas igual que ladrillos. Pero lo dicen y lo tocan y ves que lo hacen bien. Eso a nivel interpretativo, a nivel de creación ya sea otra cosa. A nivel que tienes que componer si que tienes que tener algo. (sigue desarrollando el tema y le explicamos qué tipo nuestra definición de músico).

Pregunta: 1 b)

Bueno, la conclusión que tu sacas no lo sé. Ahí te puedo hablar de mi experiencia. Lo que yo hago es intentar formarme lo máximo posible en cualquier ámbito de la música sea interpretativo, compositivo... Después el límite de lo que tú puedas dar lo dará tu mente, tu talento, lo que puedas dar... Puedes dedicarte a la interpretación y también a componer, pero habrá uno que destaque mejor que otro, porque siempre te vas a dedicar a uno más que a otro. Yo creo que tienen que ir de la mano. (Entiende mal la pregunta y la lleva por otros derroteros, intentamos corregir nuestro fallo en la explicación y al final resuelve la pregunta afirmativamente.)

Pregunta: 1 c)

Sí. Ahí te pueden tildar de un pensamiento romántico, pero sí, yo creo que sí. Para transmitir o comunicar si no existen los afectos, no hay nada. Depende de lo que quieras comunicar. Si quieres hacer música espectral... bueno, yo todavía no me he emocionado con ninguna música espectral, pero hay gente que sí. (Continúa la explicación sin más datos determinantes).

Pregunta: 1 d)

Me parecen las dos cosas correctas. El objetivo es el mismo al fin y al cabo, lo que pasa es que son estrategias distintas. Al final, lo que te va a llevar a ese fin en tus ganas, tu fuerza y tu talento, entonces yo si lo comprendo, por los dos caminos.

Pregunta: 2 a)

Sí, es la emoción que te transmite. Y entiendo lo de los flamencos y además lo he podido comprobar

Pregunta: 3 a)

Yo, en mi caso, no hay esa voluntad de transcendencia. Eso está muy ligado al ego, y todos los compositores tienen ego. Porque a quién no le gusta escuchar que lo que haces les gusta, incluso los intérpretes. Al final vives de que tu trabajo tenga esa consideración, eso es

el arte, eres tú mismo. Si algo que hago tiene repercusión pues bien venida sea, eso sí. Lo de transcendencia no lo veo porque está muy ligado al ego, pero lo que la gente lo pueda disfrutar eso sí. Una cosa es muy egoísta y la otra es más altruista, es distinto. (Sigue desarrollando la misma idea en los siguientes minutos).

Pregunta: 3 b)

¿Los flamencos también? (Le explico que han dicho que ellos piensan en que les guste a ellos mismos) En eso estoy de acuerdo ¿Y los compositores? (Le explico los resultados que salieron).

Si hay que poner un orden, evidentemente es que te guste a ti. (Discute sobre el tipo de músico, debemos explicar el tipo de músico que estamos definiendo al principio de la entrevista).

La música existe sin público, pero ¿para qué? ¿para ti?, si lo más bonito es compartir.

Pregunta: 4 a)

(Confunde gusto intrínseco con motivación intrínseca) (le volvemos a explicar). Pues no sé, para mí es lo mismo. El que te mueva el ambiente que estás eso es muy bonito. Que el trabajo genere otras motivaciones. cuando me piden que componga cosas me motiva y me lo paso bien. Es algo externo y es importante. Para mí las dos son importantes

Pregunta: 4 b)

Esas personas seguro que son curiosas. Ya son curiosas en el sentido que están autoanalizando constantemente a ellos mismos. Tú la puedes volcar en ti mismo, en los libros, en ir a escuchar a no se quién o en dar un paseo por el campo.

Pregunta: 4 c)

Sí. La de superarse por supuesto. La de la personalidad, no lo sé, esta pregunta te sirve para la gente que es creativa. (Sigue con la idea errónea del tipo de músico que hemos elegido definir).

Pregunta: 4 d)

Sí. (Hablamos además sobre el músico de atril, músico artesano...)

Pregunta: 4 e)

Sí, estoy de acuerdo pero creo que eso va en la persona. Yo a nivel personal intento pasármelo bien. Eso todo el mundo, no hay misterio.

Pregunta: 4 f)

Sí, pero ahí te hablo de mi experiencia, no puedo hablar por los demás.

Pregunta: 4 g)

Sí, claro. Es que es básico una evaluación. Y a nivel consciente e inconsciente. A mí me ha ocurrido que he mejorado cosas sin saber por qué. La razón y la intuición, son las dos cosas.

Pregunta: Pues ya hemos acabado, muchas gracias :)

Apéndice H

Anexo VIII: Codificaciones R2

H.1. Codificación de la pregunta R2 1a

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 1a - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S2	Me imagino que sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
	Lo mío fue casualidad, me lo encontré.		
S3	Yo creo que sí. Si no hubiese habido entorno, posiblemente no habría sabido si tenía vocación Creo que sí, que la vocación es muy importante para la música.	De acuerdo. Entorno determinante también	De acuerdo, pero el entorno también
S4	No concibo que nadie se pueda dedicar a la música si no tiene vocación.	De acuerdo.	De acuerdo.
S5	Sí, por supuesto.	De acuerdo.	De acuerdo.
S6	Hombre, claro, por supuesto.	De acuerdo.	De acuerdo.
S7	Completamente de acuerdo, sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S9	Sí, sin duda.	De acuerdo.	De acuerdo.
S10	Sí, totalmente de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S11	Opino igual.	De acuerdo.	De acuerdo.
S12	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S13	Sí. Estoy de acuerdo. Lo he visto en mis hermanos, no todos han salido músicos como yo, y tenían el mismo entorno.	De acuerdo.	De acuerdo.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 1a - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S14	Sí, Sí. En mi caso fue el entorno y después me vino la vocación pero sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S15	Sí, estoy De acuerdo. en que debe ser una profesión vocacional, aunque sí es cierto, que no todos los buenos músicos lo han sido por vocación. No todos los buenos músicos lo han sido por vocación.	De acuerdo.	?
S16	Sí, lo que pasa que la vocación puede ser primeriza o tardía. La vocación hace que tu dediques muchas horas, la vocación hace que busques maneras cuando no te sale, que escuches, sí creo que sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S17	Hombre te tiene que gustar no? si no te gusta son muchas horas haciendo algo que no te gusta. Vocación como desde niño, no se.	De acuerdo.	De acuerdo.
S18	Yo creo que la vocación está muy cerca del entorno, no creo que puedan ir separadas, tu puedes tener una vocación, pero si el entorno donde estás no te permite saber que tienes esa vocación, es complicado. Entonces yo creo que tiene que ser una conjugación de las dos cosas, no podría decirte pues una cosa puede ir independiente. La vocación tiene que estar, pero también la posibilidad para que salga.	Entorno + vocación. No pueden ir separadas. Posibilidad de que salga.	De acuerdo. pero el entorno también
S19	Absolutamente de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S20	Sí	De acuerdo.	De acuerdo.
S21	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S23	Yo creo que sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S24	Sí, totalmente.	De acuerdo.	De acuerdo.
S25	Sí, si la vocación no es algo educacional.	De acuerdo.	De acuerdo.
S26	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S27	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 1a - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S28	Necesario para ser un buen músico yo creo que sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S29	Totalmente de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S30	Totalmente de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S31	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S32	<i>Yes and no, if the environment is not or never exposing to music, or even forbidding it, that has determined a lot of potential musicians to become lawyers or solicitors or doctors or go to the military.</i>	De acuerdo. Entorno determinante también	De acuerdo, pero el entorno también
S33	Sí, por supuesto.	De acuerdo.	De acuerdo.

H.2. Codificación de la pregunta R2 1b

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 1b - cuadro 1 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo.	Ok	Sí.
S2	Debe haberlas, porque es la única forma de transmitir y llegar al público. Parte del éxito y la conexión es por lo que expresas y a eso se llega con un poco de sensibilidad.	Debe haberlas.	Sí.
S3	Yo a nivel afectivo ahora pienso, antes no pensaba Una misma nota se puede expresar de mil formas e intento conocerlas. Creo que nos faltan años para ser completos.	Entendemos que sí. Reflexiona sobre lo innato o racional.	Sí.
S4	Hay músicos que hacen música que no transmite sentimientos y son muy bueno músicos, es decir en música contemporánea: Stockhausen, por ejemplo. (Le rebatimos). Lo que siento yo es una necesidad de comunicar. Para mí la palabra afectiva es sensibilidad y humanidad. Dado que hay determinado tipo de música, que es imposible que transmita, por ejemplo alguien que hace una música serialista, es evidente que ahí hay una necesidad de comunicar, pero no de afección. Y no por eso va a dejar de ser un buen músico. Lo que creo que define es la necesidad de expresarse y de ser escuchado.	Necesidad de comunicar. Hay música que no transmite Necesidad de comunicación y no de afección.	No.
S5	Yo diría que sí, pero más que habilidades afectivas, la habilidad de transmitir.	De transmitir.	Sí.
S6	Hombre, claro, por supuesto.	Claro	Sí.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 1b - cuadro 2 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S7	Yo estoy de acuerdo con eso, pero he conocido casos en que no, que en su vida personal no tenían grandes capacidades afectivas, pero luego sí lo han desarrollado en el arte.	Sí. Mezcla lo personal y el arte, nosotros solo vemos el arte.	Sí.
S9	No necesariamente. Una gran parte de los aficionados a cualquier rama de la cultura, y singularmente a la música, entenderán como dogmático que la música es transmitir emociones. Es algo que ni siquiera se lo plantearán como discusión. Pero eso es una formulación que hace ya un siglo que se empezó a poner en duda, existe una belleza no conmovedora. La emoción es una forma de belleza, pero no es la única. Yo creo que en el siglo XX todo eso ha sido más una pose que no una realidad. Por tanto volviendo a tu pregunta, sin duda, una gran parte de la belleza occidental musical está pensada para conmover, pero no es un axioma.	No. Emocional es para todos. La emoción no es la única forma de belleza. No es un axioma.	No.
S10	Sí. Yo creo que sí porque si no, no consigues nada.	Sí.	Sí.
S11	Sí.	Sí.	Sí.
S12	Sí. Bueno, es que hay buenos músicos que no tienen tanto esa capacidad de transmitir, pero que teóricamente saben muchísimo; entonces es delicado el tema, pero bueno.	Sí, pero lo teórico puede suplir lo emotivo.	Duda.
S13	Sí.	Sí.	Sí.
S14	Sí.	Si	Sí.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 1b - cuadro 3 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	Pienso que las personas con altas capacidades afectivas están más predispuestas a sentir atracción por las profesiones artísticas que le permiten expresarse. La habilidad afectiva y la vocación musical están estrechamente relacionadas.	De acuerdo.	Sí.
S16	No, eso no es un buen músico. Imagina que yo toco para ti y te emociono y toco para tu prima y tu prima dice: este está loco, esto no vale para nada. ¿Qué hacemos entonces? emociono o no emociono. Emocionar es como lo de gustar, o esta música es buena o mala, todos estos conceptos intocables. Tu imagínate tienes un chime, unas campanas de esas que se ponen en la puerta de tu casa, y de repente el viento hace la música más preciosa, para ti, que has escuchado en la vida. Entonces quién es el que emociona, ¿tú te emocionas?, ¿o emociona el viento? Que conste que a mí me gusta ser yo el que haga emocionar, y yo tiendo a pensar que el auditor necesita estímulos, que estos pueden ser como fuertes y pianos. Por eso yo creo que es el orden de los sonidos y cómo los ponemos.	No. Se emociona solo el que escucha. Le gusta emocionar, pero es mera cuestión técnica y no una habilidad afectiva.	No.
S17	Es que yo creo que a todas las cosas del mundo las mueve el amor. La capacidad afectiva es importantísima, la empatía, la solidaridad.	De acuerdo.	Sí.
S18	El tema emocional que comentas, yo en mi caso no es algo premeditado. La sangre es fundamental. La sangre desde el punto emotivo, tocar con sangre, transmitir, que lo que estés haciendo te emocione primero a ti, y así será más fácil que emocione a alguien.	Sí que piensa en emocionar.	Sí.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 1b - cuadro 4 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S19	Estoy de acuerdo.	Sí.	Sí.
S20	Sí.	Sí.	Sí.
S21	El arte está ligado a los sentimientos, a la pasión, a las sensaciones, a la sensibilidad, entonces es muy importante, por supuesto.	Por supuesto.	Sí.
S23	Yo creo que sí, que es importante. Está muy relacionado con los sentimientos.	Importante.	Sí.
S24	Yo pienso que sí.	Sí.	Sí.
S25	Yo no las trabajo, pero sí creo que las tiene que haber.	Tiene que haber	Sí.
S26	Sí, debe haberlas.	Debe haberlas.	Sí.
S27	Sí, siempre lo he dicho, un músico es un transmisor de emociones.	Un músico transmite emociones.	Sí.
S28	Yo siempre digo en mis clases, y cada vez lo tengo más claro, la música es comunicación. Si no manejas las emociones bien no puedes ser buen músico.	Comunicación. Manejar las emociones	Sí.
S29	Hombre yo creo que lo que nosotros hacemos es expresión personal, pero dirigida utilitariamente hacia los sentimientos de los demás.	Expresión personal dirigida.	Sí.
S30	Totalmente, claro que sí.	Totalmente.	Sí.
S31	No estoy seguro. Trabajamos la emoción para la transmisión de ésta a través de la música, pero esto no quiere decir que las tengamos fuera del campo musical.	Trabaja con ella para música. No quiere decir que la tenga como habilidad general.	Duda.
S32	<i>There are cerebral musicians and “animal” musicians. The first ones don’t see any reason for emotional work. the second ones need that.</i>	Dos tipos de músicos.	No.
S33	Sí, claro totalmente.	Totalmente.	Sí.

H.3. Codificación de la pregunta R2 2a

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2a - cuadro 1 de 2			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo.	De acuerdo.	Sí.
S2	Cada uno en su disciplina se motiva, yo creo que sí. A mí es lo que me motiva.	De acuerdo.	Sí.
S3	Sí claro. Pero no precisamente de su oficio. Yo desgraciadamente ni leo, ni escucho, no tengo tiempo.	De acuerdo.	Sí.
S4	Si no eres curioso ¿cómo estudias? ¿por obligación? Si no tienes esa curiosidad no avanzas.	Entendemos que está de acuerdo.	Sí.
S5	Por supuesto.	De acuerdo.	Sí.
S6	Pues yo creo que sí.	De acuerdo.	Sí.
S7	Yo pienso que sí.	De acuerdo.	Sí.
S9	Un buen músico debe ser un gran curioso, pero en la práctica no lo es. El estudiante de música no es una persona curiosa por la música.	Ha de serlo. En la práctica no es curioso por la música.	No, pero ayuda.
S10	Sí. tampoco creo que sea investigar demasiado.	De acuerdo.	Sí.
S11	Tiene que tener una inquietud. No sé si la curiosidad. Creo que es una inquietud, algo que nace de dentro por conocer algo, por investigar, por encontrar. Hay gente que investiga a nivel más teórico y otros a nivel más emotivo, pero es una inquietud y eso es lo que hace que la búsqueda esté ahí.	Inquietud mejor que curiosidad.	Duda, pero reconoce que ayuda
S12	Mmm sí.	De acuerdo.	Sí.
S13	No sé qué opinar. Si también es un compositor, un músico de nivel, a lo mejor no le falta ser curioso. Pero diría que los ejecutantes intérpretes tienen que ser curiosos.	Duda. Intérpretes, sí	Sí, pero duda si para el compositor es un requisito

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2a - cuadro 2 de 2			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S14	Sí, esto por descontado.	De acuerdo.	Sí.
S15	Absolutamente.	De acuerdo.	Sí.
S16	Sí, eso sí.	De acuerdo.	Sí.
S17	Sí, de hecho cuando pierdes la curiosidad pierdes la motivación.	De acuerdo. Ayuda a motivación.	Sí
S18	Yo soy muy curioso, pero no sé si es algo necesario para ser buen músico; a lo mejor no. Pero creo que las influencias son fundamentales y enriquecedoras.	No sabe si es necesario	Duda, pero reconoce que ayuda.
S19	Por supuesto que sí.	De acuerdo.	Sí.
S20	Yo creo que no es una condición <i>sine qua non</i> pero es como el dinero, no da la felicidad pero ayuda.	No es condicionante. Ayuda	No, pero ayuda.
S21	Yo creo que sí.	De acuerdo.	Sí.
S23	Creo que es importante.	De acuerdo.	Sí.
S24	Yo pienso que sí, y que además la inspiración viene de cualquier campo, no solo de la música.	De acuerdo.	Sí.
S25	Sí.	De acuerdo.	Sí.
S26	Sí.	De acuerdo.	Sí.
S27	No sé, es que depende de las inquietudes de cada uno. La curiosidad nunca va mal, siempre ayuda a descubrir cosas, si no eres curioso no descubres. No es un defecto, es una cualidad en todo caso.	Depende de las inquietudes Ayuda.	Duda, pero reconoce que ayuda.
S28	Totalmente.	De acuerdo.	Sí.
S29	Para mí es condición.	De acuerdo.	Sí.
S30	Totalmente.	De acuerdo.	Sí.
S31	Si ser curioso implica profundizar en la música y sus compositores, sí.	De acuerdo en parte	Sí.
S32	<i>Yes I do think so. But it is not a requisite to make a good performer.</i>	De acuerdo.	Sí, pero no es requisito para un intérprete.
S33	Sí, totalmente.	De acuerdo.	Sí.

H.4. Codificación de la pregunta R2 2b

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2b - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S2	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S3	Sí, estoy De acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S4	Cuando escucha música que no ha hecho. En la escucha sí estoy de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S5	Sí, claro La madurez bien llevada y consecuente es fundamental.	De acuerdo.	De acuerdo.
S6	Sí, me parece correcto.	De acuerdo.	De acuerdo.
S7	Yo creo que sí. Hago hincapié en que cuanto más evolucionamos nos volvemos más exigentes, ya no tenemos esa ingenuidad. Yo lo traduzco como el primer amor, al final cuando ya vienes de cuatro o cinco relaciones lo vives de otra manera con madurez, pero yo creo que se disfruta lo mismo sí.	De acuerdo. Ya no hay esa ingenuidad.	De acuerdo.
S9	Sin duda que sí. Ojo con el músico de orquesta, cuyo proceso es el contrario de lo que acabas de decir. El atril quema a una velocidad.	De acuerdo. Ojo con el músico de orquesta.	De acuerdo*.
S10	Yo creo que sí. Disfrutar es mejor que tanta exigencia técnica.	De acuerdo.	De acuerdo.
S11	A mayor capacidad de disfrutar mayor capacidad de autocrítica. Pero esa exigencia se convierte en disfrute porque tienes un camino establecido al que quieres ir. Te propones algo y eso es lo que disfrutas.	De acuerdo.	De acuerdo.
S12	Sí, pero he pasado por etapas en las que no. Cuando eres estudiante que empiezas a escuchar más, empieza a ser todo mucho peor. Disfrutas más con las mejores grabaciones.	De acuerdo. Hay etapas que no.	De acuerdo*.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2b - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S13	Yo diría que sí, sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S14	Sí, esto por descontado.	De acuerdo.	De acuerdo.
S15	Totalmente de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S16	Sí, aunque hay gente quemada. Yo creo que cuanto más sabes, más valoras lo que estás haciendo. Pero esto es muy personal. Yo es que a veces disfruto y otras no. No sé, no lo tengo claro.	Es muy personal Unas veces disfruta; otras, no. No nos da una respuesta firme.	No concluyente.
S17	Cuando disfrutas, disfrutas mucho, pero cada vez el listón está más alto. Cada vez cuesta más estar contento.	De acuerdo. Cada vez cuesta más.	De acuerdo.
S18	Sí, estoy De acuerdo. que el tiempo y la madurez aumenta el disfrute. Pero también va cogido de la mano de un poco de sufrimiento.	De acuerdo. Va con el sufrimiento	De acuerdo*.
S19	Completamente de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S20	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S21	Pues es que depende de la persona. Cuanto más maduro eres, más exigente, y te fijas en más cosas. Cuanto más conocimiento tienes, más se disfruta de la música.	Depende de la persona.	De acuerdo.
S23	Sí, claro. Bueno es una de cal y otra de arena.	De acuerdo. Va con el sufrimiento.	De acuerdo*.
S24	Sí, yo estoy plenamente De acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2b - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S25	Sí. Porque vas dejando las etapas más tediosas.	De acuerdo.	De acuerdo.
S26	No, pues llega un momento en el que cada vez te sorprenden menos cosas debido a tu propia evolución, pero al mismo tiempo eres capaz de apreciar cosas que antes no apreciabas.	Te sorprenden menos cosas. Aprecias cosas que antes no.	De acuerdo*.
S27	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S28	Yo lo matizaría. El disfrute puede ser por varias razones, el disfrute de la novedad está ahí [?] El disfrute ingenuo mejor que disfrute básico. Un disfrute de primera vista. Luego disfrutar de nueva música es mucho más complicado. Con el tiempo, sin embargo, puedes disfrutar mucha más cantidad de obras que al principio, pero también eres más exigente .	Disfrute novedad. Eres más exigente. Disfrutas más cantidad.	De acuerdo*.
S29	Totalmente identificado. La relación con tu obra es una relación más problemática.	De acuerdo. Con tu obra no.	De acuerdo*.
S30	Totalmente de acuerdo. Una matización, no es mi caso, pero cuando maduras tienes que bajar un poco la exigencia, porque entonces tampoco disfrutas. Si la posición es más crítica que lúdica a la hora de escuchar música, corres el riesgo de perderte muchas cosas.	De acuerdo. Hay que bajar la exigencia cuando maduras.	De acuerdo*.
S31	Sí, con matices. La edad te hace tener cada vez menos sorpresas. No hay tantas posibilidades de alucinar como cuando escuchas por primera vez una composición que te transporta.	De acuerdo. Es más difícil disfrutar.	De acuerdo*.
S32	<i>Yes, I agree.</i>	De acuerdo.	De acuerdo.
S33	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.

H.5. Codificación de la pregunta R2 2c

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2c - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo. Cualquiera puede decir una frase en una situación de confort, por ejemplo, entre amigos; pero, esa misma frase dicha en público, o a una persona que te importa mucho, inevitablemente hace que generes cierta ansiedad porque el corazón va más rápido y tus expectativas son mayores.	De acuerdo.	De acuerdo.
S2	Tener ese punto de ansiedad es lo que tiene que ser, porque si sales demasiado relajado es peor.	De acuerdo.	De acuerdo y además ayuda
S3	Yo no tengo ninguna ansiedad escénica, la única ansiedad que me da es lo técnico. Esos pequeños nervios son de nuestro oficio: una uña, la humedad... Lo que es pánico o miedo eso no. Así que sí, estoy de acuerdo.	De acuerdo. Pequeños nervios.	De acuerdo.
S4	CC	-	-
S5	Sí. El buen músico debe tener un poco de ansiedad. Porque eso redundará en un mayor respeto en lo que hace y hacia el público.	De acuerdo. Unos pocos nervios ayudan.	De acuerdo y además ayuda
S6	La experiencia y la madurez baja un 95% eso. Se basa en estar concentrado en ese momento y disfrutar. Y eso se lo pueden permitir los músicos que tienen cierta experiencia y madurez.	De acuerdo.	De acuerdo.
S7	El buen músico debe tener sus mecanismos de defensa para poder enfrentarse a la escena y a la responsabilidad de subirse a un escenario. Yo conozco a buenos músicos que no se pueden subir al escenario. Se tiene, creo que ninguno perdemos ese miedo, pero se tiene que controlar, claro.	De acuerdo.	De acuerdo.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2c - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S9	(Me salto esta pregunta por equivocación)	-	-
S10	Sí. En mi caso, sí. Eso es necesario para compensar la relajación en el escenario. Eso te da la vida. Tienes que aprender a desarrollar y llevarte a un sitio en el que te sientas seguro.	De acuerdo.	De acuerdo y además ayuda
S11	Sí. El escenario siempre te va a poner una tesitura de estrés. Mínima o mayor eso depende de la forma de gestionar tus nervios, tu emoción y tu mente. Es necesario tener ese punto de nervio. Lo importante es la transformación de las cosas. Ver que me está pasando algo y transmitirlo y transformarlo. Eso creo que es lo que hacen los buenos músicos.	De acuerdo. Mínima o mayor. Necesario ese punto de nervio. Transformarlo.	De acuerdo y además ayuda.
S12	Es que yo estoy de acuerdo con esa afirmación para el buen intérprete, tiene que tener baja ansiedad, porque si tiene alta ansiedad es difícil. Pero es que hay músicos que son buenísimos, pero tienen mucha ansiedad y no tocan mucho en público. Porque la ansiedad es demasiado, pero luego en su casa pueden hacer algo increíble.		NC. (No concluyente.)
S13	Sí. Muy importante es la experiencia. Hay gente que dice que no tiene, pero no se si es una pose.	De acuerdo. Los que dicen que no la tienen solo lo dicen.	De acuerdo.
S14	(No se le pregunta porque es compositor.)	-	-
S15	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S16	Sí, todos la tenemos.	De acuerdo.	De acuerdo.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2c - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	(No se le pregunta.)	-	-
S18	No tengo la sensación de tener el control sobre eso.	No lo siente bajo control.	No lo controla
S19	La ansiedad escénica existe siempre, pero debe desaparecer al salir al escenario.	Existe, pero debe desaparecer.	De acuerdo.
S20	En general estoy de acuerdo. Hay muchos grados. Es algo que está en constante evolución.	De acuerdo. Muchos grados.	De acuerdo.
S21	(Se nos olvida preguntar.)	-	-
S23	Cuanto más preparado, mejor músico eres.	De acuerdo. Preparación.	De acuerdo.
S24	(No se le pregunta por que es compositor).	-	-
S25	Yo creo que casi todos hemos pasado por la alta. Todo el mundo tiene oscilaciones como persona.	De acuerdo. Oscilaciones.	De acuerdo, pero hay oscilaciones.
S26	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S27	Sí, yo nunca he tenido. Yo siempre tengo compañeros que están más nerviosos que yo siempre.	Se contradice.	No concluyente.
S28	Sí, perfecto.	De acuerdo.	De acuerdo.
S29	(No pregunto porque es compositor).	-	-
S30	Sí, de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S31	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S32	Yes.	De acuerdo.	De acuerdo.
S33	(No se realiza la pregunta.)	-	-

H.6. Codificación de la pregunta R2 2d

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2d - cuadro 1 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo totalmente con las dos características.	De acuerdo. con las dos	Las dos.
S2	Sí.	De acuerdo.	Las dos.
S3	Sí, lo que pasa es que faltarían más características. Una por encima de todo que yo creo que es la personalidad	De acuerdo, pero faltan	Las dos.
S4	La resiliencia puedo estar de acuerdo, la otra no me identifico.	Resiliencia sí, Sentido no.	Solo resiliencia
S5	Sí. Pueden ser dos características importantes a la hora de afrontar la idea de un buen músico.	Pueden ser.	Las dos.
S6	Sí. Las dos van de la mano.	Sí.	Las dos.
S7	Estoy 100% de acuerdo.	De acuerdo.	Las dos.
S9	La primera sin duda. La segunda no estoy tan seguro.	Sentido de identidad no	Solo resiliencia.
S10	La resiliencia es superimportante. Y la búsqueda de la personalidad es esencial.	Sí.	Las dos.
S11	Una identidad es algo muy importante para sentirte a gusto.	Sí.	Las dos.
S12	Bueno es que para mí decir que un buen músico solamente necesita tener esas dos cosas, no lo veo. Para mí esas dos están dentro de todas.	No ha entendido bien la pregunta. No pudimos explicar bien por la falta de tiempo	No concluyente.
S13	Sí.	Sí.	Las dos.
S14	Lo que dices sí; a veces lo paso muy mal, pero me levanto. (No habla sobre sentido de identidad.)	Sí, la primera.	No concluyente.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2d - cuadro 2 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	Además de éstas, yo añadiría la autodisciplina.	Añade autodisciplina	Las dos.
S16	La primera desde luego. En las orquestas te obligan a hacer cosas que tu no quieres. Pero aprendemos que somos un tornillo de todo el engranaje. En música de cámara cambia. Hace muchos años decían un mal músico es el que solo se escucha a él, y uno bueno es el que se escucha a él y escucha a los demás, y un excelente músico es el que solo escucha a los demás, porque lo tiene tan controlado. Tienes que tener una flexibilidad. Hay que tener una seguridad en uno mismo, pero tiene que ser muy adaptable. Creo que el gran músico es el que se adapta.	Resiliencia sí. La segunda vale pero si es adaptable.	Las dos y adaptabilidad.
S17	La capacidad para vencer obstáculos es necesaria en la música y en la vida. Una personalidad muy definida está bien, pero puedo ir cambiando. Si tienes una personalidad tan marcada que te vuelves tu con tu ombligo, es difícil avanzar, aprender de los demás, de la vida. Conocerse bien a uno mismo sí. Sin caer en el egocentrismo. Para triunfar hace falta honradez y sinceridad musical.	Resiliencia sí. La segunda con cuidado.	Solo resiliencia.
S18	Sí me siento identificado (resiliencia). No entiendo muy bien lo de identidad, autoconocimiento sobre mí, sí, cada vez tengo más. Pero por circunstancias de la vida he tenido épocas con una autoestima un poco regular.	Resiliencia sí. Segunda no.	Solo resiliencia.
S19	Estas son mis dos características.	Sí.	Las dos.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2d - cuadro 3 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S20	Sí, sin duda, en ambos casos. No necesitas luchar por algo porque ves que todo es igual, que es lo que pasa en la mayoría de estudiantes de conservatorio. Y lo acaban dejando, porque no tienen ninguna ayuda en ese tipo de aspecto psicológico y ninguno de ellos es la proyección de uno mismo.	Sí.	Las dos.
S21	Resiliencia, me encanta esa palabra, yo en mi vida desde hace bastantes años todo me lo tomo como un reto. Para la identidad, siempre digo una fase que me dijeron una vez: en el cielo hay muchas estrellas, pero no todas brillan con la misma intensidad. Hay ciertas cosas que no se estudian, que te las regala el universo, y es complejo.	Sí.	Las dos.
S23	Yo creo que sí, que son dos cosas que ayudan mucho. También hay gente que son muy buenos intérpretes solamente y no trabajan la personalidad. Hay gente que puede ser intérprete simplemente no tiene porque tener eso de la creación.	Resiliencia sí. Duda la segunda.	Solo resiliencia.
S24	En cuanto a la capacidad de superar obstáculos, yo creo que es fundamental. Lo otro quizá habría que matizarlo un poco. Uno está convencido de lo que quiere hacer y solo lo hace él. No que sea mejor o peor que los otros, pero es distinto.	Resiliencia sí. Matiza la segunda.	Las dos.
S25	Sí, y en el flamenco inclusive más. Los artistas del flamenco tenían una personalidad muy aplastante.	Sí.	Las dos.
S26	Sí.	Sí.	Las dos.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2d - cuadro 4 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S27	No lo sé, puede ser que no tengas un carácter muy fuerte y seas un músico adaptable. Lo de superar obstáculos sí estoy de acuerdo, siempre hay un obstáculo a superar, ojalá no deje de haberlos además.	Resiliencia sí. Adaptabilidad.	Resiliencia y adaptabilidad.
S28	La resiliencia es fundamental. Tiene que ver con la fuerza de voluntad, con tu capacidad de quererte, ver que eres capaz y tener un ego.	Entendemos que las dos.	Las dos.
S29	Sí. La primera, del todo porque esto es una carrera de obstáculos. La segunda también es importante, esto es un trabajo para personalidades fuertes. Autoexigencia, pero también libertad.	Sí las dos. Autoexigencia.	Las dos.
S30	Totalmente de acuerdo, sin duda.	De acuerdo.	Las dos.
S31	Sí.	Sí.	Las dos.
S32	<i>Yes, that is needed. Ego mixed with adaptability, and determination, in order never to lose the focus about the goal.</i>	La identidad mezclada con adaptabilidad	Las dos y adaptabilidad
S33	La primera seguro ¿Y lo llamarías carisma también? En ese caso, sí. Obviamente, carisma, capacidad de comunicación, duende, ángel...	Sí. Carisma	Las dos.

H.7. Codificación de la pregunta R2 2e

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2e - cuadro 1 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo. (le parece normal)	De acuerdo.	Confirma.
S2	Sí, es así. Falta de rutinas. Cuando empecé era todo los días. Van surgiendo proyectos y te vas formando sobre eso.	Falta de rutinas. Proyectos te forman.	Confirma.
S3	Creo que los dos mienten. No me creo nada lo del poco trabajo. El talento está ahí, pero tiene un rango corto. En el flamenco la cuestión de trabajo es muy nueva y quizá no se sepa ni explicar qué es una rutina de trabajo. Ahí importa mucho quizá la falsa bohemia que hay en el flamenco.	No se cree poco trabajo. Falsa bohemia.	Discrepa.
S4	Yo no me siento identificado. En mi caso muchas veces es por casualidad, descubro algo que me gusta e intento ver qué hay ahí. Con el estudio abundante tampoco. No tengo la necesidad de estudiar, sino la necesidad de disfrutar lo que hago.	No se identifica.	Discrepa.
S5	Estoy De acuerdo en parte El ser un buen aprendiz es algo que va consigo mismo. Todo eso bajo el aliciente del trabajo.	Trabajo.	Discrepa.
S6	Estudiar hay que estudiar todos los días. Pero ahora estudio menos que antes, aunque hago otras cosas que me ayudan en mi trabajo. El artista creo que no debe dedicarse solo a tocar un instrumento, sino a más cosas.	Estudiar todos los días.	Discrepa.
S7	En el flamenco absolutamente de acuerdo. No es mi caso, pero es así. ...es una carencia	De acuerdo.	Confirma.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2e - cuadro 2 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S9	Siempre se ha dicho una diferencia sobre el compositor y el intérprete. El primero siempre ha sido mucho más intelectual mientras que el intérprete es mucho menos. Para tocar tienes que estudiar 12 horas diarias, como te dediques a filosofar. Pocos intérpretes que pueden dar una conferencia, ya se que toda generalización es peligrosa, pero luego le ves en el escenario y es gente más limitada.	Trabajo.	Discrepa.
S10	Yo vi los dos casos. Gente que estudió mucho y sigue estudiando mucho, y otros que en función de su trabajo, creo que eso va con la personalidad de cada uno. Va también con las facultades. Sigues aprendiendo de otra manera.	Ve de todo. Sigues aprendiendo de otra manera.	Discrepa.
S11	Cualquier forma de expresión potente requiere muchas horas de repetición.	Trabajo.	Discrepa.
S12	Sin rutinas lo puedo entender, pero ¿cuánto es poco? Pues yo no me lo creo. Para ser un instrumentista de alta calidad, es como el deporte, como los tenistas, no puedes dejar de entrenar. Somos deportistas de élite, entonces esa gente ya no está en la élite.	Trabajo.	Discrepa.
S13	Yo me siento identificado con lo que dices de los clásicos, pero no conque sea suficiente vivir de lo que ha aprendido antes. Tienes que tener preparación abundante siempre. A lo mejor, quería decir que ahora estudio menos que en tiempo de formación, pero eso no quiere decir que ahora pueda estar dos días sin practicar.	Preparación abundante siempre.	Discrepa.
S14	Depende de la facilidad de cada uno. Cuando uno va aprendiendo, que es estudiante, es una cosa y cuando uno ya trabaja, estudia de otra manera.	Aprende de otra manera.	Discrepa.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2e - cuadro 3 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	No entiendo esta pregunta.	No entiende.	No concluyente.
S16	Estudio millones de horas, inteligentemente.	Estudia mucho.	Discrepa.
S17	Esto es para todo en la vida. Cuando eres niño corres, y luego ya no. hago más paseos que carreras.	Matiza.	Confirma.
S18	Sí, hay mucho de eso en el flamenco, yo me siento identificado con eso. Yo he aprendido en los escenarios.	Se siente identificado.	Confirma.
S19	El músico nace y a través de una dedicación total y absoluta al estudio y preparación académica se convierte en el buen o gran músico.	Estudio absoluto.	Discrepa.
S20	Me parece un modus operandi muy habitual. Cada uno tiene las cosas que puede aprovechar más y las que puede aprovechar menos. Es uno de los secretos de alcanzar su personalidad.	Le parece habitual.	Confirma.
S21	La ventaja de los flamencos, es que nuestra manera de trabajar es ya en un escenario, o el día a día. En cualquier disciplina. A no ser que tengas un talento innato increíble, que los hay, pero la mayoría tenemos que estudiar. El trabajo también es estudiar para mí. Estudio de otra manera.	Estudiar. Estudiar de otra manera.	Discrepa.
S23	Entiendo que el tipo de estudio para una cosa y otra es distinto.	Entiende.	Confirma.
S24	Yo creo que el compositor necesita una planificación muy rigurosa, un estudio de los pasos que va a dar, lo cual no está reñido con la intuición. Yo creo que estudian como locos, y el que no estudia no puede hacer nada.	Trabajo.	Discrepa.
S25	Sí que hay un estudio muy organizado pero donde una etapa muy larga. Yo dejo de estudiar a nivel mecánico y de rutina hace diez años. Era día y noche.	Estudió mucho antes.	Confirma.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 2e - cuadro 4 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S26	No comprendo realmente cual es la pregunta, creo que todo ayuda, todo aprendizaje de una u otra forma puede ser fructífero, todos se complementan.	Todo aprendizaje sirve.	No concluyente.
S27	Sí, estoy de acuerdo.	De acuerdo.	Confirma.
S28	Yo estoy de acuerdo en eso, sí	De acuerdo.	Confirma.
S29	Me gusta el término de aprendiz, porque se puede ser gran aprendiz y no estudioso. Y se puede ser estudioso y no aprender gran cosa. He conocido a músicos que no estudiaban jamás, solo las obras que tenía que tocar y ya. Pero es más normal que el músico clásico lo necesite.	Matiza. Es más normal que el clásico necesite estudiar mucho.	Confirma.
S30	Yo creo que toda la gente que toca muy bien es porque estudia mucho. Hay un pequeño mito, pero yo sé muy bien que sí que estudiaban mucho. Creo que es imposible hacer una cosa digna desde la facilidad. Hay que distinguir mucho entre estudiar y tocar en casa.	Trabajo.	Discrepa.
S31	Me parece bien expresado.	OK	Confirma.
S32	<i>I went through the whole high level strategies, i believe in the in-depth analysis of the music and how you relate to it or it relates to you.</i>	Trabajo.	Discrepa.
S33	Me parece que está bastante bien, y que coincide con lo que yo pienso. El músico clásico está a menudo muy constreñido por lo que le han enseñado en el conservatorio. Tienes que hacer es ir adaptando ese estudio a tus nuevas realidades. Yo estudio un huevo, pero muchas veces he tenido que liberarme un poco. Ahora, a mí me cuentan historias de grandes que siguen obsesionados con echar todas las horas que puedan.	Ella estudia mucho.	Confirma.

H.8. Codificación de la pregunta R2 3a

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3a - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	De acuerdo.	De acuerdo.	Confirma.
S2	Sí es verdad. Porque nosotros vamos a buscar... yo hago una escucha general y luego me pongo a partir..	De acuerdo.	Confirma.
S3	Yo cuando escucho algo por primera vez escucho la obra, para ver cómo es la obra, ni la parte emocional, que pienso que va dentro de la composición, ni la parte técnica. Yo intento escucharlo en conjunto.	Conjunto.	Global.
S4	Yo creo que las dos. Cuando tú escuchas una obra por primera vez, yo creo que es totalmente emocional lo que te dice.	Emocional.	Global emocional.
S5	En mi caso, no. Yo hago una primera escucha global y voy discerniendo lo que realmente me interesa. La parte emocional no la pienso, la siento.	La parte emocional la siento.	Global concreto.
S6	El músico flamenco se preocupa más del ritmo. En mi caso cuando escucho una música trato de escuchar todo. Trato de emocionarme de escuchar la melodía, el ritmo... todo. Quizá porque yo tengo una formación clásica y una flamenca.	Se identifica con las dos partes.	Global.
S7	Me parece muy curioso, pero llevas toda la razón. Tenemos asumido lo emocional ya.	Curioso. De acuerdo.	Confirma.
S9	El público medio tiende a identificar música con melodía.	Melodía importante.	No concluyente.
S10	Yo miro la armonía y lo que me causa esta armonía. Yo me baso mucho en la emoción y no tanto en el aspecto técnico. Yo en mi fase más flamenca miraba mucho más la técnica.	Mira lo técnico.	Global concreto.
S11	Yo me siento identificado con ambas partes porque he vivido la música como aficionado hacia muchas músicas.	Con las dos partes.	Global.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3a - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S12	Yo ya te dije como escucho yo, y no tengo ni idea de cómo escucharán los demás. Y tampoco creo que sea predominante para ser un buen músico o no serlo.	-	No concluyente.
S13	Yo creo que puedes recibir todas las cualidades a la vez, la emocional claro.	Todas.	Global.
S14	Esto está bien sí. Hay que dejar que la música respire sola y ver si te llega o no te llega.	De acuerdo.	Confirma.
S15	No estoy muy De acuerdo. con estas afirmaciones. Pienso que en el caso de los músicos clásicos predomina, además del interés emocional, el analítico y técnico..	Piensa que la escucha es global en todos los aspectos	Global.
S16	Yo cuando escucho una canción pop, me da igual el ritmo la melodía, veo solo lo que siento.	Ejemplo concreto . Emocional.	Global emocional.
S17	(No se le pregunta.)	-	-
S18	Para mí lo primero es que me tiene que transmitir. Y a partir de ahí seguimos hablando.	Primero emocional.	Global emocional.
S19	El interés emocional se va desarrollando poco a poco con el estudio e interpretación de las grandes obras maestras.	Contesta otra cosa	No concluyente.
S20	Estoy de acuerdo.	De acuerdo.	Confirma.
S21	En general e inconscientemente creo que todas las personas nos fijamos en la melodía y el ritmo, es lo fundamental de todo.	Melodía y ritmo.	Global concreto.
S23	Sí, esto vale	Ok	Confirma.
S24	Yo creo que la escucha tiene que ser global, primero porque el oído no puede escuchar muchas cosas a la vez. Y luego si escucha de forma analítica se pierde el seguir lo que en ese momento interesa más. Yo creo que tampoco se han expresado bien. Yo en mi caso la primera expresión es la estructura, a mí me interesa mucho esta. Entonces no es tanto lo emocional sino si esa estructura es capaz de transmitir emociones.	Global Estructura.	Global concreto.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3a - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S25	En el flamenco es cierto. Somos gentes que emocionalmente pasamos de cero a cien rapidito.	De acuerdo. con lo flamenco.	Confirma.
S26	Escucha global, en mi caso.	Global.	Global.
S27	Es depende lo que te llame la atención.	Global concreto.	Global concreto.
S28	Yo creo que la primera escucha en general me voy también más a la emoción. Yo estoy muy dividido, pero también por mi formación.	Emocional. Pero no está seguro	Global.
S29	Yo eso lo puedo entender por lo que te comentaba ante del rango estético.	Lo entiende.	Confirma.
S30	Yo creo que esto es muy específico, y cada uno tiene unos intereses, además cada uno evoluciona con el paso del tiempo.	Evoluciona. Demasiado general.	No concluyente.
S31	Me parece correcto, aunque desconozco el caso de los flamencos.	Clásicos, de acuerdo.	Confirma.
S32	<i>Yes. It is not so surprising for the classical musicians, because their music is conveying emotional content</i>	Clásicos, de acuerdo.	Confirma.
S33	Qué curioso. Es que a mí me pasa un poco como los flamencos. Depende mucho del tipo de persona y de lo que estés buscando. Es deformación profesional.	Algo concreto.	Global concreto.

H.9. Codificación de la pregunta R2 3b

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3b - cuadro 1 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Si uno es artista es porque tiene algo especial que decir.	Importante.	Sí.
S2	Yo creo que tiene que ser parte de nuestro propósito en la música. Está bien, eso no es lo del ego.	Nuestro propósito.	Sí (sin ego).
S3	Sí. Es como un compromiso. Estás obligado todos los días a hacer algo nuevo. Ya no es cuestión de ego, el ego para mí ya pasó.	Compromiso.	Sí (sin ego).
S4	No. Y además siempre he luchado contra ello. Eso es como si tuviera un complejo de inferioridad, quiero decir, ¡Quiero demostrar al mundo que estoy aquí! No. Creo que no hay que demostrar nada. El hecho de tener que superarte a ti mismo en vez de disfrutar implica una autocensura. Yo creí que no tenía nada que decir con la música que hacía, lo que sí quería es contar mi historia. Si es nuevo porque yo lo veo de una manera diferente de como lo ves tú eso lo dirás tú. Pero yo estoy contando como yo lo veo.	No. Complejo de inferioridad. Contar su historia.	No.
S5	Sí. Eso en el flamenco es fundamental.	Fundamental.	Sí.
S6	Hombre está claro. Y en el ámbito del flamenco por supuesto.	Está claro.	Sí.
S7	Yo pienso que sí. Y el buen músico necesita soñar con que él también pueda aportar algo a eso que ama tanto.	Aportar algo.	Sí.
S9	No necesariamente, ha habido grandes músicos en la historia que no han aportado nada nuevo. Schumann no rompió nada, Schubert no rompió nada, Mendelssohn tampoco. Por primera vez en la historia estamos mirando constantemente al pasado. La transgresión está mucho más en el creador, en el intérprete mucho menos. Porque el creador tiene que posicionarse el intérprete clásico no.	No necesariamente.	Compositor sí, intérprete no.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3b - cuadro 2 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	Yo creo que sí, siempre, aunque tengas la tradición contigo, tu tienes que desarrollar tu ego hasta cierto punto porque sobrevivimos al ego. nuestra música tiene que ser de cierta forma valorada. Si quieres ser famoso, ganar mucho dinero tienes que hacer unas cosas. Si quieres ser honesto contigo mismo y hacer tu música para la gente que le gusta, es otra cosa.	Sí desde la humildad.	Sí.
S11	Sí. Tienes esa voluntad a dejar huella y llegas a dejarla si te lo propones. Antes yo decía que tocaba porque me gusta, pero con el tiempo dices que tocas porque quieres dejar algo aquí porque quiero que sirva a alguien en el presente y el futuro tal vez.	De acuerdo.	Sí.
S12	No somos solamente intérpretes que intentan plasmar lo que decía el compositor, aunque es una parte muy importante; sino también poner algo de nuestra parte. Pero categorizarlo como sin eso no, pues no lo se porque hay muchos otros que se sienten como simples transmisores de lo que el compositor quería. Creo que hay mucho de eso, pero también hay de lo otro.	Sí. Duda. No determinante.	No.
S13	Bueno, sí, no es por el precio de ser artificial puede ser. Pero tampoco tiene sentido ser nuevo a cualquier precio. El compositor tiene que buscar algo nuevo. Pero en los intérpretes no diría que las interpretaciones de ahora sean mejor que las antiguas, de hace 50 años. Una obra nueva puede ser, pero una tocada millones de veces es imposible.	Sí, desde la sinceridad sin ese propósito.	No.
S14	Depende de cada uno.	Depende.	No.
S15	Creo que sí, algo propio que lo distinga de los demás.	Algo propio.	Sí.
S16	Yo sí. Yo creo que sí. Aportar algo nuevo es fundamental.	Aportar algo.	Sí.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3b - cuadro 3 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	Yo creo que sí. Aunque no somos nada especial.	Sí, sin ego	Sí (sin ego).
S18	Por supuesto, hay que aportar pero desde la humildad.	Sí desde la humildad.	Sí (sin ego).
S19	Por supuesto que sí.	Sí.	Sí.
S20	Sí. Quizá no defina eso lo que es el buen músico, pero creo que sí es muy importante. Probablemente hay muy buenos intérpretes, por ejemplo de música clásica, que son muy buenos músicos, que seguirán las interpretaciones clásicas de otros intérpretes, ahí la capacidad de incluir tu personalidad es muy pequeña, y tocarán Bach excelentemente y su obsesión no será aportar algo personal sino ser fiel a lo que se sabe sobre eso. Y son excelentes músicos.	Importante pero no determinante.	No.
S21	El buen músico cuanto más conocimientos tenga pues mejor, pero no tienes que conocer todo. Tienes que conocer mucha música. (Nos falta preguntar la pregunta de la trascendencia.)	NC.	No concluyente.
S23	Yo creo que lo debería tener. Se puede hacer una carrera musical sin aportar nada pero realmente yo creo que la esencia del músico sí. Es que lo escuchen, si no lo escucha nadie no tiene sentido. Es lo que te hablaba antes de devolverle a la profesión lo que te está dando.	Sí.	Sí.
S24	Yo creo que sí, pero no porque sea algo trascendente metafísico. Si uno se pone a componer, se supone que quiere hacer algo que hasta ahora nadie ha hecho, no porque sea mejor que hace el de al lado, sino por que será distinto.	Sí sin ego.	Sí (sin ego).

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3b - cuadro 4 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S25	Yo creo que no. Eso es una cosa que a veces se dice porque queda un poco trascendente pero nadie comienza así. Lo que quieres es satisfacer tus necesidades, de comunicación, de expresión... pero llevarlo a un término de transcendencia global y tal. Pero yo no creo que sea necesario de tener la inquietud de trascender a la humanidad. Quieres superarte a ti mismo, y satisfacerte a ti mismo. Yo lo necesito hacer pero es para mí, no es para los demás, lo hago, ese es mi sino.	No. Tienes necesidades de comunicación. Superarte satisfacerte.	No.
S26	Sí.	Sí.	Sí.
S27	Bueno, puede ser sí, como objetivo o como meta, intentar ser personal.	Sí. Intentar ser personal.	Sí (sin ego).
S28	Yo sinceramente creo que eso de la transcendencia es un concepto muy del siglo XX. Yo creo que a todo el mundo le gustaría. Pero lo que quieres ahora realmente es hacer lo que te gusta. Y llegar lo más alto posible en el sentido que me reconozcan mis colegas.	Llegar alto. Que te reconozcan los amigos. Le gustaría. No importante.	No.
S29	Esa voluntad es un estímulo muy importante, pero cada vez está menos clara. En mi parte lo que pienso forma parte de mi sinceridad. Para mí es un estímulo y es absolutamente legítimo.	Importante pero borroso. Sinceridad.	No.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3b - cuadro 5 de 5			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	Yo creo que quizá no como primer planteamiento, porque el intentar aportar algo nuevo es un recurso del ego. Yo iría a uno de los titulares de tu primera pregunta, y es hacia la identidad. Yo iría buscando más una identidad que buscar hacer algo nuevo.	Buscar la identidad. No ego. Importante.	Sí (sin ego).
S31	Aunque pueda sonar pedante, creo que hay parte de verdad en la afirmación. Es como querer dejar huella, encontrar un sentido a la vida incluso.	Sí.	Sí.
S32	<i>Not producing something new. Playing different for the sake of it has no sense as an honest performer. That is the job of composers to make new music. But performers will always test the limits of the piece, and their own limits.</i>	No por el hecho de hacer algo nuevo. Ser honesto. Buscar los límites.	Sí (sin ego).
S33	Pero buscar transcendencia o aportar alguno nuevo no es necesariamente lo mismo. Bach trascendió y era considerado un anticuado. no creo que él tuviera la intención de inventar nada. Quiero creer que eso tiene que ver más con una necesidad interior que con un ego. Al final tú puedes ser un buen artista siendo una buena persona, siendo un cabrón, siento inteligente, siendo tonto. El arte va por otro canal.	Necesidad interior. No ego. No determinante.	No.

H.10. Codificación de la pregunta R2 3c

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3c - cuadro 1 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Hay mucha gente que lo reconoce. Que uno compone para sí mismo, o que pinta para sí mismo, o algo parecido que es para la eternidad, o para la posteridad. Y también hay quien desprecia totalmente al público, son ignorantes, poco cultivados y piensan por ejemplo que no escriben para la plebe que no entiende más que de arte banal, sin interés, simplón. Una cosa es que no seas un vendido. Pero tiene que ser una cuestión de que un número determinado, por lo menos, de personas puedan recibirlo. Charles Ives, que decía que aunque solamente le guste a mi mujer, pues ya puedo componer.	No ser un vendido. Pero tiene que haber personas que puedan recibirlo. Algunos dicen cosas egoístas.	Humildad y generosidad.
S2	No pienso mucho en el público, pero es algo que tienes ahí. Dices: yo voy a hacer lo que yo siento y que sea sincero. Pienso en positivo al hacer algo, pienso que va a gustar pero siempre me tiene que gustar a mí. O sea, nunca venderte.	No venderse. Sinceridad. Egoísmo (sano). El público le alimenta.	Necesidad de expresarse.
S3	Hago música para mí. Pienso que es la única manera de que pueda gustar. No podemos decir que obviemos al público todos queremos llegar, es absurdo que yo te diga que no. Nosotros somos gente de llegar al público. Si no, no grabaríamos discos. Y nos agrada que nos digan que nos gusta, en determinados momentos, en otros momentos me agrada que digan que no la entienden.	Para sí mismo. Única forma de que guste. Quiere llegar. Le agrada que le digan que le gusta.	Necesidad de expresarse.
S4	El público es muy importante. Para mí el público es vital. Tú tienes una necesidad de comunicar. Si el público no existiese para quién haces música ¿para ti? .	Necesidad de comunicar.	Necesidad de comunicar.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3c - cuadro 2 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S5	Uno tiene que gustarse a si mismo, evidentemente. Pero nosotros nos debemos al público.	Se debe al público.	Humildad y generosidad.
S6	Para mí el público si es importante. Tengo un plan establecido de lo que voy a tocar, pero voy cambiando según veo al público. Hay momentos que me encierro en mí mismo y me olvido, pero sí a mí si me interesa el público.	Le interesa al público. Varía según le siente.	Humildad y generosidad.
S7	Nosotros contamos para alguien, y ese alguien son ellos, el público. Lo que no puede es predominar, no puedes estar trabajando pensando solo en el público. Si hoy pensáramos en el público no haríamos ni arte, porque hoy la cultura en España?. El público es muy importante, pero hay que tenerlos en su posición real.	Cuenta para el público. No predomina. Tenerlos en justa cuenta.	Humildad y generosidad.
S9	Hay gente que tiene un ego..., que la cultura son ellos. Hubo una época en la que estaba de moda decir que uno creaba para si mismo. Me cuesta creer que no produzca una lógica satisfacción entender que el mensaje está calando en la comunidad. Creo que eso puede ser una pose. Puede ser que haya muchos que se prostituyan estilísticamente para vender más discos. Yo creo que es absolutamente sano y lógico el pretender llegar a la mayor cantidad de receptores cualificados.	Entiende lo del ego. Satisfacción al elogio. Entiende que la gente quiera vender.	Necesidad de expresarse.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3c - cuadro 3 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	Yo quiero transmitir algo para las personas y quiero que las personas reaccionen con mi música. El público que quiero no es un público de música comercial, quiero un público que le guste la música sincera. Yo sé que he llegado a una forma personal de tocar, independientemente de que sea mejor o peor, yo soy coherente, y quiero gente que entienda esa coherencia.	Piensa en la reacción de las personas. Público no comercial. Mostrar su sinceridad.	Humildad y generosidad.
S11	Hasta ahora nunca he pensado en el público a la hora de hacer mi música. Entiendo que a muchos flamencos les tiene que gustar a ellos, pero muchas veces a ti no te ha gustado y a el público le ha encantado. Entonces dónde está la verdad ¿Es la tuya o la del público? Así que creo que es importante tenerlo presente.	No suele pensar en él. Hay que tenerlo presente. Razona otra cuestión.	Humildad y generosidad.
S12	El público tiene un papel relativo. Podríamos caer todos en una meta muy comercial. Yo sé como gustarle al público de una manera comercial, fácil y no lo hago. No lo hago solo de esa manera. Intento buscar otras cosas también, al público hay que enseñarle y que vaya desarrollando sus gustos.	Ve peligroso caer en lo comercial. Prejuicios. Prepotencia.	Prepotencia y prejuicios
S13	El público es importante, porque si no hay público no hay este trabajo.	Importante. Poca concreción.	No concluyente.
S14	Yo cuando compongo pienso mucho en los intérpretes, me pongo en su piel. De ahí al público, si me importa hombre. Que llegue al público a todo nos gusta.	Se pone en la piel del intérprete.	Humildad y generosidad.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3c - cuadro 4 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S15	Para un intérprete el público siempre es importante. No se trata de tener mayor o menor éxito, sino de la capacidad de conectar y comunicar las emociones al público que asiste a tu concierto.	Siempre importante. Conectar y comunicar.	Necesidad de comunicar.
S16	En el fondo a mí me gusta eso de los fans como persona, yo siento que mi interés es tocar bien, es hacer cosas interesantes, mi interés es por innovar, por ser buen músico, por tocar bien. Yo siempre he pensado que el dinero y el público vendría con eso. Yo nunca me he preocupado mucho por el dinero porque he pensado que había que estudiar mucho y moverse para conseguirlo. Yo creo que el público en realidad no me interesa.	Le gusta el halago Quiere mejorar siempre. El público no le interesa	Necesidad de expresarse.
S17	A mí sí me importa. A mí me gusta gustarle a la gente. Cuando conectas con el público hay una energía que te vuelve a ti y es maravilloso.	Le importa. Le gusta.	Necesidad de expresarse.
S18	El público es importante, en tanto en cuanto todo lo que tú haces no es para que se quede en la habitación de tu casa. el público tiene una importancia en el sentido que tú lo que haces lo haces para el público.	Importante. Produce para el público.	Humildad y generosidad.
S19	El público es importantísimo en la carrera de un artista. El aplauso es el barómetro de la verdad y del éxito.	El aplauso le agrada y ayuda.	Público juez.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3c - cuadro 5 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S20	Hay como dos capas de jueces: el primero son tus compañeros, el segundo es tu público. Es verdad que hay grandes músicos de la historia que no han sido reconocidos, pero el papel del público es un poco el papel de juez. También esa psicología de que realmente yo tengo que creer en lo mío y tal... y ya se me reconocerá; pero al final hay algo que tiene que ver con el ya se me reconocerá. Es complejo. Son cuestiones arquetípicas, muchas veces se nos pasa el pensar en profundidad cuál es la función del público. Uno piensa que en el fondo lo que importa es el arte, es la sinceridad, etc... Yo entiendo esa tentación del ser artista, del que a mí me da todo igual, yo solo hago por el arte, yo creo que también es una manera de hablar y que no llegan a reflexionar en todo el conjunto de lo que supone el proceso artístico que no estamos acostumbrados a hablarlo.	Varias capas de público. Público juez El músico tiempo poca reflexión.	Público juez Varias capas.
S21	El público es muy importante para mí y para muchos artistas. Yo siempre digo que el artista tiene que ser un poco egocéntrico. Pero en el buen sentido. Lo que no podemos es supeditarnos a lo que diga el público, porque nos estaríamos engañando a nosotros mismos. El artista debe tener la libertad absoluta de dejarse llevar por su corazón y por su alma. Eso lo tengo clarísimo, porque si no me dedicaría a otra cosa.	Libertad para expresarse. Importante. No supeditarse	Necesidad de expresarse.
S23	Es importante en cuanto a que si el público no existe, tampoco el exponer la música. Seguro que hay gente que no le importa el público, y otros que sentirán una losa muy grande con él. Yo pienso como en todo, que hay que darle el término medio. Ni darle todo, ni abandonarlo.	Importante. Si no, no existiría la música. Darle el término medio.	Necesidad de expresarse.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3c - cuadro 6 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S24	Yo creo que sí es importante porque uno escribe para alguien. Se supone que uno no sabe bien quién es su público, ni lo va a saber nunca. Me gustaría llegar al público, pero en definitiva en el mundo hay unas cuantas personas, no muchas, que me importa mucho lo que les parezca de lo que hago. Es para el público lo que hago, pero no me determina el gusto a priori.	Le gustaría llegar pero hay pocas personas para llegar. Es para el público lo que hace. Es sincero.	Humildad y generosidad.
S25	Para mí si que lo es y cada día más. Yo estoy ahí al cincuenta. Porque si para llegar al público tengo que hacer una serie de cosas que no me satisfagan no lo haría.	Le gusta el público. Pero es sincero consigo mismo.	Necesidad de expresarse.
S26	El público en un concierto sí es el más importante, un artista. cuando uno compone pienso que se debe a sí mismo.	Egoísmo (sano). En el concierto si es importante. Sinceridad.	Necesidad de expresarse.
S27	La gente que admiras es la importante para que opine de lo que haces. Los que tu opinas que son buenos músicos. El público es importante porque tocas para alguien. ¿Quien ha dicho que no es importante?.	Opinión. Tocas para alguien.	Público juez. (varias capas)
S28	En el siglo XX también surgió esto de ser de las vanguardias, de que el público es lo de menos. Soy yo y me tiene que gustar a mí. A mí me parece un concepto muy egoísta. Cuando yo compongo compongo para el mundo pero con mis ideas. ¿Me vendo? No. Tú te vendes si dices lo que quieren oír. Y no es el caso, es la sinceridad.	Sin perjuicios. Sinceridad. Pone sus ideas.	Necesidad de comunicar.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 3c - cuadro 7 de 7			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S29	Yo creo que la música es ritual. Es una comunicación con los demás. Algunos de los más grandes eran autores absolutamente comerciales, como Haendel. Yo creo que es la idea legítima del artista. Indudablemente, cuando una sala está llena es mejor que cuando está casi vacía, y cuando te dicen me ha gustado mucho es mejor que cuando dicen no he entendido nada. Ese desprecio del público creo que es una pose romántica en que el artista se sube a la montaña y dice ya me seguirán. Y que no tiene ninguna utilidad o realidad hoy en día.	Comunicación.	Necesidad de comunicar.
S30	Gurdjuieff, describía la personalidad como un cochero con caballos. Caballos la fuerza intuición, cochero la cabeza que tiene que frenar, y el pasajero el público que tiene que ir disfrutando.	Pasajero tiene que disfrutar.	Humildad y generosidad.
S31	Para mí no tiene sentido la creación sino hay un receptor. La obra se acaba en el momento en que alguien la escucha, no cuando se escribe la última nota.	Comunicar.	Necesidad de comunicación.
S32	<i>Audience is indeed essential</i>	Esencial	Humildad y generosidad.
S33	El público es importante según para qué. Hay gente más generosa y gente más egoísta en el mejor de los sentidos de la palabra. Para mí el público es importantísimo. Para mí el público es importante desde el momento que salgo al escenario, o sea, yo no hago las cosas pensando en el público.	Depende de la persona. No hace las cosas pensando en él.	Humildad y generosidad.

H.11. Codificación de la pregunta R2 4a

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4a - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Yo me tiro más por lo interno.	Interna.	Interna.
S2	El equilibrio. La que nunca habría que perder es la interna, pero como va tan unida a la externa...	Equilibrio.	Las dos.
S3	Está bien, son las dos importantes.	Dos importantes.	Las dos.
S4	Para mí lo más importante es el factor intrínseco.	Intrínseco.	Interna.
S5	Yo creo que en el término medio está la virtud. Eso va a permitir que la motivación tenga un carácter completo.	Dos importantes.	Las dos.
S6	Tiene que haber un equilibrio.	Equilibrio.	Las dos.
S7	Me decantaría por la interna. Aunque creo que el equilibrio de las dos es lo suyo.	Equilibrio. Interna.	Interna.
S9	La respuesta es que haya un equilibrio entre las dos. Ahora, en un momento como el presente en el que el estímulo externo está bajo mínimos recurre a la autosatisfacción, pero el voluntariado tiene un límite y hay que entenderlo. La verdadera motivación es la interna, sin duda, pero sin la externa casi nada funciona. La interna es el motor, pero el combustible es la externa.	Las dos.	Las dos.
S10	Las dos son importantes. Para mí eso es cíclico. Si hubiera un equilibrio, sería perfecto; pero es muy difícil. La interna es vida la externa es consecuencia.	Las dos importantes Cíclico. Equilibrio imposible.	Las dos.
S11	En mi caso son los dos.	Las dos.	Las dos.
S12	Las dos son muy importantes, pero más la interna.	Las dos. Más interna.	Interna.
S13	Yo creo que la motivación interna debería ser una constante.	Interna.	Interna.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4a - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S14	Es más importante la interna.	Interna.	Interna.
S15	Para mí, es más importante la motivación interna.	Interna más Importante.	Interna.
S16	Un equilibrio.		Las dos.
S17	Las dos son importantes y se alimentan una de la otra.	Se alimentan.	Las dos.
S18	Yo creo en el equilibrio. Una se alimenta de la otra.	Se alimentan.	Las dos.
S19	Es más importante el equilibrio.	Equilibrio.	Las dos.
S20	El tener mucha motivación personal te hace estudiar de una manera, y te hace desarrollar tu mundo personal. hace que se venda eso mucho mejor, si se te ve con una seguridad en tu discurso pero también en tus cuestiones técnicas y eso de alguna manera se refuerza en el primer grupo. Y hace que para el segundo grupo se vea con más fuerza.	Depende. La respuesta se va hacia otra cosa.	No concluyente.
S21	El equilibrio es fundamental. Si tú tienes una vocación por la música y no te salen conciertos, te desvives, te mueves y no te salen conciertos. Puede llegar un momento, en que esa vocación la pierdas.	Equilibrio.	Las dos.
S23	Un equilibrio. Las dos son importantes.	Equilibrio .	Las dos.
S24	Yo creo que lo bueno es un equilibrio, pero es que funcionan de forma diferente. Parece que la interna prima, pero yo creo que ocupan diverso papel.	Una para una cosa. Otra para otra.	Las dos.
S25	Si lo necesitas, lo externo, y cuanto más mayor más lo necesitas. Veo las dos importantes.	Las dos.	Las dos.
S26	El equilibrio para mi es más importante.	Equilibrio.	Las dos.
S27	Que haya un equilibrio y que haya variedad.	Equilibrio.	Las dos.
S28	Yo creo que el ideal es el equilibrio, no daría más valor a una cosa que a otra.	Equilibrio.	Las dos.
S29	Vamos a ver, la vida da tantas vueltas que tienes que tirar de la interna nada más.	Interna.	Interna.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4a - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S30	Yo creo que es el equilibrio.	Equilibrio.	Las dos.
S31	Creo que debe dominar la interna. Si no sería un poco artificial.	Interna.	Interna.
S32	<i>Balance is always the better option in the long run, if you are to have long career.</i>	Equilibrio.	Las dos.
S33	Sí, porque te pueden ir las cosas fatal y tú sigues. Podría ser buen músico sin motivación externa, pero sería una putada (<i>sic</i>).	Las dos .	Las dos.

H.12. Codificación de la pregunta R2 4b

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4b - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Por lo menos, que esté equilibrado sin que haya agujeros negros. Yo diría no en un mínimo, sino un poquito más.	Un poco más que el mínimo. Equilibrio.	Compensación, pero tiene que haber un mínimo razonable.
S2	Tendría que haber un equilibrio entre las habilidades.	Equilibrio.	Compensación.
S3	Creo que hay que tener desarrolladas el mínimo para ser músico. Y si luego llevas una habilidad a un nivel superlativo estupendo.	Tiene que haber un mínimo.	Compensación, pero tiene que haber un mínimo razonable.
S4	Yo creo que sí. Considerar que alguien tiene todo muy desarrollado sería... eso estará reservado para muy pocos. es un equilibrio, pero no estático, que se va moviendo en cuanto el músico va creciendo.	Equilibrio. Va cambiando con el tiempo.	Compensación.
S5	Un buen músico tiene que conocer su propia potencialidad como artista. Uno debe conocerse y potenciarlo.	Hay que trabajar las bajas.	Compensar y superarse continuamente
S6	Yo intento buscar un equilibrio entre mi capacidad técnica y expresiva. En términos generales hay que dar un 50% como mínimo.	Tiene que haber un mínimo	Compensación, pero tiene que haber un mínimo razonable.
S7	Yo pienso que el buen músico, es verdad que siempre tienen muchas carencias, que no son virtuosos en todo, por regla general. todas esas carencias hacen que me desarrolle en otros aspectos muchísimo más y que le dedique a esto muchos más tiempo y esfuerzo y compensa.	Muchas carencias. Las carencias hacen que te desarrolles mucho en lo que tienes.	Compensación.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4b - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S9	Y a veces menos que el mínimo. Yo te lo digo abiertamente, tengo muy mal oído, lo siento, es un problema físico-acústico, he hecho todo lo posible por evitarlo, pero como mido lo que mido y no puedo ser pivó de la sección de baloncesto. En la práctica algunos parámetros están en lo justito y en algunos casos por debajo de lo justito.	Menos que el mínimo. A veces no se puede evitar.	Compensación, y puede haber menos que el mínimo razonable.
S10	Sí, yo creo que sí, porque estar perfecto en todo es imposible. Normalmente tu sabes escuchar en tu sector, en donde tu estás desarrollado, pero cuando vas a escuchar otras cosas.	Todo imposible.	Compensación.
S11	Hay gente que son muy buenos rítmicamente pero solo hacían eso, todo el rato. Lo importante es hacer una lectura saber en que terreno te sientes a gusto y eso aprovecharlo.	Autoconocimiento	Compensación.
S12	Tiene que haber un mínimo, pero sí. No puede haber un buen músico si no tiene ritmo, por ejemplo.	Tiene que haber mínimo.	Compensación, pero tiene que haber un mínimo razonable.
S13	Puede ser, por eso hay variedades de intérpretes. Cada intérprete siente donde le aprieta el zapato, entonces cada uno tiene el deseo de desarrollar las partes que faltan.	Así es y tiene que ser.	Compensar y superarse continuamente
S14	Sí hombre sí.	De acuerdo.	Compensación.
S15	Lo ideal, para mí, es tener equilibrio en ese desarrollo de capacidades y reforzarlas por igual, desde los inicios.	Equilibrio. Superarse.	Compensar y superarse continuamente
S16	He visto músicos que son más burros que un arao, y se ponen a tocar y son unos cracks.	Equilibrio.	Compensación.
S17	Al final resulta que cuando tienes desarrollada una cosa... Pasa como los masajistas japonés que muchos son ciegos, pero no importa porque tienen otras cosas muy desarrollado.	De acuerdo.	Compensación.
S18	Uno tiene que guiarse de lo que más natural tenga.	De acuerdo.	Compensación.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4b - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S19	La música me ha ayudado muy especialmente a desarrollar mi inteligencia y mi creatividad.	Contesta otra cosa.	No concluyente.
S20	En general, creo que sí. Que hay un equilibrio entre las habilidades.	Equilibrio.	Compensación.
S21	Estoy contigo. Hay músicos que no tienen unas facultades increíbles, o que simplemente cantan por cuatro estilos de flamenco, pero la vida le ha otorgado un timbre de voz tan bonito, una manera de decir las cosas que le sale de verdad, que las sienten de verdad, y te llegan.	De acuerdo.	Compensación.
S23	Sí. Lo que no son es completos, pero son grandes músicos.	De acuerdo.	Compensación.
S24	Bueno, es muy difícil que tenga todas las habilidades musicales al máximo. Entonces yo pienso que sí, que uno puede estar muy dotado para determinadas cosas y tener carencias en otras que tiene que cubrir de determinada manera.	De acuerdo.	Compensación.
S25	Está bien tenerlas, pero no hace falta.	De acuerdo.	Compensación.
S26	Está claro que un buen músico, si tiene todas las cualidades, es más completo.	No responde a lo que le preguntamos.	No concluyente.
S27	Si tiene muy bien el ritmo, la velocidad en las escalas es algo más superficial.	Hay cosas que puedes no tener desarrolladas.	Compensación, pero tiene que haber un mínimo razonable.
S28	Sí, sí puede ser buen músico, ahora es mejor músico si además trabaja lo otro.	Sí, pero si mejora mejor.	Compensar y superarse continuamente
S29	Yo creo que se puede dar el desequilibrio en un buen músico.	Se puede.	Compensación.
S30	Sí totalmente, y además la historia de la música está llena de ejemplos.	Sí.	Compensación.
S31	Sí. Creo que tengo bastante equilibrio.	Sí.	Compensación.
S32	<i>It is an act of balance, and at the same time, we try to hide our weaknesses, if we are aware of them. Being an artist is selling illusion.</i>	Sí.	Compensación.
S33	Sí, totalmente. O sea, a María Callas se la conocía por sus defectos, lo cual pueden ser virtudes.	Sí.	Compensación.

H.13. Codificación de la pregunta R2 4c

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4c - cuadro 1 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	Sí sí, es cierto. Tanto una como la otra.	De acuerdo.	De acuerdo.
S2	Sí, vale. Curioso y bonito.	De acuerdo.	De acuerdo.
S3	Claro, en mi caso estoy continuamente entre lo abstracto y lo banal Yo no podría hacer algo muy bueno sin hacer algo mediocre para exaltar lo bueno, no sé...	-	No concluyente.
S4	Yo creo que ahí está gran parte de la definición de buen músico. La habilidad de conmutar tan rápido entre los dos estadios, la conmutación, o la multiplexación que decimos en tecnología, yo creo que ahí está la definición.	Muy De acuerdo.	De acuerdo.
S5	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S6	Yo creo que sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S7	Eso sí. Me pasa que concentro mucho y de repente me disperso, y cuando me disperso encuentro herramientas que me ayudan a concentro lo otro.	De acuerdo.	De acuerdo.
S9	Hay músicos expendidos que no son creativos, pueden ser versátiles eso sí He echado de menos en tus reflexiones una clara diferenciación entre el buen intérprete y el buen compositor. Un director de orquesta agradece que un músico sea poco creativo, no voy a decir que no sea nada, pero que sea versátil; que tú al primer oboe en su solo te lo haga cada vez de una forma diferente, pero eso es ser versátil, no ser creativo. Habría de distinguir entre esos tres: creativo, versátil y no creativo.	Intérprete puede ser no creativo, pero tiene que ser versátil.	No.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4c - cuadro 2 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	Sí, en el flamenco hay mucho de eso. Hablando de guitarra ya se ve las dos manos diferentes. De pensar un montón de cosas altamente abstractas y luego puedes ser una persona sencilla. Eso sí que es una condición <i>sine qua non</i> para ser buen músico.	De acuerdo.	De acuerdo.
S11	La creatividad es algo muy inconsciente. Es un estado que a veces no aparece, además como no estés con el instrumento en la mano no sirve de nada. es un estado de contemplación hacia dentro y hacia fuera que te permite crear.	Nos explica qué es creatividad.	No concluyente.
S12	que si es creativo sí. Pero no sé exactamente como funciona el cerebro. No sé, no sé que decirte ahí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S13	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S14	Sí. ¿Y alguien dice que no?	De acuerdo.	De acuerdo.
S15	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S16	Sí, totalmente. Y desde el principio. Yo me pongo a estudiar algo y ya estoy pensando en uno y en otro.	De acuerdo.	De acuerdo.
S17	Sí. De todas formas yo creo que conviven los dos pensamientos, que no es cambian.	Conviven.	De acuerdo.
S18	yo creo que están las dos y tienen que ir de la mano. Eso en los músicos que solo saben leer esta parte creativa es mucho más pequeña.	Las dos.	De acuerdo.
S19	De acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S20	En general sí, sí.	Sí.	De acuerdo.
S21	No. Porque depende, el músico puede ser intérprete o compositor. el intérprete tiene que utilizar otras notas u otras palabras de otros músicos, evidentemente, el compositor está en otro nivel, con todos mis respetos.	Depende.	Intérprete no.
S23	Sí, totalmente.	Sí.	De acuerdo.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4c - cuadro 3 de 3			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S24	Me parece fundamental para un compositor, pero para un intérprete es vital.	De acuerdo.	De acuerdo.
S25	Sí, sí, es algo que tienes y si no lo controlas te agotas.	Las tiene.	De acuerdo.
S26	No, no creo que esto lo caracterice.	No.	No.
S27	Pues sí, de acuerdo.	Sí.	De acuerdo.
S28	Un buen músico es capaz no solo de ir al detalle, sino que también a la generalidad, rápidamente. Tiene que haber creatividad también en el intérprete, pero una creatividad bien entendida.	Sí puede.	De acuerdo.
S29	Totalmente, es que yo creo que de hecho componer es un viajes constante entre los dos tipos de pensamiento.	De acuerdo.	De acuerdo.
S30	Claro, sí totalmente de acuerdo.	De acuerdo.	De acuerdo.
S31	Sí.	De acuerdo.	De acuerdo.
S32	<i>Yes, and furthermore be able to be doing this at different levels simultaneously.</i>	De acuerdo.	De acuerdo.
S33	No tengo muchos estudios al respecto, pero me parece que sí. Me parece muy coherente.	De acuerdo.	De acuerdo.

H.14. Codificación de la pregunta R2 4d

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4d - cuadro 1 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S1	puede ser	Duda	No concluyente
S2	Yo he tenido una época en la que como dices, no veía los vídeos de lo que cantaba, y aún así he ido evolucionando. Pero a día de hoy pienso que es superimportante ver lo que haces, intentar perfeccionar, ver los fallos y lo que no funciona. Parece que va por etapas.	Importante autoevaluarse conscientemente. Por etapas.	Consciente.
S3	Yo creo que depende del momento de tu vida artística. Para mí ahora mismo es de forma natural. yo creo que de manera inconsciente se evoluciona siempre que seas una persona creativa.	Depende momento. Creatividad Importante.	Subconsciente le funciona.
S4	No puedo escuchar mi obra después Nunca he tenido una visión positiva de la interpretación de mis obras.	Sufre al escuchar su música.	Subconsciente le funciona.
S5	Yo no soy muy dado de subir al escenario si haber pensado nada, yo lo llevo bastante bien estructurado. Yo le doy importancia al raciocinio pero no por ello pierdo frescura o intuición.	Consciente.	Consciente.
S6	Yo utilizo los dos tipos.	Los dos.	Ambas.
S7	Otra vez el equilibrio es esencial. sobre todo el inconsciente, pero a veces engaña. Si creo que el buen músico tira mucho de eso, de la intuición.	Equilibrio. Inconsciente puede engañar.	Ambas.
S9	Cuando estás en fase de aprendizaje?	Solo habla de la fase de aprendizaje.	No concluyente.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4d - cuadro 2 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S10	con una de las dos vale. Un día va a sonar así, otro día será diferente. Esa forma de pensar me la dio el tablado, cada día va a ser diferente. Puedo evaluar el nivel técnico, algunas cosas, pero lo hago a modo de currar para corregirlo en otro. .	Inconsciente.	Subconsciente le funciona.
S11	Siempre el equilibrio de ambas cosas. Aquí puedo hacer hincapié en lo que dije antes de aceptarte plenamente.	Ambas.	Ambas.
S12	No concluyente (ver entrevista).	NC.	No concluyente.
S13	En mi caso, el músico si que reflexiona después del concierto. Cómo se ha sentido en cada momento, y a partir de ahí tomar consecuencias. Mejorar siempre, la experiencia hace que te sientas mejor en el escenario.	Reflexionar. Experiencia hace que mejores.	Consciente.
S14	Claro, y tanto. Generalmente una obra de orquesta, no se imprime una versión definitiva. Se imprime después de haberla estrenado. Se mira qué está bien y qué no está bien.	Habla de si es buena la auto-evaluación.	No concluyente.
S15	Cada una de ellas actúa en momentos diferentes del trabajo o la interpretación de una obra.	Las dos.	Ambas.
S16	Sí, pero verse ayuda mucho. Estoy totalmente De acuerdo. con que tiene que haber un equilibrio.	Las dos . Equilibrio	Ambas.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4d - cuadro 3 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S17	Yo no miro mucho atrás. No me escucho para ver en que he fallado. mi trabajo va encaminado a eso a hacerlo bien y estar seguro al 100 %. Pero no hago eso de grabarme y escucharlo. No, eso me desgastaría mucho. Prefiero mirar para adelante.	No se escucha luego.	Subconsciente le funciona.
S18	Sí, pero yo creo que está todo muy mezclado. Yo creo que eso es un poco relativo, porque muchas veces nos movemos por sensaciones, y muchas veces las sensaciones no tienen que ver mucho con la realidad. Me parece bien que intentéis hacer este trabajo pero algunas cosas son muy generales.	Es muy relativo.	No concluyente.
S19	De acuerdo.	De acuerdo.	Ambas.
S20	Yo personalmente no suelo repasar las cosas que hago. Creo que sería muy bueno hacerlo por otro lado, pero yo no lo suelo hacer conscientemente.	No repasa. Sería bueno.	Subconsciente le funciona.
S21	Insisto en el equilibrio. Pero depende también en la etapa que estés. Lo importante es el equilibrio. Es muy importante verse en el momento y en la distancia. La opinión tuya, la del público y la de tus compañeros.	Depende la etapa. Importante autoevaluarse.	Ambas.
S23	Hombre, sí, hay que trabajar mucho la consciente. Creo yo que abunda mucho la subconsciente pero esa es muy peligrosa.	Consciente mejor. Inconsciente peligrosa.	Consciente.
S24	Sí, yo pienso que el equilibrio siempre es bueno en todas partes pero aquí también. Está claro que uno no puede hacerse una idea clara y verbalizable de todo lo que hace, ni tampoco hacerlo todo de una manera por que me sale.	Las dos.	Ambas.
S25	Sí la hago, pero no muy intelectual. Cuando toco para los demás no evalúo nada.	Hace inconsciente.	Subconsciente le funciona.

Cuadro de codificaciones por preguntas R2 4d - cuadro 4 de 4			
P.	Codificación abierta	Codificación selectiva	Conceptos finales
S26	Sí.	De acuerdo.	Ambas.
S27	Yo, personalmente, prefiero no escuchar los conciertos, porque si los oigo me entra depresión, porque lo que más oigo son las cagadas, lo que he hecho mal. Lo bueno ya lo doy por supuesto, yo prefiero no escucharlos.	No puede escucharse. Prefiere no escucharse.	Subconsciente le funciona.
S28	Si tú eres capaz de evaluarte de forma consciente, pero además subconscientemente tienes un aporte, genial. el subconsciente te puede jugar una mala pasada. Sin embargo el consciente te puede ayudar a ser más equilibrado. Lo consciente es mucho más objetivo.	Consciente mejor.	Consciente.
S29	Yo consciente no tengo tanta tanta. Para mí es un reto continuo la obra, y me interesa más el camino por andar que el camino andado, entonces, claro que aprendes de lo que no te gusta.	Tira más de la inconsciente.	Subconsciente le funciona.
S30	Las dos son importantísimas.	Las dos.	Ambas.
S31	De acuerdo.	De acuerdo.	Ambas.
S32	<i>Yes. You have to be able to let yourself discover and accept things, not necessarily understand all of them.</i>	De acuerdo.	Ambas
S33	Imagino que sí, pero creo que una vez más es algo que dependerá mucho del tipo de persona. Yo he conocido a músicos que trabajan muchísimo con a intuición. En algunos aspectos generalizar es muy difícil porque no puedes comparar la dificultad que tiene un trombonista con la que tiene un violinista, y no lo digo porque me parezca que el trombón es más fácil porque yo soy violinista, sino al contrario, me parece mucho más difícil.	Es muy personal.	No concluyente.

Referencias

- Aguado, D. (1825). *Escuela de guitarra*. en la imprenta que fue de Fuentenebro.
- Alarcón, E., y Escoda, F. (2015). *Extroversión – introversión y rendimiento en músicos profesionales. aportaciones del modelo pen de eysenck para la explicación de las diferencias en el rendimiento*. Universidad Internacional de Valencia.
- Association, A. P., Association, A. P., y cols. (1994). Diagnostic and statistical manual of mental disorders (dsm). *Washington, DC: American psychiatric association*, 143–7.
- Athos, E. A., Levinson, B., Kistler, A., Zemansky, J., Bostrom, A., Freimer, N., y Gitschier, J. (2007). Dichotomy and perceptual distortions in absolute pitch ability. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104(37), 14795–14800.
- Atterbury, B. W., y Silcox, L. (1993). A comparison of home musical environment and musical aptitude in kindergarten students. *Update: Applications of Research in Music Education*, 11(2), 18–22.
- Bach, C. P. E. (1787). *Versuch über die wahre art das clavier zu spielen*.
- Baharloo, S., Johnston, P. A., Service, S. K., Gitschier, J., y Freimer, N. B. (1998). Absolute pitch: an approach for identification of genetic and nongenetic components. *The American Journal of Human Genetics*, 62(2), 224–231.
- Bain, K. (2011). *What the best college teachers do*. Harvard University Press.
- Bain, K. (2012). *What the best college students do*. Harvard University Press.
- Baker, F., y Bor, W. (2008). Can music preference indicate mental health status in young people? *Australasian Psychiatry*, 16(4), 284–288.
- Barbot, B., y Lubart, T. (2012). Creative thinking in music: Its nature and assessment through musical exploratory behaviors. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6(3), 231.
- Barrett, M. (1997). Invented notations: A view of young children’s musical thinking. *Research Studies in Music Education*, 8(1), 2–14.
- Ben-Haim, M. S., Eitan, Z., y Chajut, E. (2014). Pitch memory and exposure effects. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 40(1), 24.
- Bergee, M. J. (1997). Relationships among faculty, peer, and self-evaluations of applied performances. *Journal of Research in Music Education*, 45(4), 601–612.

- Bhatara, A., Tirovolas, A. K., Duan, L. M., Levy, B., y Levitin, D. J. (2011). Perception of emotional expression in musical performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 37(3), 921.
- Boden, M. A. (1996). *Dimensions of creativity*. MIT Press.
- Borges, J. L. (1996). Ficciones [1944]. *Buenos Aires: Emecé*, 47–65.
- Borthwick, S. J., y Davidson, J. W. (2002). Developing a child's identity as a musician: A family 'script' perspective. *Musical identities*, 60–78.
- Bradley, R. H., y Caldwell, B. M. (1980). The relation of home environment, cognitive competence, and iq among males and females. *Child Development*, 1140–1148.
- Brand, M. (1985). Development and validation of the home musical environment scale for use at the early elementary level. *Psychology of Music*, 13(1), 40–48.
- Brand, M. (1986). Relationship between home musical environment and selected musical attributes of second-grade children. *Journal of Research in Music Education*, 34(2), 111–120.
- Bresin, R., y Umberto Battel, G. (2000). Articulation strategies in expressive piano performance analysis of legato, staccato, and repeated notes in performances of the andante movement of mozart's sonata in g major (k 545). *Journal of New Music Research*, 29(3), 211–224.
- Brodsky, W. (1996). Music performance anxiety reconceptualized. *Medical Problems of Performing Artists*, 11(1), 88–98.
- Brooks, K. W. (1979). Delphi technique: Expanding applications. *North Central Association Quarterly*, 53(3), 377–85.
- Bryant, A. (2014). The oxford handbook of qualitative research. En P. Leavy (Ed.), (cap. The Grounded eory Method). Oxford University Press, USA.
- Bryant, A., y Charmaz, K. (2007). *The sage handbook of grounded theory*. Sage.
- Casas, A. (2013). *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en clásico, flamenco y jazz* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.
- Cepero, A. B. (2009). *Las preferencias profesionales y vocacionales del alumnado de secundaria y formación profesional específica*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.
- Chaffin, R., y Logan, T. (2006). Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Advances in cognitive psychology*, 2(2-3), 113–130.
- Charmaz, K. (2006). Constructing grounded theory: A practical guide through qualitative analysis. *Introducing Qualitative Methods Series*.
- Charmaz, K., y Smith, J. (2003). Grounded theory. *Qualitative psychology: A practical guide to research methods*, 81–110.
- Chazelle, D. (2014). *Whiplash*. Descargado de <http://www.imdb.com/title/tt2582802/>

- Chin, C. S. (2003). The development of absolute pitch: A theory concerning the roles of music training at an early developmental age and individual cognitive style. *Psychology of Music*, 31(2), 155–171.
- Clarke, E. F. (2005). Creativity in performance. *Musicae Scientiae*, 9(1), 157–182.
- Codina, E., y Depalle, A. (2017). *¿cómo redactar definiciones y explicaciones de conceptos?* Descargado de <https://sites.google.com/site/redacespecializada/-como-redactar-definiciones-y-explicaciones-de-conceptos> (Online; accessed 07-Abr-2017)
- Cohen, L., Manion, L., y Morrison, K. (2013). *Research methods in education*. Routledge.
- Collier, G. L., y Collier, J. L. (2002). A study of timing in two louis armstrong solos. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 19(3), 463–483.
- Compeau, L. D., Tashakkori, A., y Teddlie, C. (2003). *Handbook of mixed methods in social & behavioral research*. JSTOR.
- Copland, A., y Schuman, W. (1957). *What to listen for in music*. McGraw-Hill New York, NY.
- Corbin, J. M., y Strauss, A. (1990). Grounded theory research: Procedures, canons, and evaluative criteria. *Qualitative sociology*, 13(1), 3–21.
- Csikszentmihályi, M. (2012). *Flow: The psychology of optimal experience*.
- Dalia, G. (2004). Cómo superar la ansiedad escénica en músicos. *Madrid: Mundimúsica Ediciones*.
- Dalkey, N., y Helmer, O. (1963). An experimental application of the delphi method to the use of experts. *Management science*, 9(3), 458–467.
- Dalkey, N. C. (1972). *Studies in the quality of life; delphi an decision-making*.
- Darwin, C. (1859). *On the origin of the species by natural selection*. Murray.
- Deci, E. L. (1971). Effects of externally mediated rewards on intrinsic motivation. *Journal of personality and Social Psychology*, 18(1), 105.
- de Kohan, N. C. (2015). Los sesgos cognitivos en la toma de decisiones. *International Journal of Psychological Research*, 1(1), 68–73.
- Delbecq, A. L., Van de Ven, A. H., y Gustafson, D. H. (1975). *Group techniques for program planning: A guide to nominal group and delphi processes*. Scott Foresman.
- DeLong, M., y Winter, D. (2002). *Learning to teach and teaching to learn mathematics: Resources for professional development*. Mathematical Association of America.
- De Villiers, M. R., De Villiers, P. J., y Kent, A. P. (2005). The delphi technique in health sciences education research. *Medical teacher*, 27(7), 639–643.
- Dibben, N. (2002). Gender identity and music. *Musical identities*, 117–133.
- DiGiammarino, M. (1990). Functional music skills of persons with mental retardation. *Journal of Music Therapy*, 27(4), 209–220.

- Donnier, P. (2011, Abril). *Flamenco: elementos para la transcripción. del cante y de la guitarra*. DivulgaMat. Descargado de http://vps280516.ovh.net/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=12354&directory=67 (Online; accessed 11-December-2016)
- DRAE. (2016). *músico, ca — diccionario de la lengua española*. Descargado de <http://dle.rae.es/?id=Q9MH15m> (Online; accessed 20-Ago-2016)
- DRAE. (2017a). *consenso — diccionario de la lengua española*. Descargado de <http://dle.rae.es/?id=AP006T0> (Online; accessed 07-Mar-2017s)
- DRAE. (2017b). *transcendencia — diccionario de la lengua española*. Descargado de <http://dle.rae.es/?id=aPQgFGs> (Online; accessed 07-Mar-2017s)
- Drayna, D., Manichaikul, A., de Lange, M., Snieder, H., y Spector, T. (2001). Genetic correlates of musical pitch recognition in humans. *Science*, *291*(5510), 1969–1972.
- Dyce, J. A., y O'Connor, B. P. (1994). The personalities of popular musicians. *Psychology of Music*, *22*(2), 168–173.
- Ellis, A. J. (1876). On the sensitiveness of the ear to pitch and change of pitch in music. *Proceedings of the Musical Association*, *3*, 1–32.
- Ericsson, K., y Lehmann, A. (2011). Expertise. En M. A. Runco y S. R. Pritzker (Eds.), *Encyclopedia of creativity (second edition)* (Second Edition ed., p. 488 - 496). San Diego: Academic Press. Descargado de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780123750389000959> doi: <http://dx.doi.org/10.1016/B978-0-12-375038-9.00095-9>
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., y Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, *100*(3), 363–406.
- Ericsson, K. A., Prietula, M. J., y Cokely, E. T. (2007). The making of an expert. *Harvard business review*, *85*(7/8), 114.
- Fehm, L., y Schmidt, K. (2006). Performance anxiety in gifted adolescent musicians. *Journal of anxiety disorders*, *20*(1), 98–109.
- Fernández, D. (2004). *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*. Acordes Concert.
- Fink, A., Kosecoff, J., Chassin, M., y Brook, R. H. (1984). Consensus methods: characteristics and guidelines for use. *American journal of public health*, *74*(9), 979–983.
- Fishbein, M., Middlestadt, S. E., Ottati, V., Straus, S., y Ellis, A. (1988). Medical problems among icsom musicians: overview of a national survey. *Med Probl Perform Art*, *3*(1), 1–8.
- Fleith, D. D. S., Rodrigues, M. A. M., Viana, M. C. A., y Cerqueira, T. C. S. (2000). The Creation Process of Brazilian Musicians. *The Journal of Creative Behavior*, *34*(1), 61–75. Descargado de <http://dx.doi.org/10.1002/j.2162-6057.2000.tb01202.x> doi: 10.1002/j.2162-6057.2000.tb01202.x
- Frances, R. (1976). Comparative effects of six collative variables on interest and preference in adults of different educational levels. *Journal of Personality and Social Psychology*, *33*(1), 62.

- Fransson, A. (1977). On qualitative differences in learning: Iv—effects of intrinsic motivation and extrinsic test anxiety on process and outcome. *British Journal of Educational Psychology*, 47(3), 244–257.
- Freud, S., y Strachey, J. (1962). *The ego and the id*. WW Norton & Company.
- Frith, S. (1990). What is Good Music? *Canadian University Music Review*, 10(2), 92. Descargado de <http://id.erudit.org/iderudit/1014887ar>
- Gabrielsson, A. (1993). Intention and emotional expression in music performance. En *Proceedings of the stockholm music acoustics conference* (pp. 108–111).
- Gabrielsson, A. (1999a). The performance of music. *The psychology of music*, 2, 501–602.
- Gabrielsson, A. (1999b). Studying emotional expression in music performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 47–53.
- Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of music*, 31(3), 221–272.
- Gabrielsson, A., y Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of music*, 24(1), 68–91.
- Gabrielsson, A., y Juslin, P. N. (2003). *Emotional expression in music*. Oxford University Press.
- Gage, N. L. (1989). The paradigm wars and their aftermath a “historical” sketch of research on teaching since 1989. *Educational researcher*, 18(7), 4–10.
- Galera, M. d. M. (2014). Seis test que miden las habilidades musicales: Un análisis crítico. *Espacio y tiempo. Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*(Nº 28-2014), pp. 181–191.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa Calpe.
- García, R. (2015). *Cómo preparar con éxito un concierto o audición*. Redbook Ediciones.
- Gardner, H. (2011). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Basic books.
- Gértrudix, M., Lara, F., y Gértrudiz, F. (2009). *Palos y estilos del flamenco* (S. L. Bubok Publishing, Ed.). SIM Sonidos Imaginarios.
- Gillespie, W., y Myers, B. (2000). Personality of rock musicians. *Psychology of Music*, 28(2), 154–165.
- Gilovich, T., Griffin, D., y Kahneman, D. (2002). *Heuristics and biases: The psychology of intuitive judgment*. Cambridge university press.
- Giménez, R. C. (2007). Aplicación de la teoría fundamentada (grounded theory) al estudio del proceso de creación de empresas. En *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: Xx congreso anual de aedem* (p. 44).

- Giske, T., y Artinian, B. (2007). A personal experience of working with classical grounded theory: From beginner to experienced grounded theorist. *International Journal of Qualitative Methods*, 6(4), 67–80.
- Glaser, B., y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Transaction publishers.
- Glaser, B. G. (1992). *Emergence vs forcing: Basics of grounded theory analysis*. Sociology Press.
- Glaser, B. G. (1998). *Doing grounded theory: Issues and discussions*. Sociology Press.
- Goldacre, B. (2010). *Bad science: quacks, hacks, and big pharma flacks*. McClelland & Stewart.
- Gómez, P. (2016, Abril). *Consenso entre expertos en música: un enfoque matemático*. DivulgaMat. Descargado de http://vps280516.ovh.net/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=17164:75-abril-2016-consenso-entre-expertos-en-musica-un-enfoque-matematico&catid=67:ma-y-matemcas&directory=67#LJ03 (Online; accessed 10-December-2016)
- Goodman, C. S., y Shatz, C. J. (1993). Developmental mechanisms that generate precise patterns of neuronal connectivity. *Cell*, 72, 77–98.
- Gottfried, A. W. (2013). *Home environment and early cognitive development: Longitudinal research*. Academic Press.
- Greenfield, T. B. (1975). Theory about organization: A new perspective and its implications for schools. *Administering education: International challenge*, 71–99.
- Grundman, J. (2014). *La humanización de la interpretación virtual: Tres ejemplos significativos de la obra de chopin* (Tesis Doctoral). Universidad Rey Juan Carlos.
- Gruson, L. M. (1988). Rehearsal skill and musical competence: Does practice make perfect. *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*, 91–112.
- Guerra, M., y Quintana, F. (2006). La habilidad musical. *El Guiniguada*(15), 109–123.
- Gupta, U. G., y Clarke, R. E. (1996). Theory and applications of the delphi technique: A bibliography (1975–1994). *Technological forecasting and social change*, 53(2), 185–211.
- Hallam, S. (1995). Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music. *Psychology of Music*, 23(2), 111–128.
- Hallam, S. (1997a). Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education. *Does practice make perfect*, 89–107.
- Hallam, S. (1997b). The development of memorisation strategies in musicians: Implications for education. *British Journal of Music Education*, 14(01), 87–97.
- Hallam, S. (1997c). What do we know about practising? towards a model synthesising the research literature. *Does practice make perfect*, 179–231.

- Hallam, S. (1998). The predictors of achievement and dropout in instrumental tuition. *Psychology of Music*, 26(2), 116–132.
- Hallam, S. (2002). Musical motivation: Towards a model synthesising the research. *Music Education Research*, 4(2), 225–244.
- Hambrick, D. Z., Oswald, F. L., Altmann, E. M., Meinz, E. J., Gobet, F., y Campitelli, G. (2014). Deliberate practice: Is that all it takes to become an expert? *Intelligence*, 45(1), 34–45.
- Henwood, K., y Pidgeon, N. (1995). Grounded theory and psychological research. *The Psychologist*.
- Hevner, K. (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *The American Journal of Psychology*, 48(2), 246–268.
- Hickey, M. (1999). Assessment rubrics for music composition. *Music educators journal*, 85(4), 26–33.
- Hoces, R. (2011). *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica* (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla.
- Hoces, R. (2013). *La transcripción para guitarra flamenca: tesis doctoral*. Libros del Duende.
- Horner, A., y Goldberg, D. E. (1991). Genetic algorithms and computer-assisted music composition. *Urbana*, 51(61801), 437–441.
- Howe, M., Davidson, J., y Sloboda, J. (1998). Innate talents: Reality or myth. *Behavioral and Brain Sciences* 21(21), 399–442.
- Howe, M. J., y Sloboda, J. A. (1991). Young musicians' accounts of significant influences in their early lives. 1. the family and the musical background. *British journal of music education*, 8(01), 39–52.
- Hsu, C.-C., y Sandford, B. A. (2007). The delphi technique: making sense of consensus. *Practical assessment, research & evaluation*, 12(10), 1–8.
- Jarvis, S. (2005). Musical thinking: Hegel and the phenomenology of prosody. *Paragraph*, 28(2), 57–71.
- Javanmardi, S., y Lopes, C. (2010). Statistical measure of quality in wikipedia. En *Proceedings of the first workshop on social media analytics* (pp. 132–138).
- Johnson, W., Penke, L., y Spinath, F. M. (2011). Understanding heritability: What it is and what it is not. *European Journal of Personality*, 25(4), 287–294.
- Jones, A. M. (1958). On transcribing african music. *African Music*, 2(1), 11–14.
- Jorm, A. F. (2015). Using the delphi expert consensus method in mental health research. *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, 0004867415600891.
- Judd, R. C. (1972). Use of delphi methods in higher education. *Technological Forecasting and Social Change*, 4(2), 173–186.

- Juslin, P. N., Friberg, A., y Bresin, R. (2002). Toward a computational model of expression in music performance: The germ model. *Musicae Scientiae*, 5(1 suppl), 63–122.
- Juslin, P. N., y Sloboda, J. (2011a). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford University Press.
- Juslin, P. N., y Sloboda, J. A. (2011b). The past, present, and future of music and emotion research. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*.
- Kammann, R. (1966). Verbal complexity and preferences in poetry. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 5(6), 536–540.
- Kelly, M., y Hook, T. E. (1826). *Reminiscences of michael kelly, of the king's theatre and theatre royal, drury lane, including a period of nearly half a century: With original anecdotes of many distinguished persons, political, literary, and musical* (Vol. 1). J. & J. Harper.
- Kemp, A. E. (1996). *The musical temperament: Psychology and personality of musicians*. Oxford University Press.
- Kerlinger, F. N., y Lee, H. B. (1970). *Foundations of behavioral research*. Wadsworth Publishing.
- Kirkpatrick, W. C. (1979). *Relationships between the singing ability of prekindergarten children and their home musical environment*. UMI Dissertation Services [Publisher].
- Klein, L. (2007). Auto-evaluation: Daily self-assessment in the fsl classroom. *Canadian modern language review*, 64(1), 181–199.
- Konečni, V. J. (2008). Does music induce emotion? a theoretical and methodological analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2(2), 115.
- Krumhansl, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale*, 51(4), 336.
- Lamont, A. (2002). Musical identities and the school environment. *Musical identities*, 41–59.
- Lamont, A. (2012). Emotion, engagement and meaning in strong experiences of music performance. *Psychology of Music*, 40(5), 574–594.
- Landeta, J. (1999). *El método delphi. una técnica de previsión del futuro*. Ariel,.
- Langner, J., y Seminar, M. (2000). Rhythm, periodicity and oscillation. En *Proceedings of the sixth international conference on music perception and cognition* (pp. 574–578).
- Laucirica, A., Almoguera, A., Eguilaz, M. J., y Ordoñana, J. A. (2012). El gusto por la música contemporánea en estudiantes de grado superior de conservatorios de música. *Revista electrónica de LEEME*, 30, 1–20.
- Lederman, R. J. (1999). Medical treatment of performance anxiety. *anxiety*, 1, 2.

- Lehmann, A. C. (1997). The acquisition of expertise in music: Efficiency of deliberate practice as a moderating variable in accounting for sub-expert performance. *Perception and Cognition of Music I Deliberate and J*, 161–187. Descargado de http://scholar.google.com/scholar?start=90&q=deliberate+practice&hl=en&as_sdt=0,45#8
- Lehmann, A. C., y Ericsson, K. A. (1998). Historical developments of expert performance: public performance of music. *Genius and the mind*, 67–94.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., y Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians*.
- Levitin, D. (2008). Absolute pitch: Both a curse and a blessing. *Music meets medicine, proceedings of the Signe and Ane Gyllenberg Foundation*, 124–132.
- Lipman, S. (1992). Music as a vocation. *Design For Arts in Education*, 93(6), 52–56.
- Locke, J. (1836). *An essay concerning human understanding*. T. Tegg and Son.
- Locke, K. (2001). *Grounded theory in management research*. Sage.
- Ludwig, B. (1997). Predicting the future: Have you considered using the delphi methodology. *Journal of extension*, 35(5), 1–4.
- MacDonald, R. A., Hargreaves, D. J., y Miell, D. (2002). *Musical identities* (Vol. 13). Oxford University Press Oxford.
- Mach, E. (1980). *Great contemporary pianists speak for themselves*. Courier Corporation.
- Madsen, C. K., Byrnes, S. R., Capperella-Sheldon, D. A., y Brittin, R. V. (1993). Aesthetic response to music: Musicians versus nonmusicians. *Journal of Music Therapy*, 30(3), 174–191.
- Maehr, M. L., y Meyer, H. A. (1997). Understanding motivation and schooling: Where we've been, where we are, and where we need to go. *Educational Psychology Review*, 9(4), 371–409.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo xx*.
- Marín, R. (1902). Método de guitarra (flamenco) por música y cifra, ed. *Sociedad de Autores Españoles, Madrid*.
- Martínez, F. (2008). *El pensamiento musical de maría zambrano* (Tesis Doctoral). Editorial de la Universidad de Granada.
- Mateos, A. H. (2014). *El pensamiento musical de antonio eximeno* (Vol. 329). Ediciones Universidad de Salamanca.
- McHughen, A. (2003). Nature via nurture: Genes, experience, & what makes us human by matt ridley. *NATURE BIOTECHNOLOGY*, 21(8), 857–858.
- McKenna, H. P. (1994). The delphi technique: a worthwhile research approach for nursing? *Journal of advanced nursing*, 19(6), 1221–1225.
- McPherson, G. E. (1997). Cognitive strategies and skill acquisition in musical performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 64–71.

- McPherson, G. E. (2000). Commitment and practice: Key ingredients for achievement during the early stages of learning a musical instrument. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 122–127.
- Meyer, L. B. (1967). Emotion and meaning in music (chicago, 1956). *Music, the Arts, and Ideas*, 341–60.
- Miklaszewski, K. (1989). A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of music*, 17(2), 95–109.
- Mikutta, C., Maissen, G., Altorfer, A., Strik, W., y König, T. (2014). Professional musicians listen differently to music. *Neuroscience*, 268, 102–111.
- Miller, L. (2006). Determining what could/should be: The delphi technique and its application. En *meeting of the 2006 annual meeting of the mid-western educational research association, columbus, ohio*.
- Mitchell, B. (2008, October). *Stravinsky on expression in music*. theoryofmusic.eu. Descargado de <https://theoryofmusic.eu/2008/10/10/stravinsky-on-expression-in-music/> (Online; accessed 5-January-2016)
- Miyazaki, K. (1989). Absolute pitch identification: Effects of timbre and pitch region. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 7(1), 1–14.
- Miyazaki, K. (2004). How well do we understand absolute pitch? *Acoustical Science and Technology*, 25(6), 426–432.
- Moore, D. S. (2003). *The dependent gene: The fallacy of "nature vs. nurture"*. Macmillan.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen violinschule: entworfen und mit 4. kupfertafeln sammt einer tabelle versehen*. HL Grahl.
- Nielsen, S. (2001). Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music education research*, 3(2), 155–167.
- O'Brien, J. (2009, July). *Perfect pitch study offers window into influences of nature and nurture*. UCSF. Descargado de <https://www.ucsf.edu/news/2009/07/4263/perfect-pitch-study-offers-window-influences-nature-and-nurture> (Online; accessed 13-February-2017)
- Orlick, T., y Talbot-Honeck, C. (1998). The essence of excellence: Mental skills of top classical musicians. *Journal of excellence vol. 1*.
- Osborne, M. S., y Kenny, D. T. (2005). Development and validation of a music performance anxiety inventory for gifted adolescent musicians. *Journal of anxiety disorders*, 19(7), 725–751.
- Oxford, D. (2017). *Performance*. Descargado de <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/performance?q=performance> (Online; accessed 07-Abr-2017)
- Pachet, F. (2006). 18 creativity studies and musical interaction. *Musical creativity*, 347.
- Palmer, C. (1996). Anatomy of a performance: Sources of musical expression. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 13(3), 433–453.

- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual review of psychology*, 48(1), 115–138.
- Palmer, C., y Van de Sande, C. (1995). Range of planning in music performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 21(5), 947.
- Parncutt, R., y Levitin, D. J. (2001). Absolute pitch. *The new Grove dictionary of music and musicians*, 37–38.
- Partington, D. (2000). Building grounded theories of management action. *British Journal of management*, 11(2), 91–102.
- Penel, A., y Drake, C. (1998). Sources of timing variations in music performance: A psychological segmentation model. *Psychological research*, 61(1), 12–32.
- Petran, L. A. (1939). The nature and meaning of absolute pitch. *Mus Teach Natl Assoc Proc*, 34, 144–152.
- Pill, J. (1971). The delphi method: substance, context, a critique and an annotated bibliography. *Socio-Economic Planning Sciences*, 5(1), 57–71.
- Pinker, S. (2003). *The blank slate: The modern denial of human nature*. Penguin.
- Ponce de León, L., y Lago, P. (2017). Necesidades de orientación en los conservatorios profesionales de música. *Revista Electrónica de LEEME*(24).
- Pulli, K., Karma, K., Norio, R., Sistonen, P., Göring, H., y Järvelä, I. (2008). Genome-wide linkage scan for loci of musical aptitude in finnish families: evidence for a major locus at 4q22. *Journal of medical genetics*, 45(7), 451–456.
- Radocy, R. E., LeBlanc, A., y Boyle, J. D. (1990). *Psychological Foundations of Musical Behavior* (Vol. 76). doi: 10.2307/3400972
- Rakowski, A., y Morawska-Büngeler, M. (1987). In search of the criteria for absolute pitch. *Archives of Acoustics*, 12(2), 75–87.
- Randles, C. (2011). “what is a good musician?” an analysis of student beliefs. *Arts Education Policy Review*, 112(1), 1–8.
- Rentfrow, P. J., y Gosling, S. D. (2003). The do re mi’s of everyday life: the structure and personality correlates of music preferences. *Journal of personality and social psychology*, 84(6), 1236.
- Repp, B. H. (1992a). Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in schumann’s “träumerei”. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 92(5), 2546–2568.
- Repp, B. H. (1992b). Probing the cognitive representation of musical time: Structural constraints on the perception of timing perturbations. *Cognition*, 44(3), 241–281.
- Repp, B. H. (1994). On determining the basic tempo of an expressive music performance. *Psychology of Music*, 22, 157–157.

- Repp, B. H. (1995). Detectability of duration and intensity increments in melody tones: A partial connection between music perception and performance. *Perception & Psychophysics*, 57(8), 1217–1232.
- Repp, B. H. (1996). Pedal timing and tempo in expressive piano performance: A preliminary investigation. *Psychology of Music*, 24(2), 199–221.
- Repp, B. H. (1998). The detectability of local deviations from a typical expressive timing pattern. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 15(3), 265–289.
- Requena, A. T., Planes, V. C., y Miras, R. M. S. (2006). *Teoría fundamentada “grounded theory”: La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional* (Vol. 37). CIS.
- Révész, G. (1954). *Introduction to the psychology of music*. Courier Corporation.
- Running, D. J. (2008). Creativity Research in Music Education: A Review (1980–2005). *Update: Applications of Research in Music Education*, 27(1), 41–48. Descargado de <http://upd.sagepub.com/content/27/1/41.abstract> doi: 10.1177/8755123308322280
- Russel, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *J. Personality and Social Psychology*, 39, 1161–78.
- Ruthsatz, J., Detterman, D., Griscom, W. S., y Cirullo, B. A. (2008). Becoming an expert in the musical domain: It takes more than just practice. *Intelligence*, 36(4), 330–338.
- Ryan, R. M., y Deci, E. L. (2000a). Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions. *Contemporary educational psychology*, 25(1), 54–67.
- Ryan, R. M., y Deci, E. L. (2000b). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American psychologist*, 55(1), 68.
- Sackman, H. (1974). *Delphi critique; expert opinion, forecasting, and group process* (n.º 1283). Lexington Books.
- Sacks, O., Schlaug, Jancke, Huang, y Steinmetz. (1995). Letters: Musical ability. *Science*, 268(5211), 621–622.
- Sakakibara, A. (2004). Why are people able to acquire absolute pitch only during early childhood?: Training age and acquisition of absolute pitch. *Japanese Journal of Educational Psychology*, 52(4), 485–496.
- San Nicasio, P. (2014). *Contra las cuerdas* (Vol. I y II). Oscar Herrero Ediciones.
- Sarmiento, J. C. C. (2006). *Criterios hermenéuticos y elementos diferenciadores en la interpretación musical: estudio comparativo de distintas interpretaciones de la misa en si menor de js bach* (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla.
- Sataloff, R. T., Rosen, D. C., y Levy, S. (1999). Medical treatment of performance anxiety: a comprehensive approach. *Medical Problems of Performing Artists*, 14, 122–126.
- Saunders, T. C., y Holahan, J. M. (1997). Criteria-specific rating scales in the evaluation of high school instrumental performance. *Journal of Research in Music Education*, 45(2), 259–272.

- Schellenberg, E. G. (2004). Music lessons enhance iq. *Psychological science*, 15(8), 511–514.
- Schellenberg, E. G. (2006). Long-term positive associations between music lessons and iq. *Journal of Educational Psychology*, 98(2), 457.
- Scherman, T., y Biancolli, L. L. (1972). *The beethoven companion*. Doubleday.
- Seashore, C. E. (1915). The measurement of musical talent. *The Musical Quarterly*, 1(1), 129–148.
- Seashore, C. E. (1936). The psychology of music. *Music Educators Journal*, 23(3), 24–25.
- Seashore, C. E. (1939). The psychology of music. *Music Educators Journal*, 25(4), 23–24.
- Sheriff, F. H. M., y Yoong, C. Y. (2015). Development of the music performance anxiety scale. *Pub Med*(4), 199–206.
- Simonton, D. K. (2001). The Psychology of Creativity: A Historical Perspective. *History*(January 2012), 37–41. doi: 10.1093/acprof:oso/9780195150100.001.0001
- Simonton, D. K. (2010). Emotion and composition in classical music. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, 347.
- Sloboda, J. A. (2000). Individual differences in music performance. *Trends in Cognitive Sciences*, 4(10), 397–403. doi: 10.1016/S1364-6613(00)01531-X
- Sloboda, J. A., y Howe, M. J. (1991). Biographical precursors of musical excellence: An interview study. *Psychology of music*, 19(1), 3–21.
- Soria-Urios, G., Duque, P., y García-Moreno, J. M. (2011). Música y cerebro (ii): evidencias cerebrales del entrenamiento musical. *Neurología*, 53, 739–746.
- Sternberg, R., y Sternberg, K. (2016). *Cognitive psychology*. Nelson Education.
- Stough, C., Kerkin, B., Bates, T., y Mangan, G. (1994). Music and spatial iq. *Personality and Individual Differences*, 17(5), 695.
- Strauss, A., y Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Sage Publications, Inc.
- Strauss, A., Corbin, J., y cols. (1990). *Basics of qualitative research* (Vol. 15). Newbury Park, CA: Sage.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge University Press.
- Stravinsky, I. (1935). *An autobiography* (1975.^a ed.; C. & Boyars, Ed.).
- Sullivan, T., Willingham, L., y Csikszentmihalyi, M. (2002). *Creativity and music education*. Canadian Music Educators' Association.
- Sullivan, Y., y Cantwell, R. (1999). The planning behaviours of musicians engaging traditional and non-traditional scores. *Psychology of Music*, 27(2), 245–266.
- Surowiecki, J. (2004). *The wisdom of crowds: Why the many are smarter than the few and how collective wisdom shapes business, economies, societies, and nations*. New York: Doubleday.

- Takeuchi, A. H., y Hulse, S. H. (1991). Absolute-pitch judgments of black and white-key pitches. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 9(1), 27–46.
- Takeuchi, A. H., y Hulse, S. H. (1993). Absolute pitch. *Psychological bulletin*, 113(2), 345.
- Talbot-Honeck, C. (1994). *Excellence in the performing arts: A study of elite musicians' mental readiness to perform*.
- Tan, Y. T., McPherson, G. E., Peretz, I., Berkovic, S. F., y Wilson, S. J. (2014). The genetic basis of music ability. *Frontiers in psychology*, 5, 658.
- Temes, J. L. (2015). *Quisiera ser tan alto...* Ediciones Línea.
- Terman, L. M. (1947). *Genetic studies of genius...: The gifted child grows up; twenty-five years' follow-up of a superior group, by lm terman and mh oden* (Vol. 4). Stanford University Press.
- Theusch, E., Basu, A., y Gitschier, J. (2009). Genome-wide study of families with absolute pitch reveals linkage to 8q24. 21 and locus heterogeneity. *The American Journal of Human Genetics*, 85(1), 112–119.
- Tizón, M. (2015). *La influencia del estilo en la emoción percibida*. (Tesis Doctoral). URJC Madrid.
- Todd, N. P. M. (1992). The dynamics of dynamics: A model of musical expression. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 91(6), 3540–3550.
- Torrance, P. (1988). The Nature of Creativity as Manifest in its Testing. En *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives* (pp. 43–75).
- Torres, A. H., y Torres, D. H. (2002). *La voz de la tierra: estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de jaén y córdoba*. Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco.
- Torres, N. (2004). Guitarra flamenca. *Lo clásico*, 1.
- Tove, P., Norman, B., Isaksson, L., y Czekajewski, J. (1966). Direct-recording frequency and amplitude meter for analysis of musical and other sonic waveforms. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 39(2), 362–371.
- Tremblay, T., y Gagné, F. (2001). Beliefs of students talented in academics, music, and dance concerning the heritability of human abilities in these fields. *Roeper Review*, 23(3), 173–177.
- Tumlinson, J. (1998). Prelude or requiem for the 'mozart effect'? *Nature*, 395, 169–172.
- Tversky, A., y Kahneman, D. (1985). The framing of decisions and the psychology of choice. En *Environmental impact assessment, technology assessment, and risk analysis* (pp. 107–129). Springer.
- Van de Ven, A. H., y Delbecq, A. L. (1972). The nominal group as a research instrument for exploratory health studies. *American Journal of Public Health*, 62(3), 337–342.
- Varela-Ruiz, M., Díaz-Bravo, L., y García-Durán, R. (2012). Descripción y usos del método delphi en investigaciones del área de la salud. *Investigación en educación médica*, 1(2), 90–95.

- Vega, J. B., Ríos Ruiz, M., y Alonso, C. G.-M. (1989). *Diccionario enciclopédico ilustrado de flamenco*. JSTOR.
- Vergillos, J. (2002). Conocer el flamenco: sus estilos, su historia. *Sevilla, Signatura Ediciones*.
- Vicent López, A. (1996). *Fernando ferandiere (ca. 1740-ca. 1819): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo. (biografía-obra teórica-obra musical)* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.
- Wallas, G. (1926). *The Art of Thought* (Vol. 35).
- Watson, J. B. (1930). *Behaviorism*, rev. WW Norton & Co.
- Weber, M. e. a. (1968). *Politics as a vocation*. Fortress Press Philadelphia.
- Webster, P. R. (1990). Creativity as creative thinking. *Music Educators Journal*, 76(9), 22–28.
- Webster, P. R. (2002). Creativity and music education: Creative thinking in music: Advancing a model. *Creativity and music education*, 1, 33.
- Webster, P. R. (2003). Annotated bibliography1 on music education and creative thinking in music. *Education*, 5(3), 255–267.
- Wheeler, B. L. (1985). Relationship of personal characteristics to mood and enjoyment after hearing live and recorded music and to musical taste. *Psychology of Music*, 13(2), 81–92.
- White, K. (2002). Nursing as vocation. *Nursing Ethics*, 9(3), 279–290.
- Widmer, G. (2001). Using ai and machine learning to study expressive music performance: project survey and first report. *AI Communications*, 14(3), 149–162.
- Widmer, G. (2002). Machine discoveries: A few simple, robust local expression principles. *Journal of New Music Research*, 31(1), 37–50.
- Wikipedia. (2016a). *Convergent thinking*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de https://en.wikipedia.org/wiki/Convergent_thinking (Online; accessed 7-September-2016)
- Wikipedia. (2016b). *Divergent thinking*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de https://en.wikipedia.org/wiki/Divergent_thinking (Online; accessed 7-September-2016)
- Wikipedia. (2017a). *Amusia*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de https://en.wikipedia.org/wiki/Amusia#Well_known_tone_deaf_people (Online; accessed 9-Feb-2017)
- Wikipedia. (2017b). *Heritability*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de https://en.wikipedia.org/wiki/Heritability#cite_ref-scitable-estimating_1-0 (Online; accessed 14-Feb-2017)
- Wikipedia. (2017c). *Motivation*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de <https://en.wikipedia.org/wiki/Motivation> (Online; accessed 28-Feb-2017)

- Wikipedia. (2017d). *Nature versus nurture*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de https://en.wikipedia.org/wiki/Nature_versus_nurture#cite_note-3 (Online; accessed 4-Feb-2017)
- Wikipedia. (2017e). *Politics as a vocation*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de https://en.wikipedia.org/wiki/Politics_as_a_Vocation (Online; accessed 14-Mar-2017)
- Wikipedia. (2017f). *Reliability of wikipedia*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Descargado de https://en.wikipedia.org/wiki/Reliability_of_Wikipedia (Online; accessed 14-Feb-2017)
- Williamon, A., y Valentine, E. (2000). Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, 91(3), 353–376.
- Wills, A. M. (2011). Relationships among musical home environment, parental involvement, demographic characteristics, and early childhood music participation. *Open Access Theses*, 243.
- Wilson, G. D. (2002). *Psychology for performing artists*. Whurr Publishers.
- Wilson, G. D., y Roland, D. (2002). Performance anxiety. *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*, 47–61.
- Windsor, W. L., y Clarke, E. F. (1997). Expressive timing and dynamics in real and artificial musical performances: Using an algorithm as an analytical tool. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 15(2), 127–152.
- Witkin, B. R. (1995). *Planning and conducting needs assessments: A practical guide*. Sage.
- Wolff, C. (2001). *Johann sebastian bach: the learned musician*. WW Norton & Company.
- Zajonc, R. B. (1968). Attitudinal effects of mere exposure. *Journal of personality and social psychology*, 9(2p2), 1.
- Zaragüeta, J. (1966). La vocación profesional. *Revista de psicología general y aplicada: Revista de la Federación Española de Asociaciones de Psicología*, 21(82), 317–343.
- Zentner, M., Grandjean, D., y Scherer, K. R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 494.

Índice de figuras

1.1. Tabla de evaluación para una melodía con parámetros bien definidos Hickey (1999, p. 32).	6
1.2. Modelo piramidal de distribución de las habilidades musicales en la sociedad (Lehmann y cols., 2007, p. 16).	10
1.3. Mapa mental de las variables de importancia para la definición de buen músico.	14
2.1. Tabla de categorías de las respuestas abiertas en su estudio (Randles, 2011, p. 16).	17
2.2. Promedio del porcentaje de varianza explicado por la práctica deliberada en música y ajedrez.	20
2.3. Lista para la medición del talento musical en un cantante (Seashore, 1915, p. 3).	39
2.4. Número de trabajos en diferentes áreas de <i>music performance research</i> . <i>SIGHT=sight reading; IMPROV=improvisation; MOTOR=motor processes; MEASURES=measurement of performance; PHYSICAL=physical factors; PSYCHSOC=psychological and social factors; EVALUATE=evaluation of performance</i> (Gabrielsson, 2003, p. 224).	42
2.5. Número de trabajos en diferentes categorías dentro de “medición de la práctica musical”. <i>TIMING DYN=timing and dynamics; ASYNCHRON=asynchronization; PERCEPT=perceptual effects; INTON VIBR=intonation and vibrato; INTENTION=intention and performance</i> . (Gabrielsson, 2003, p. 225).	43
2.6. Términos afectivos según Hevner (1936, p. 249).	46
2.7. Propuesta multidimensional de Russel (1980, p. 1.168).	47
2.8. Modelo del proceso de pensamiento creativo en música (Webster, 2002, p. 12).	53
4.1. Alternativas para interpretar la realidad social (Cohen y cols., 2013, p. 8), adaptado de Greenfield (1975).	69
4.2. Etapas básicas de la técnica Delphi (Varela-Ruiz y cols., 2012, p. 93).	79
4.3. El proceso de la Teoría Fundamentada (Charmaz, 2006, p. 11).	84
4.4. Ejemplo de cómo se codifican los datos (Giske y Artinian, 2007, p. 73).	85
5.1. Frecuencias relativas para la pregunta 1a en la población general.	93
5.2. Frecuencias relativas para la pregunta 1a en músicos clásicos.	93
5.3. Frecuencias relativas para la pregunta 1a en compositores e intérpretes clásicos.	94
5.4. Frecuencias relativas para la pregunta 1a en músicos flamencos.	94

5.5. Frecuencias relativas para la pregunta 1b en la población general.	96
5.6. Frecuencias relativas para la pregunta 1b en músicos clásicos.	96
5.7. Frecuencias relativas para la pregunta 1b en compositores e intérpretes clásicos.	97
5.8. Frecuencias relativas para la pregunta 1b en músicos flamencos.	97
5.9. Frecuencias relativas para la pregunta 1c en la población general.	99
5.10. Frecuencias relativas para la pregunta 1c en músicos clásicos.	100
5.11. Frecuencias relativas para la pregunta 1c en compositores e intérpretes clásicos.	100
5.12. Frecuencias relativas para la pregunta 1c en músicos flamencos.	101
5.13. Frecuencias relativas para la pregunta 1d en la población general.	103
5.14. Frecuencias relativas para la pregunta 1d en músicos clásicos.	103
5.15. Frecuencias relativas para la pregunta 1d en compositores e intérpretes clásicos.	104
5.16. Frecuencias relativas para la pregunta 1d en músicos flamencos.	104
5.17. Frecuencias relativas para la pregunta 2c en la población general.	107
5.18. Frecuencias relativas para la pregunta 2c en músicos clásicos.	108
5.19. Frecuencias relativas para la pregunta 2c en compositores e intérpretes clásicos.	108
5.20. Frecuencias relativas para la pregunta 2c en músicos flamencos.	109
5.21. Frecuencias relativas para la pregunta 2e en la población general.	111
5.22. Frecuencias relativas para la pregunta 2e en músicos clásicos.	111
5.23. Frecuencias relativas para la pregunta 2e en compositores e intérpretes clásicos.	112
5.24. Frecuencias relativas para la pregunta 2e en músicos flamencos.	112
5.25. Frecuencias relativas para la pregunta 3a en la población general.	113
5.26. Frecuencias relativas para la pregunta 3a en músicos clásicos.	114
5.27. Frecuencias relativas para la pregunta 3a en compositores e intérpretes clásicos.	114
5.28. Frecuencias relativas para la pregunta 3a en músicos flamencos.	115
5.29. Frecuencias relativas para la pregunta 3c en compositores e intérpretes clásicos.	117
5.30. Frecuencias relativas para la pregunta 3c en músicos flamencos.	118
5.31. Frecuencias relativas para la pregunta 3d en la población general.	119
5.32. Frecuencias relativas para la pregunta 3d en músicos clásicos.	120
5.33. Frecuencias relativas para la pregunta 3d en compositores e intérpretes clásicos.	120
5.34. Frecuencias relativas para la pregunta 3d en músicos flamencos.	121
5.35. Frecuencias relativas para la pregunta 4a en la población general.	122
5.36. Frecuencias relativas para la pregunta 4a en músicos clásicos.	123
5.37. Frecuencias relativas para la pregunta 4a en compositores clásicos.	123
5.38. Frecuencias relativas para la pregunta 4a en intérpretes clásicos.	123
5.39. Frecuencias relativas para la pregunta 4a en músicos flamencos.	124
5.40. Frecuencias relativas para la pregunta 4b en la población general.	125
5.41. Frecuencias relativas para la pregunta 4b en músicos clásicos.	126
5.42. Frecuencias relativas para la pregunta 4b en compositores e intérpretes clásicos.	126
5.43. Frecuencias relativas para la pregunta 4b en músicos flamencos.	127
5.44. Frecuencias relativas para la pregunta 4c en la población general.	129

5.45. Frecuencias relativas para la pregunta 4c en intérpretes clásicos.	129
5.46. Frecuencias relativas para la pregunta 4c en músicos flamencos.	130
5.47. Frecuencias relativas para la pregunta 4d en la población general.	131
5.48. Frecuencias relativas para la pregunta 4d en músicos clásicos.	132
5.49. Frecuencias relativas para la pregunta 4d en compositores e intérpretes clásicos.	132
5.50. Frecuencias relativas para la pregunta 4d en músicos flamencos.	133
5.51. Frecuencias relativas para la pregunta 4e en la población general.	134
5.52. Frecuencias relativas para la pregunta 4e en músicos clásicos.	134
5.53. Frecuencias relativas para la pregunta 4e en compositores e intérpretes clásicos.	135
5.54. Frecuencias relativas para la pregunta 4e en músicos flamencos.	135
5.55. Frecuencias relativas para la pregunta 3c, ronda 2, en la población general.	157
5.56. Frecuencias relativas para la pregunta 3c, ronda 2, en los músicos clásicos.	158
5.57. Frecuencias relativas para la pregunta 3c, ronda 2, en los intérpretes clásicos y flamencos.	158

Índice de cuadros

4.1. Ejemplo de nuestra codificación de datos con el sistema de la Teoría Fundamentada para la pregunta 1a del cuestionario de la primera ronda, con los sujetos 1, 2 y 3.	86
5.1. Cuadro de la relación entre preguntas del cuestionario de la ronda 1 (R1) y las preguntas de investigación (P. I.).	88
5.2. Porcentaje de oído absoluto y relativo en la muestra.	105
5.3. Porcentajes de las categorías en la pregunta 2b.	106
5.4. Porcentajes de las categorías en la pregunta 2d.	110
5.5. Porcentajes de las categorías en la pregunta 3b.	115
5.6. Porcentajes de las categorías en la pregunta 1a (R2).	146
5.7. Porcentajes de las categorías en la pregunta 1b (R2).	147
5.8. Porcentajes de las categorías en la pregunta 2a (R2).	149
5.9. Porcentajes de las categorías en la pregunta 2b (R2).	150
5.10. Porcentajes de las categorías en la pregunta 2c (R2).	151
5.11. Porcentajes de las categorías en la pregunta 2d (R2).	152
5.12. Porcentajes de las categorías en la pregunta 2e (R2).	153
5.13. Porcentajes de las categorías en la pregunta 3a (R2).	154
5.14. Porcentajes de las categorías en la pregunta 3b (R2).	155
5.15. Porcentajes de las categorías en la pregunta 4a (R2).	159
5.16. Porcentajes de las categorías en la pregunta 4b (R2).	160
5.17. Porcentajes de las categorías en la pregunta 4c (R2).	161
5.18. Porcentajes de las categorías en la pregunta 4d (R2).	162

Índice alfabético

- Achievement*, 36
Activación, 28, 46, 60
Adaptabilidad, 149
Adaptación, 60, 138
ADN, 22
Afecto, 42
Alarcón y Escoda, 60
Altura, 23
Anonimato, 70
Ansiedad, 27, 60
Ansiedad escénica, 34, 169
Aprendientes estratégicos, 32
Aprendientes profundos, 32, 59, 136, 163
Aprendientes superficiales, 32
Aprendientes versátiles, 34
Aprendizaje, 31, 50, 59
Aprendizaje musical, 31
Aprendizaje profundo, 169
Aptitud, 36
Aristóteles, 66
Autoaceptación, 96
Autoconcepto, 25
Autoconciencia, 34, 59
Autoconfianza, 28, 60, 96
Autoconocimiento, 96
Autocontrol, 28
Autoeficacia, 55
Autoestima, 28, 60, 87, 89, 96
autoevaluación, 160
- Bach, 2, 21
Bach, J. S., 7, 19, 32, 51
Bacon, Francis, 66
Beatles, 11
Bebop, 11, 54
Beethoven L., 45
Beethoven, L., 2, 21
Bengtsson, 40
Betabloqueantes, 35
Blind Tom W., 16
- Brahms, J., 21
Brand, 21
Buen músico, 2
Bueno, 9
- Camarón, 2, 11
Capacidad, 36
Carisma, 62
Casas. A., 33
Chacón A., 54
Chopin, F., 2
Cociente intelectual, 29
Codificación abierta, 81
Codificación axial, 82
Codificación selectiva, 82
Codificación teórica, 82
Coeficiente de variación, 77
Compensación, 169, 170
Competencia adquirida, 36
Compromiso, 28, 60
Concentración, 28, 60
Condición, 17
Condiciones propiciantes, 17
Conductismo, 18
Conocimiento, 49
Consenso, 68
Control, 66
Corea, C., 11
Creatividad, 28, 48, 51, 60
Criterios de selección, 73, 200
Cualidades psicológicas, 26
Cuantitativo vs. cualitativo, 65
Curiosidad, 26, 93, 146
- Darmstadt, 54, 64
Definición, 171
Definiciones extensionales, 171
Definiciones intensionales, 171
Definiciones ostensivas, 171
Delphi, 69
Desviación expresiva rítmica, 41

- Desviaciones artísticas, 44
- Determinantes, 20
- Diferencias individuales, 33
- Dinámicas, 41
- Disfrute, 28, 147, 169
- Diversión, 28, 60
- Doctrinas, 54
- Dodecafonismo serial, 54
- Duende, 62

- Edad, 22, 58
- Educación musical, 31
- Efecto Mozart, 29
- Emoción, 43
- Emociones musicales, 43
- Entonación y vibrato, 41
- Entorno, 58, 90, 144
- Entorno familiar, 21
- Entorno musical, 58
- Entretener, 9
- Entrevista intensiva, 77
- Ericsson et cols., 19
- Escala de medida de la ansiedad escénica, 34
- Esencia de la excelencia, 28
- Espontaneidad, 28, 50, 60
- Estabilidad, 25
- Estado de ánimo, 43
- Estrategias de alto nivel, 19, 33, 34, 59, 136, 163, 169
- Estrategias de bajo nivel, 33
- Estrategias de nivel medio, 33
- Excelencia, 9, 20, 28, 60
- Éxito, 7
- Éxito social, 7
- Experiencia, 66
- Experto en rutina, 32
- Extroversión, 28

- Factores de la creatividad, 48
- Fantasía, 52
- Fehm y Schmidt, 35
- Ferandiere, F., 54
- Flamencología, 11
- Fleith y cols., 48
- Flexibilidad, 28, 60
- Flujo (motivación), 31
- Focused coding, 82

- Gabrielsson, 26, 27, 32, 35, 114
- Gardner, 29
- Gen, 22
- Genética, 22, 23, 58, 90
- Gestos primitivos, 52
- Gillespie, D., 54
- Glaser B., 79
- Grounded Theory, 79
- Grupo nominal, 69, 70
- Gusto intrínseco, 24

- Habichuela, 21
- Habilidad, 36
- Habilidades, 170
- Habilidades afectivas, 42, 144, 169
- Habilidades innatas, 23, 58
- Habilidades metacognitivas, 34, 59
- Habilidades motrices, 40, 61
- Habilidades sensoriales, 38, 61
- Hallam, 30, 31, 34
- Hambrick, 19
- Haydn, J., 11, 54
- Heredabilidad, 22, 23, 58
- Herencia, 18
- Heterogeneidad, 73, 200
- Hevner, 46
- Hipótesis de la utilidad esperada, 55
- Hipnosis, 35
- Holistas analíticos, 33
- HOMES (escala), 21
- Howe y cols., 20
- Howe y Sloboda, 21

- Identidad, 27, 49
- Imaginación, 50
- Imaginería musical, 47
- Improvisación, 68
- Independencia, 27, 60
- Initial coding, 82
- Innatismo, 18
- Instinto, 48
- Interpretación, 40
- Introversión, 27, 28, 60
- Intuición, 50
- Intuitivos secuenciales, 33
- Investigación, 66

- Jazz Manouche, 11, 54
- José Deluna, 21
- Juslin, 46

- Justificación e hipótesis, 58
- Kemp, 27
- Lebrija, 21
- Lipman, 25
- Liszt, F., 11, 54
- Locke, 18
- Música artística, 9
- Músico, 9
- Músico aceptable, 10
- Músico de élite, 11
- Músico experto, 10
- Magia, 48, 62
- Mal músico, 10
- Marca personal, 49
- Memoria, 34, 47
- Memoria auditiva, 34
- Memoria cinestésica, 34
- Memoria perfecta, 24
- Mendelssohn, F., 7
- Metas, 28, 93
- Metodologías mixtas, 66
- Meyer, 46
- Miedo escénico, 34
- Mindfulness*, 35
- Modelo de los cinco grandes, 27
- Modelos musicales, 39
- Modestia, 28
- Montoya, 21
- Montoya R., 54
- Moraos, 21
- Morente, 21
- Morente, E., 11
- Motivación, 25, 28, 30, 49, 59, 60, 89, 170
- Motivación extrínseca, 30, 156, 163
- Motivación intrínseca, 24, 30, 59, 135, 157, 162
- Mozart W. A., 7, 39
- Mozart, W. A., 2, 11, 21, 54
- Musicalidad, 37
- Oído absoluto, 22–24, 58
- Oído pseudo-absoluto, 24
- Oído relativo, 23
- Objetivos, 28
- Organización, 50
- Orientación, 25
- Originalidad, 50
- Óscar Herrero, 21
- Público, 171
- Paco de Lucía, 2
- Parncutt, 23
- Pasión, 26, 96
- Pensamiento, 50
- Pensamiento convergente, 50, 159
- Pensamiento creativo musical, 51
- Pensamiento deductivo, 82
- Pensamiento divergente, 50, 52
- Pensamiento inductivo, 82
- Pensamiento musical, 50
- Pensamiento positivo, 28
- Performance, 40
- Personalidad, 27
- Piñana, 21
- Pinker, 18
- Placer, 26
- Planificación, 32
- Planificaciones, 59
- Práctica, 59
- Práctica deliberada, 18, 20, 23, 58
- Práctica deliberada vs. habilidad innata, 18
- Práctica mental, 33
- Preferencia, 43
- Preferencias musicales, 27
- Preferencias vocacionales, 25
- Preguntas de investigación, 57, 72
- Proceso Delphi, 75
- Propicio/a, 17
- Pulli y cols., 22
- Randles, 16
- Razonamiento, 66
- Razonamiento deductivo, 66
- Razonamiento inductivo, 66
- Reinhardt, Django, 11, 54
- Religión, 53
- Rendimiento, 28, 60
- Rentfrow y Gosling, 27
- Repp, 41
- Resiliencia, 25, 26, 60, 87, 93, 96, 138, 149, 169
- Resultados musicales, 53
- Russel, 47
- Rutina, 34
- Sabicas, 2
- Satisfacción, 25

- Savall, J., 62
Schoenberg, A., 54
Schubert F., 7
Schumann, C., 11
Seashore, 16, 37, 38, 40, 43, 62
Selección de sujetos, 72, 199
Selective coding, 82
Sensibilidad, 27, 60
Sentido común, 66
Sentido de identidad, 28, 60, 138
Sentimiento, 43
Sentimientos conflictivos, 49
Sinestesia, 105
STOMP (test), 27
Strauss, A. L., 79
Strauss, R., 21
Stravinsky, I., 2, 54
Sueños, 52
Suzuki, 22
- Técnica Alexander, 35
Técnicas de relajación, 35
Tabula rasa, 18
Talbolt y Orlick, 28
Talbot-Honeck, 49, 60
Talento, 37
Tempo absoluto, 24
Teoría de las expectativas, 55
Teoría de los rasgos, 27
Teoría Fundamentada, 79
Teoría prospeectiva, 55
Test de habilidad, 37
Timing, 41
Tono, 23
Torrance, 48
Trabajo continuo, 50
Transcendencia, 53, 153, 171
Tremblay y Gagné, 22
Troncos de la música, 39
- Valencia, 46
Vanguardias, 54
Ventajas musicales, 2
Virtud universal, 18
Visión de conjunto, 28
Vocación, 24, 90, 93, 143, 169
Vocación musical, 26
- Wallas, 49
Watson, 18
William y Valentine, 19
Wills, 21
Yoga, 35