

# **La Cooperación interpretativa de ejecutantes y oyentes. Hacia un modelo interpretativo de la ejecución musical.**

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Mayo, 2002). *La Cooperación interpretativa de ejecutantes y oyentes. Hacia un modelo interpretativo de la ejecución musical. X Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística. Sociedad Argentina de Lingüística, Córdoba.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/158>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/aw8>

## LA COOPERACIÓN INTERPRETATIVA DE EJECUTANTES Y OYENTES. HACIA UN MODELO INTERPRETATIVO DE LA EJECUCIÓN MUSICAL

Shifres, Favio  
Universidad Nacional de La Plata  
[shifres@abaconet.com.ar](mailto:shifres@abaconet.com.ar)

### Introducción

Cuando escuchamos música tiene lugar una experiencia muy particular. La música nos conmueve, nos estremece; nos evoca emociones, imágenes, historias; nos sugiere movimientos; nos incita a pensar en nosotros y en nuestras experiencias o simplemente en ella misma, su estructura, su organización y su funcionamiento. Cualquiera sea el efecto que tenga sobre nosotros, la música surge de una intención comunicativa y por lo tanto, el modo en el que nosotros la experimentamos es el resultado de algún modo de realización de tal intención. El compositor comunica su intención escribiendo una partitura. La partitura es una representación gráfica de esa intención que obedece a un código desarrollado por la cultura musical occidental a lo largo de los siglos. Sin embargo, si le pedimos a una computadora que ejecute una partitura de acuerdo a las reglas explícitas de dicho código difícilmente podamos tener algún tipo de experiencia como las que mencionamos. La versión de la computadora carece de *naturalidad, expresividad e individualidad*.

Nuestra experiencia musical no puede comprenderse plenamente sin la consideración del ejecutante (o de la ejecución) ya que es el resultado también de su intención. Es sensato pensar que el modo en el que el oyente aprecia la obra musical depende de lo que el ejecutante hace. Por eso preferimos un artista a otros interpretando la misma obra. El ejecutante, entonces, no solamente descodifica la partitura de acuerdo a las reglas explícitas del código – tal como lo haría la computadora -, sino que además logra desentrañar aspectos implícitos de dicha representación y operar creativamente sobre ellos. Los dominios de acción del ejecutante son dependientes del medio de ejecución y fundamentalmente del estilo musical. La tradición interpretativa ha restringido los dominios de intervención del ejecutante de música académica a algunos atributos de la ejecución que por ello se denominan *expresivos*. Por ejemplo, para el repertorio académico del siglo XIX, los dominios de intervención para un pianista son la agógica, la dinámica, la articulación, el pedaleo. ¿De qué modo las acciones expresivas le brindan a la ejecución las cualidades de *natural, expresiva y personal*? Dicho de otro modo, ¿cómo comprendemos la intención del ejecutante?

Los estudios que vinculan la ejecución musical con la experiencia del oyente se remontan al menos a los años 30 (Seashore, 1938). Pero es a partir de la década de los 80 y en especial en los últimos 10 años que se produjo un avance significativo en este campo principalmente a través del desarrollo del paradigma generativo en el sentido chomskiano del término (Clarke, 1988; Sundberg, 1993; Palmer, 1997). Este paradigma reúne teorías que explican la comunicación de la ejecución de acuerdo a un sistema de reglas, o instrucciones, cuya aplicación mecánica produce formas expresivas admisibles. La estructura musical tal como queda sugerida en la partitura *genera* el conjunto de reglas para la ejecución expresiva. Estas reglas permiten que el ejecutante construya una representación mental organizada de la música. Esta organización – que es de naturaleza jerárquica - se ve reflejada en la en el carácter sistemático de las desviaciones expresivas. Las reglas no solamente organizan la ejecución sino que además sirven de base a un código común de intérpretes y oyentes, a través del cual estos últimos capturan los atributos de la estructura musical y se los representan jerárquicamente.

En trabajos anteriores (Shifres, 2001a; 2001b, 2002b) observamos que, aunque arroja luz acerca de la naturalidad y la expresividad de la ejecución musical experta, el paradigma generativo no contribuye a dilucidar su individualidad. Las acciones del intérprete experto

parecen no obedecer por completo a una gramática para mapear la estructura musical en la ejecución. Por el contrario, el ejecutante examina la estructura musical como un todo, dando lugar a una representación de alto orden a la que el conjunto de desviaciones expresivas responden globalmente –no en un estricto apareamiento entre un rasgo estructural y una acción interpretativa específica—. Esa visión de conjunto deviene en a una jerarquización personal de los matices interpretativos. De este modo el ejecutante coopera interpretativamente con la obra musical. Desde esta hipótesis cooperativa, propusimos un Paradigma Interpretativo, en el que el concepto de gramática para la ejecución (Friberg y Sundberg, 1995) es reemplazado por el de Criterio Interpretativo definido como el conjunto de desviaciones expresiva puestas en juego por el ejecutante de acuerdo a particularidades de la estructura musical, cuyo examen, jerarquización y organización resulta alterado por su propia intervención como modo de imposición de su intención. Se demostró que la Hipótesis Cooperativa podía brindar una explicación relativa al uso de la desviación expresiva en vinculación con aspectos de la estructura profunda de la música (Schenker, 1977 - [1935]). Como tal explicación no es proporcionada por el Paradigma Generativo, se estimó que el Paradigma Interpretativo más que reemplazar al generativo podría complementarlo. Así, una *hipótesis psicoacústica* perteneciente al primer paradigma podría explicar la calidad de *natural* de la ejecución; otra *hipótesis expresiva* perteneciente al mismo enfoque tendería a esclarecer su calidad de *expresiva*; y la *hipótesis cooperativa* como parte de la segunda perspectiva brindaría intelecciones acerca de la calidad de *individual* de una interpretación musical.

Asimismo recogimos evidencia empírica (Shifres, 2001b; 2002a) a favor de que las gramáticas derivadas del Paradigma Generativo tampoco pueden explicar todos los aspectos de la experiencia del oyente de la interpretación musical. Esta debilidad se debe a que no contempla la interacción entre la estructura musical y las peculiaridades de la interpretación, ni el modo en el que el oyente considera el contexto de la escucha. Él logra comprender la acción del intérprete de acuerdo al contexto. Como con un texto literario, el oyente desarrolla la habilidad de cooperar con el intérprete. Por eso escuchar música es también un acto interpretativo y pensar musicalmente es, de igual forma, una tarea cooperativa. Sin embargo, es poco lo que sabemos acerca de esta cooperación y del modo en el que el contexto actúa en ella. Para ello, es necesario lograr una caracterización más exhaustiva del contexto interpretativo. El presente trabajo pretende mostrar que algunos conceptos derivados del Principio Cooperativo enunciado por H. P. Grice puede servir de marco para estas indagaciones.

### **Una pragmática de la interpretación musical**

H. P. Grice (1975) propuso, en su estudio acerca de cómo las persona dan sentido a una conversación, el denominado *Principio Cooperativo*. Este principio puede enunciarse así: “*Contribuye a la conversación del modo solicitado, en la fase requerida, aceptado el propósito y la dirección de la conversación en la que estás comprometido*”. Cuando el oyente, que tiene conocimiento de este principio escucha un enunciado “reforzado” como éste «*Para mí este es el Preludio en Si menor de Chopin*», entiende que el hablante tiene cierta duda de que así sea. El «*para mí*» presenta un significado manifiesto en este contexto – y no inherente a su caracterización intrínseca –, si el hablante no tuviera una buena razón para decirlo, de acuerdo al Principio de Cooperación, no lo diría. Grice formaliza esa *buena razón* a través de una serie de Máximas o subprincipios. El significado que obtiene el oyente a partir de adherir al principio de Cooperación es una *implicatura conversacional* – un tipo de inferencia que surge de la interacción y que “se debe poder calcular y explicitar a través de un razonamiento: aunque pueda intuirse, no es válida como implicatura conversacional si no es posible sustituirla por un razonamiento” (Bertucelli Papi, 1996). Grice establece una serie de condiciones para que una implicatura sea entendida como conversacional. Estas condiciones

las diferencian de otro tipo de implicaturas, las *convencionales*, que no surgen del principio de cooperación y que están adheridas a elementos léxicos por convención.

En la ejecución musical el intérprete *contribuye a la conversación* a través de un rasgo expresivo – por ejemplo un *ritenuto* o un *crescendo*. Estos no solamente tienen un valor semántico sino que tienen un valor de uso. Por ejemplo, el alcance semántico de un *ritenuto*, sujeto a una convención como *elemento léxico*, es el de indicar la estructura de unidades agrupamiento de los eventos musicales (Todd, 1985; Clarke, 1988). Asimismo, el oyente posee un conocimiento implícito de la estructura musical. Por ejemplo el oyente conoce principios – reglas de buena conformación y preferencia (Lerdahl y Jackendoff 1983; Temperley 2001)- con los que establece, al escuchar una pieza, su segmentación en unidades. Si el rasgo expresivo que el ejecutante realiza, no responde a la expectativa que genera el acuerdo entre dicho conocimiento implícito y la convención semántica del rasgo expresivo entonces el oyente puede bien presuponer que “*existe – o el ejecutante tiene – una buena razón para hacerlo*”. Por ejemplo, si el oyente advierte el uso de un *ritenuto*, pero no en el cierre de una unidad de agrupamiento, podrá suponer que el ejecutante, tiene una buena razón para hacerlo y está queriendo implicar algo, por ejemplo, expresar un determinado carácter, brindar un sentido de unidad a la composición, etc. Esa buena razón puede constituir la base de la estrategia comunicativa del ejecutante.

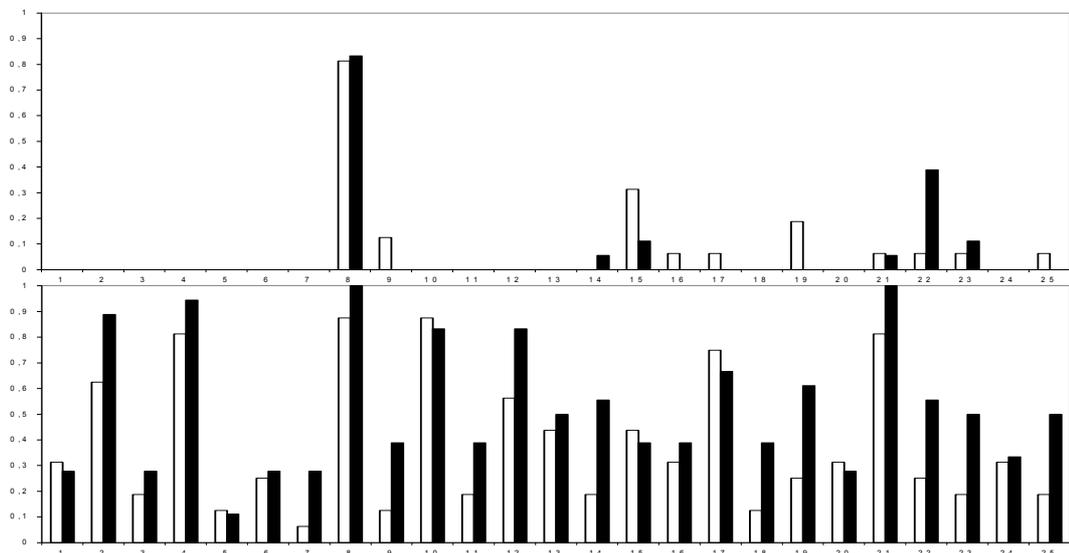
Estamos sugiriendo que el oyente infiere convencionalmente y conversacionalmente. La implicatura convencional surge cuando existe acuerdo entre los rasgos de la estructura musical y la convención léxica del rasgo expresivo. Por ejemplo, una cadencia conclusiva (II – V- I) que acuerda con la acción de un *ritenuto*. Este enunciado musical *implica* que cierra una unidad de agrupamiento musical. La implicatura conversacional surge de aplicar el *Principio de Cooperación* cuando no existe acuerdo entre el rasgo estructural y la convención de uso del rasgo expresivo. Por ejemplo un *ritenuto* sin una cadencia conclusiva. Este enunciado *implica* (1) que el intérprete quiere que prestemos atención a este pasaje; (2) que en este pasaje hay elementos estructurales que valen la pena tener en cuenta, (3) que estos elementos se vinculan con otros elementos que el intérprete quiere que tengamos en cuenta, etc.

Como Grice establece, existe una serie de parámetros para diferenciar las implicaturas conversacionales de las convencionales. Por una cuestión de espacio nos dedicaremos aquí solamente a mostrar como ocurre uno de ellos en contextos musicales: La cancelabilidad. Una implicatura conversacional siempre se puede cancelar por adición de información que la interrumpa o que deje en claro que el hablante está desconociendo el Principio de Cooperación. Por el contrario, una implicatura convencional no puede cancelarse.

### **Evidencia Empírica**

De un número de versiones del *Preludio en Si menor* de Chopin seleccionamos las de Alfred Cortot (1934) y la de Martha Argerich (1977), como representantes de dos Criterios Interpretativos diferentes. Primero se le pidió a los oyentes que *segmentaran* la obra de acuerdo al nivel jerárquico superior (esto es, que indicaran los segmentos de orden superior en los que la obra puede ser dividida), luego se les solicitó que indicaran los segmentos de nivel jerárquico inferior, es decir la mínimas unidades de agrupamiento (para una descripción detallada de la metodología experimental véase Shifres, 2001a y 2001b). La figura a continuación muestra la partitura completa del preludio. En los gráficos de líneas se representan las desviaciones expresivas de ambos artistas (Argerich en negro y Cortot en gris) en cuanto a dinámica (línea curva) y tempo (línea recta) –los puntos por encima del eje de abscisas indican más fuerte y más lento respectivamente -. Los gráficos de barras indican la frecuencia de segmentación de los oyentes por compás –las barras negras indican como segmentaron los oyentes la versión de Cortot y las blancas la de Argerich-, el gráfico de arriba corresponde a la segmentación de nivel superior y el de abajo a la de nivel inferior.

En el compás 22 del Preludio de Chopín se produce una fuerte cadencia que marca el final de un agrupamiento de nivel superior. Lo que sigue es una coda, y por lo tanto no puede ser considerado como un grupo del mismo nivel jerárquico, simplemente es una extensión de dicho agrupamiento uno vez arribado el reposo armónico. Ambos pianistas realizan ahí el



ritenuto más marcado de la obra. Ambos están implicando que allí se produce la articulación de dos agrupamientos del mismo nivel. La información que da Cortot luego (c. 24) acuerda con esa implicatura: vuelve a retomar el tempo inicial, como si volviera a empezar y mantiene la dinámica. Por el contrario, Argerich incorpora información que *cancela* esa implicatura: continua el ralentizando hasta el final incorporando el ritenuto a un proceso más global de detención y disminución que abarca hasta la última nota. Obsérvese cómo los oyentes comprendieron que se cancelaba la implicación en el compás 22 de la versión de Argerich y tendieron a segmentar mucho menos que a la versión de Cortot.

En el compás 8 ambos artistas hacen un importante ritenuto, implicando que allí finaliza un agrupamiento de nivel jerárquico superior. Esto acuerda con la información estructural: finaliza el primer término de la forma interrumpida (Schenker, 1935). La implicatura de que allí se produce un punto de segmentación no puede ser cancelada, se trata de una implicatura convencional. La información contraria que llega más tarde en la versión de Marta Argerich – un ritenuto más pronunciado en el compás 13- no logra cancelar esa implicatura y los oyentes no dudan en segmentar en el compás 8. De acuerdo al principio de cooperación Argerich *tiene una buena razón* para hacer ese ritenuto tan pronunciado con un forte importante en el compás 13, aunque esa razón no es demarcar un punto de segmentación.

Finalmente, obsérvese el compás 13. Allí tienen lugar dos gestos melódicos ascendentes iguales seguidos. A. Cortot toca el segundo mucho más piano y un poco más lento. Para el oyente experimentado esto puede implicar que Cortot está aplicando el criterio de «eco barroco» ejecutando suavemente la repetición. Sin embargo, la información que sigue (en el final del c.14) cancela la implicación anterior, ya que no retoma los valores iniciales y se pierde el carácter de «eco». Da a entender que *tiene una buena razón para* hacer ese piano en el gesto anterior. Esa buena razón, puede ser «contribuir a la unidad del pasaje en un punto en el que muchos atributos de superficie parecen atentar contra esa unidad». Esta sería su implicatura conversacional. La escasa segmentación mayor de los oyentes a esa altura indica que los mismos tendieron a entender el pasaje como una unidad. La diferencia en la tendencia de segmentación mínima (en el c 14 es alta y baja en el 15) indica como la implicatura de segmentación a esa altura queda cancelada.

## Conclusiones

En el presente trabajo hemos tratado de explicar los resultados de un experimento anterior de acuerdo al *Principio de Cooperación* de H. P. Grice. Al tiempo que permite caracterizar el contexto de la ejecución, el marco teórico de Grice habilita una descripción de las relaciones entre estructura musical y estructura de la expresión y el modo en el que tales relaciones operan sobre las representaciones de los oyentes. De esta manera, el oyente considera el contexto de la ejecución de acuerdo a cómo una acción expresiva se vincula i) con la estructura musical (por ejemplo una cadencia, una repetición, etc.) y ii) con otras acciones expresivas de la misma ejecución (un crescendo, un ritenuto, etc.).

Esta doble modalidad de las vinculaciones contextuales es una evidencia del modo en el que la misma ejecución musical va operando sobre el *background cognitivo* del oyente (y probablemente del ejecutante) y modelando la experiencia. La diferenciación entre implicaturas convencionales y conversacionales contribuye a elucidar cómo el Paradigma Interpretativo puede complementar al Generativo, en tanto éste último podría contribuir a explicar el modo en el que el oyente procesa la información estructural y la información expresiva establecida léxicamente como convención, mientras que la Hipótesis cooperativa echaría luz sobre los procesos inferenciales comprometidos en la entendimiento musical.

Creemos que la comprensión de la comunicación entre intérpretes y oyentes en términos inferenciales contribuye a dilucidar una parte importante del complejo proceso comunicacional que tiene lugar cuando escuchamos música y que denominamos genéricamente *Ejecución Musical*.

## Referencias

- Bertucelli Papi (1993- [1996]). *Qué es la Pragmática*. [Che cos'è la pragmatica. Trad.: N Cortés]. Barcelona: Paidós.
- Clarke, E. (1988). Generative Principles in music performance. In J. Sloboda (Ed.) *generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon Press. 1- 26.
- Friberg, A. y Sundberg, J. (eds.) (1995). *Proceedings of the KTH Symposium on Grammars for Music Performance*. Estocolmo: Department of Speech Communication and Music Acoustics. KTH.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. Morgan, eds., *Syntax and Semantics*, vol 3. New York: Academic Press, pp. 41-58.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge – MA: The MIT Press.
- Palmer, C. (1997). Music Performance. *Annual Review of Psychology*, **48**, 115-138.
- Schenker, H. (1979 – [1935]). *Free Composition*. [Der Freie Satz. Trad.: E. Oster]. New York: Schirmer Books.
- Seashore, C. (1938). *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill.
- Shifres, F. (2001a) El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. En F. Shifres (Ed.) (2001). *Actas de la Primera Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música)*. Buenos Aires. SACCoM. CD-ROM.
- Shifres, F. (2001d) The Communication of the Voice Leading form an Interpretative Perspective. Thompson, W. & Cuddy, L (eds). *Proceedings of the SMPC 2001*. Queen University, Ontario, Canada.
- Shifres, F. (2002a). De la fuente de la expresión musical al contenido de la experiencia del oyente. En I. Martínez y O Musumeci (eds). *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*. Quilmes: SACCoM. CD-ROM.
- Shifres, F. (2002b). Lo común y lo personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución desde la perspectiva interpretativa. Trabajo presentado al *Encuentro de Investigación en Arte y Diseño*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Sundberg, J. (1993). How can music be expressive?. *Speech Communication*, **13**, 239-253.
- Temperley, D. (2001). *The cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge – MA: The MIT Press.
- Todd, N. P. (1985). A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music Perception*, **3 (1)**, 33-58.

## Grabaciones

- Argerich, M. (1997). Re-editado por Deutsche Grammophon: 439 459-2
- Cortot, A. (1934). Re-editado por by EMI. CDH 7610502.