

Primera Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Avellaneda, 2001.

El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Mayo, 2001). *El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. Primera Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Avellaneda.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/36>

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

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL EJECUTANTE COMO INTÉRPRETE

UN ESTUDIO ACERCA DE LA COOPERACIÓN INTERPRETATIVA DEL EJECUTANTE EN LA OBRA MUSICAL

Favio Shifres

*Si hay algo que interpretar
la interpretación debe hablar de algo
que debe encontrarse en algún sitio
y que de algún modo debe respetarse
([Umberto Eco \[1992\] - 1995](#))*

Introducción

Uno de los temas centrales en la discusión teórica sobre la ejecución musical es el de la autenticidad en la interpretación. Este debate se centra en la valoración de la ejecución como realización de: i) las normas estilísticas que definen la práctica común de ejecución de una época, y/o ii) la estructura musical derivada del análisis sistemático de la obra. El primer enfoque es el que da lugar a las *versiones musicológicas* en las que el intérprete es un estudioso de la historia de la ejecución y busca recrear la vivencia de la ejecución musical propia de una época determinada. Cada rasgo distintivo de la práctica común compositiva de tal época es susceptible ser "interpretado" de acuerdo a un conjunto de principios más o menos estructurado que prescribe las acciones interpretativas adecuadas a tal estilo. Para la segunda perspectiva la autenticidad es intrínseca a la obra y por lo tanto atemporal. Para ella, los datos históricos relativos a la ejecución no son relevantes a las decisiones interpretativas, contrariamente a los relativos a la composición en sí, que contribuyen a lograr una visión de la obra como un todo coherente. El análisis musical provee "datos objetivos" para la toma de decisiones interpretativas. El ejecutante conoce la estructura música y la comunica al oyente. En esta comunicación, cada elemento estructural se proyecta en la ejecución, a través de mínimas variaciones (expresivas) dinámicas, temporales, tímbricas, etc. El conjunto de estas mínimas variaciones (denominado *microestructura*) constituye una organización reglada. Así, la estructura musical genera reglas propias de ejecución (véase [Clarke 1988](#); [Todd 1985](#)). Este enfoque *generativo* establece que la aplicación de tales reglas, que no necesariamente implica una conciencia de ellas, constituye la base de códigos comunes entre oyentes y ejecutantes que les permiten a los primeros advertir la estructura musical dilucidada por los segundos.

Sin embargo, cualquier juicio acerca de la autenticidad en la ejecución que provenga tanto de uno como de otro enfoque corre el riesgo de ser insensible al acto creativo propio del ejecutante. La historia de la ejecución musical (al menos de la música académica occidental, pero probablemente de todas las músicas) revela que este acto ha operado desde siempre a manera de una fuerza de que actúa en tensión con las propias del marco estilístico y de la unidad de la obra. Es posible, entonces, también entender las tensiones en el campo de la ejecución "como una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis*, e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*" ([Eco 1990](#); 29).

La concepción egocéntrica de la ejecución musical, arraigada en la tradición romántica, en la que la ejecución es vista como autoexpresión del ejecutante constituye, en estos términos, la imposición definitiva de la *intentio lectoris*. La ejecución es auténtica si es fiel al ejecutante.

Por otro lado, cuando el análisis musical, intentando echar luz sobre la *intentio operis*, interpretó sus hallazgos como la *intentio auctoris* incurrió, en los términos del musicólogo N. [Cook \(1999\)](#) en una suerte de fundamentalismo analítico. Esto ha tenido una incidencia directa en las prácticas de la ejecución musical: si conocer la *intentio operis* es conocer la *intentio auctoris*, entonces la verdadera ejecución es la que es fiel al autor a través de ser fiel a la obra. La ejecución musical es así entendida como una vía para la dilucidación de la estructura musical ([Stein 1954](#); [Cone 1968](#)). En un extremo de esta perspectiva la principal meta de la

ejecución musical es la de comunicar y esclarecer al oyente respecto de tales aspectos estructurales ([Berry 1989](#)).

Sin embargo, aún así, estos autores admiten: 1) que la estructura musical es de tal complejidad que puede dar lugar a múltiple análisis; y 2) que aunque el ejecutante como analista logre desentrañar la estructura musical, la comunicación de dicha estructura al oyente debe atravesar por otro circuito interpretativo. "Porque puede haber diversos análisis razonables de cualquier pieza, y porque cualquier elemento estructural puede interpretarse de maneras diferentes, el camino del análisis a la ejecución es muy complejo" ([Berry 1989](#); p. 10). La pregunta acerca de qué aspectos de la estructura musical resultan relevantes a la interpretación musical no encuentra en las gramáticas altamente regladas una respuesta satisfactoria.

Por todo ello, el problema de la autenticidad en la interpretación, supera el de la fidelidad en la aplicación de las normas estilísticas o las gramáticas interpretativas y se extiende en otra dimensión:

"Aun cuando haya buenas razones para pensar que alguna interpretación es más pertinente y verosímil que otra, es sin duda inútil hablar de una fiel o auténtica: cada interpretación está influenciada de significados contingentes, sociales y culturales más o menos codificados a nivel de la estructura expresiva de la obra, y el intérprete la asimila o la rechaza de acuerdo al propio modo de representarse la música en general y según lo que sabe acerca de la obra, el compositor, o su época. El análisis musical como parte de una teoría coherente debe estar cargado de este proceso de reconstrucción." ([Imberty 1992](#); p.42)

La ejecución musical puede ser vista en sí como un *texto*, que a su vez es interpretación de otro texto. Esta suerte de *metatexto* musical puede brindar una buena oportunidad de estudio de las tensiones entre las *Intentio*, que se mencionó antes. El texto interpretado, la partitura, se manifiesta en otro texto, la ejecución (que puede a su vez analizarse en términos de microestructura). El presente estudio constituye una suerte de ejercicio epistemológico, que tiene como objetivo significar los atributos de la ejecución musical en el contexto de interpretaciones específicas de acuerdo a representaciones derivadas de análisis musicales diferentes. Al hacer esto se pretende mostrar que los aspectos relevantes de la ejecución están fuertemente vinculados a las características estructurales de la composición musical, pero que esa vinculación no es unívoca sino que manifiesta una gran complejidad producto de la incidencia de otros factores. Aunque probablemente tales factores incluyan elementos *circunstanciales* ([Eco 1976](#)), este artículo se centra en los factores contextuales que contribuyen a la resignificación de la ejecución.

Para el logro de este objetivo se muestran dos análisis diferentes de una obra musical - el Preludio en Si Menor Op. 28 Nro. 6 de Chopin - surgidos de poner en relevancia distintos aspectos estructurales. Luego se analizan dos ejecuciones expertas de la obra y se interpretan los resultados de dicho análisis teniendo en cuenta la interacción contextual de las acciones de ejecución. En tal sentido, este trabajo se vincula fuertemente con estudios en interpretación musical teóricos ([Schmalfeldt 1985](#)) y experimentales ([Shaffer 1992](#); [Shaffer 1995](#); [Clarke 1995](#)) que ponen en relieve el componente original que aporta el intérprete.

Método

La obra

La partitura completa (*Urtex*) del preludio en Si menor Op. 28 Nro. 6 de Chopin se muestra en la [Figura 1](#). En la [Figura 2](#) se observa un gráfico del análisis de la conducción vocal que revela una estructura interrumpida típica ([Schenker \[1935\] - 1979](#)). Esto es: un descenso desde el Re inicial que se prolonga a lo largo de los primeros 8 compases y de una transferencia de registro para progresar al Do del compás 8. Este descenso se sostiene sobre la progresión $I - V_{6/4} \ 5/3$. En la conformación de la prolongación ocupa un lugar muy importante la bordadura como armazón estructural que se observa por primera vez en forma incompleta (Re del final del compás 1) y con características temáticas. La bordadura completa aparece con dimensiones temáticas en el Mi del compás 7 que prolonga al Re en la transferencia de registro. Este Mi se escucha sobre un Do que a su vez proviene de un *intercambio de voces* en entre los compases 6 y 7, (a través del cual se produce la transferencia de registro). Así, la voz intermedia Do progresa al Si en un movimiento paralelo respecto de la voz superior (Mi - Re). Mientras tanto el bajo, que había presentado una extensa prolongación del Si (como fundamental del I grado) progresa al Re hacia el final del compás 7. Este movimiento del bajo tiene como meta el Fa del compás 8 (como fundamental del V y completando la arpegiación de la tríada de tónica). En resumen, la prolongación del Re / I inicial se alcanza a través de una bordadura Re - Mi - Re sostenida en una parte de la arpegiación de la tríada de tónica Si - Re en el bajo, y una progresión paralela

(Do -sobre el que suena en simultaneidad el Mi de la voz superior - Si) de la voz intermedia.

Como aspecto destacable de esta conducción vocal, la bordadura estructural aparece mucho más enfatizada en la segunda sección luego de la interrupción. Este énfasis se basa en: i) la bordadura Mi, ahora se apoya en la nota de paso Do natural, una nota que está fuera del marco diatónico de Si menor. Este Do natural pasa a Do # en el compás 15 ii) el intercambio de voces que en cc. 6/7 se producía entre la voz intermedia y la superior, ahora se produce entre la voces extremas (principales) de este modo el Mi de bordadura pasa al registro bajo aumentando su importancia motivica y armónica (se constituye en la subdominante de la progresión).

Lo notable de esta forma interrumpida es que sobre el final aparece una *quasi* interrupción ya que en el compás 21 aparece la progresión $i_6 V_{64} 53$ sobre la que se apoya la progresión melódica Re - Do. En este punto es dable esperar el Si sobre el I en fundamental. Sin embargo, sobre esta armonía reaparece el Re dando lugar a una ilusión de una nueva interrupción. En realidad no se trata de una interrupción sino de un retardo del Do de la progresión fundamental antes de la caída al Si que ocurre finalmente en el registro original en el compás 24. El motivo principal actúa ambiguamente respecto de su función de exposición y conclusión, respectivamente. Desde esta perspectiva resulta claro, entonces que el preludio se articula en dos partes señaladas por la interrupción (c. 8). Un pianista sensible a esta interpretación buscará señalar claramente dicha articulación y diferenciarla de otras de menor jerarquía estructural. Al mismo tiempo insinuará una acción similar sobre la caída al compás 22, pero manejándola de modo tal que tal articulación no sea definitiva y sobre el final se comprenda que esos compases que siguen representan el finalización de la progresión Re - Do - Si.

The image displays a musical score for Chopin's Prelude Op. 28 No. 6 in B minor. The score is written for piano and consists of seven systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system is marked *sotto voce*. The fifth system is marked *sostenuto*. The final system is marked *pp* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line.

Figura 1. *Preludio Op. 28 Nro. 6 en Si menor de Chopin*

No obstante, este modo particular en el que se desenvuelve la prolongación de la nota inicial en el preludio, podría dar lugar a una lectura paradójica. Las configuraciones prolongacionales de los últimos niveles (Schenker [1935] - 1979) tales como la bordadura Re-Mi-Re, aparecen asociadas y fuertemente enfatizadas por fenómenos *de superficie*. Por ejemplo el II *napolitano* de los compases 12 y ss. se presenta sobre una expansión del registro. Al mismo tiempo se produce una aceleración en el *ritmo de eventos* ya que se reitera el arpeggio ascendente a un intervalo temporal menor (obsérvese que el arpeggio ascendente aparecía cada 2 compases, y que en el compás 13 aparece cada 2 tiempos) dando lugar a una hemiola. La hemiola aislada como irregularidad métrica es a menudo utilizada para articular la forma, señalando el final de la frase. Es posible que la presencia de esta doble expansión (métrica y registral) localizada en los compases 13 y 14 haya sido el fundamento por el cual muchos revisores han colocado una indicación de dinámica fuerte en ellos (el texto original - *urtext* - presenta una única indicación de nivel dinámico, un *pp* en el último compás). Si estos fenómenos de superficie regulan la articulación formal, entonces el punto de articulación más importante aparece en la caída del compás 13 al 14, que además es el punto medio exacto de la obra. La aparición del material temático B en el registro grave y su subsiguiente reiteración y desarrollo enfatizan la idea de un contenido diferente a partir de allí, con lo que se refuerza el estatus de ese sitio como un punto de articulación formal. Un pianista sensible a esta interpretación buscará señalar claramente la articulación de los compases 13/14 jerarquizándola por encima de la del compás 8.

Figura 2. Gráfico rudimentario de la conducción vocal subyacente del Preludio en Si Menor de Chopin

Desde una perspectiva también *de superficie* es posible entender los compases 22 y ss. como una coda que evoca el material temático de la obra. Este es un punto que genera otro intrínsculo interpretativo debido a la importancia estructural que tiene el pasaje que concluye la progresión descendente hacia la tónica y que se vincula a lo que la antecede por la extensa prolongación del Re. Esta dificultad radica en que la sugerencia de

final del compás 22 se hace ambigua con la entrada temática del compás siguiente. La expresión en ese sitio puede contribuir a desambiguar el pasaje, ejecutándolo como coda, y por tanto antecedido de acciones que señalen como final estructural el Si del compás 22 o como un retardo de la tónica en la progresión fundamental Re, Do, Si.

Las Ejecuciones

Se analizaron dos ejecuciones del Preludio Op. 28 Nro. 6 de Chopin. Estas son la de [Alfred Cortot](#) (1934) y la de [Martha Argerich](#) (1977).

El análisis fue realizado con la asistencia de un software (Soundforge) que permite observar la envolvente de la onda sonora. De este modo es posible identificar el lugar del ataque de cada nota con una exactitud de milisegundos. Sin embargo, el uso del pedal, la presencia de sonidos simultáneos, la dinámica pianísimo y las condiciones de las grabaciones originales hacen que muchos ataques resulten dudosos a partir del examen exclusivamente visual. Por esta razón la determinación del ataque se realizó también mediante la escucha. Debido a que la obra presenta una pulsación permanente de base de corchea, se tomó ésta como unidad (no se midieron los ataques en semicorcheas). En virtud de que el procedimiento no permite determinar con exactitud la asincronía acórdica, en el caso de superposición de más de una nota se consideró el ataque general del *bloque*, en aquellos casos en los que la asincronía resultó muy evidente, se tomó la nota superior como referencia. Las mediciones de los ataques dieron lugar a la determinación de intervalos de tiempo entre ataques (IOI). Estos se normalizaron y se presentaron en forma de gráfico - una versión *plana*, en la que todas las corcheas duraran exactamente la misma cantidad de milisegundos - daría lugar a un gráfico con una línea horizontal al nivel del 0. Por lo tanto los valores por debajo del 0 representan corcheas más cortas que la media de ejecución.

Similarmente se presentan los datos relativos a la dinámica. En este caso, el programa permite calcular el pico de amplitud que tiene lugar en cada IOI. Se considera que este pico, en el caso particular del piano, puede estar dando cuenta relativamente fielmente de los niveles de sonoridad general de cada nota. Es importante aclarar que el procedimiento no permite discriminar la intensidad relativa de cada nota de una superposición acórdica, sino que sólo revela la sonoridad del bloque. Sin embargo, [Repp \(1999, apéndice\)](#) demostró que en ciertas texturas de melodía con acompañamiento, la sonoridad del bloque es altamente representativa de la sonoridad de la línea melódica principal.

Resultados

Los resultados se muestran en forma de gráficos en los que tanto las duraciones como los niveles de dinámica se presentan normalizados. El gráfico de la figura 3 exhibe los valores correspondientes a cada tiempo (negra). En él se pueden observar algunas similitudes entre ambas versiones. Por ejemplo ambas muestran una tendencia progresiva a rallentar el tempo y a disminuir la intensidad que se hace muy pronunciada en los compases finales. Esta disminución drástica de tempo y dinámica forma parte de un extenso proceso que comienza hacia el compás 18 con la reiteración del material temático B y que señala claramente el final de la microforma como un todo.

Sin embargo, lo más interesante surge del análisis de las diferencias. Estas están señaladas en el gráfico de la [Figura 3](#) y son ampliados en los gráficos sucesivos.

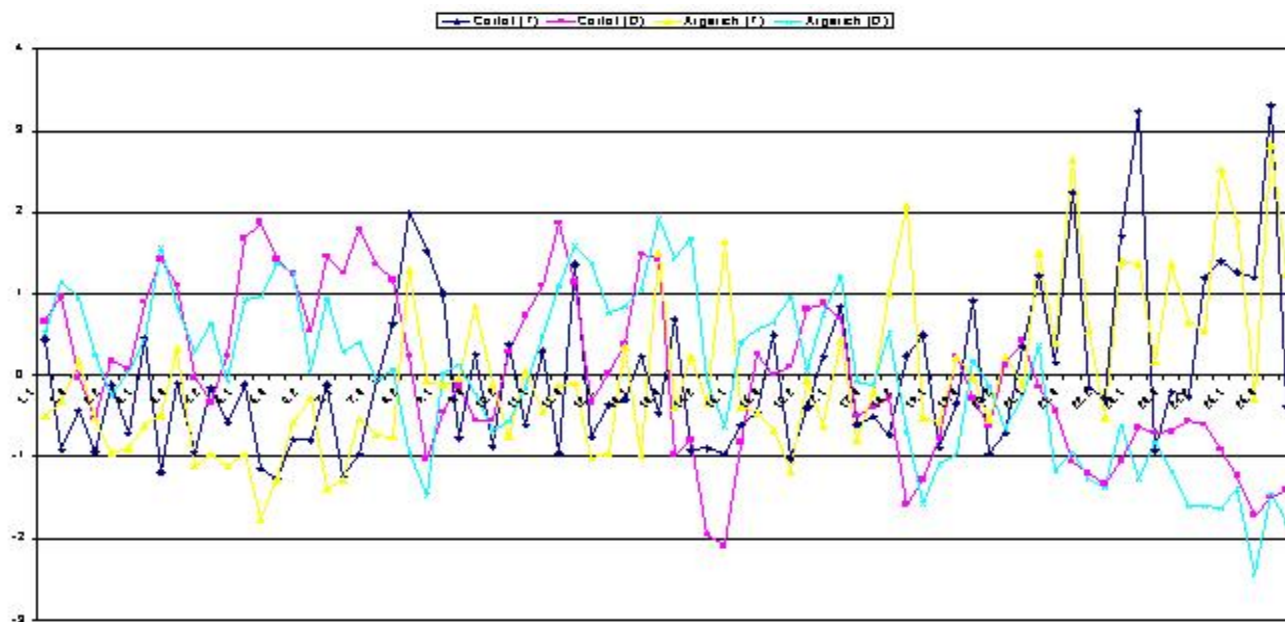
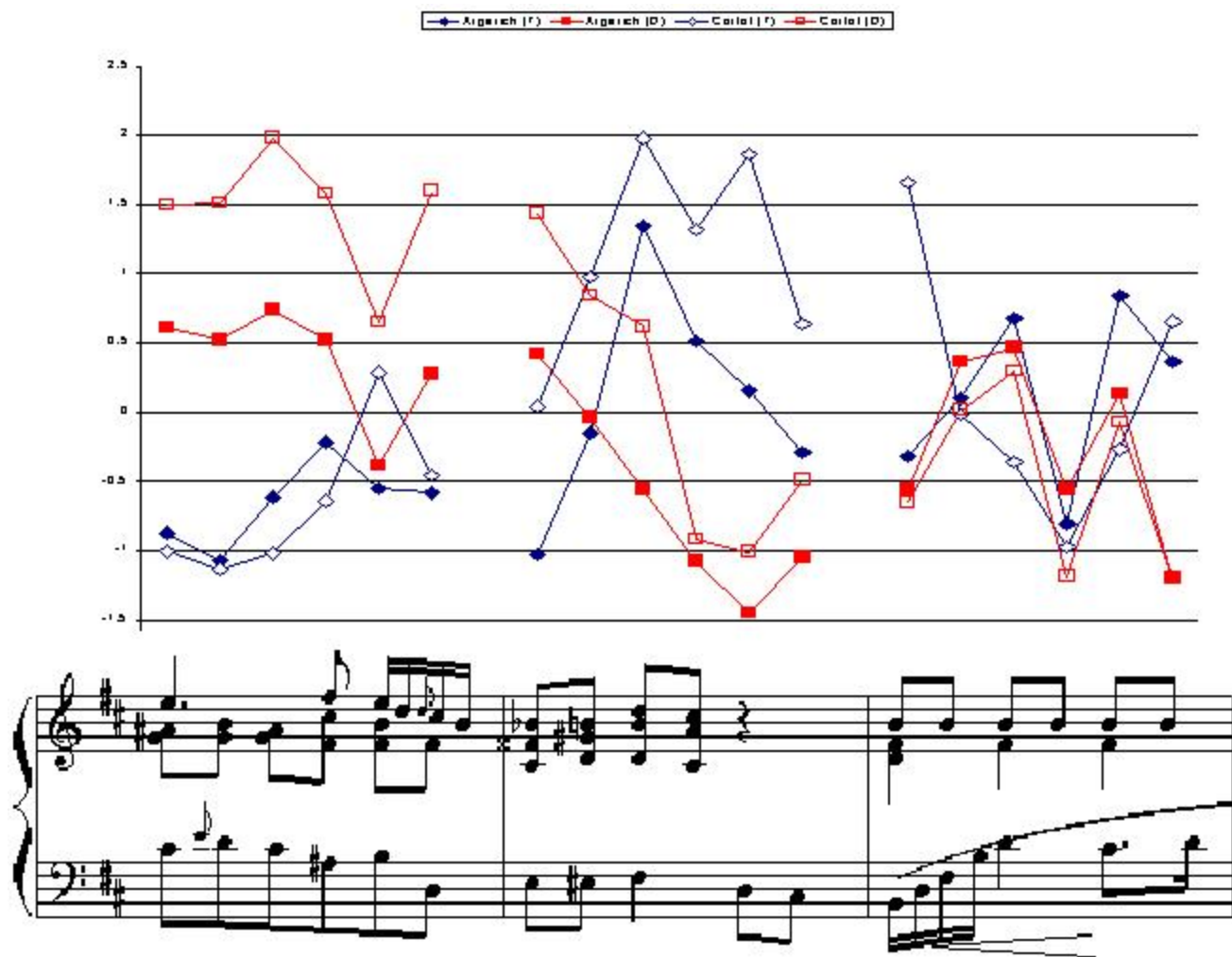


Figura 3. Valores normalizados de desviación temporal y dinámica para las versiones de M. Argerich (tempo amarillo y dinámica celeste) y A. Cortot (tempo azul y dinámica fucsia) del preludio Op. 28 Nro. 6 en Si menor de Chopin.

El rallentando más notable que realiza Cortot tiene lugar en el compás 8, articulando claramente la forma interrumpida comentada en la sección anterior ([Figura 4](#)). Aunque Argerich, lógicamente, también rallenta en ese sitio, dicho rallentando no es tan pronunciado, y además, en el contexto de toda la ejecución, no resulta ser el más prominente (véase [Figura 3](#)) como sí lo es en la interpretación de Cortot. La ejecución de este punto de articulación formal se completa con una tendencia dinámica en *diminuendo* seguida de una clara reiteración del gesto inicial al comienzo del compás 9 en ambos intérpretes (compárese compás 1 y 9).



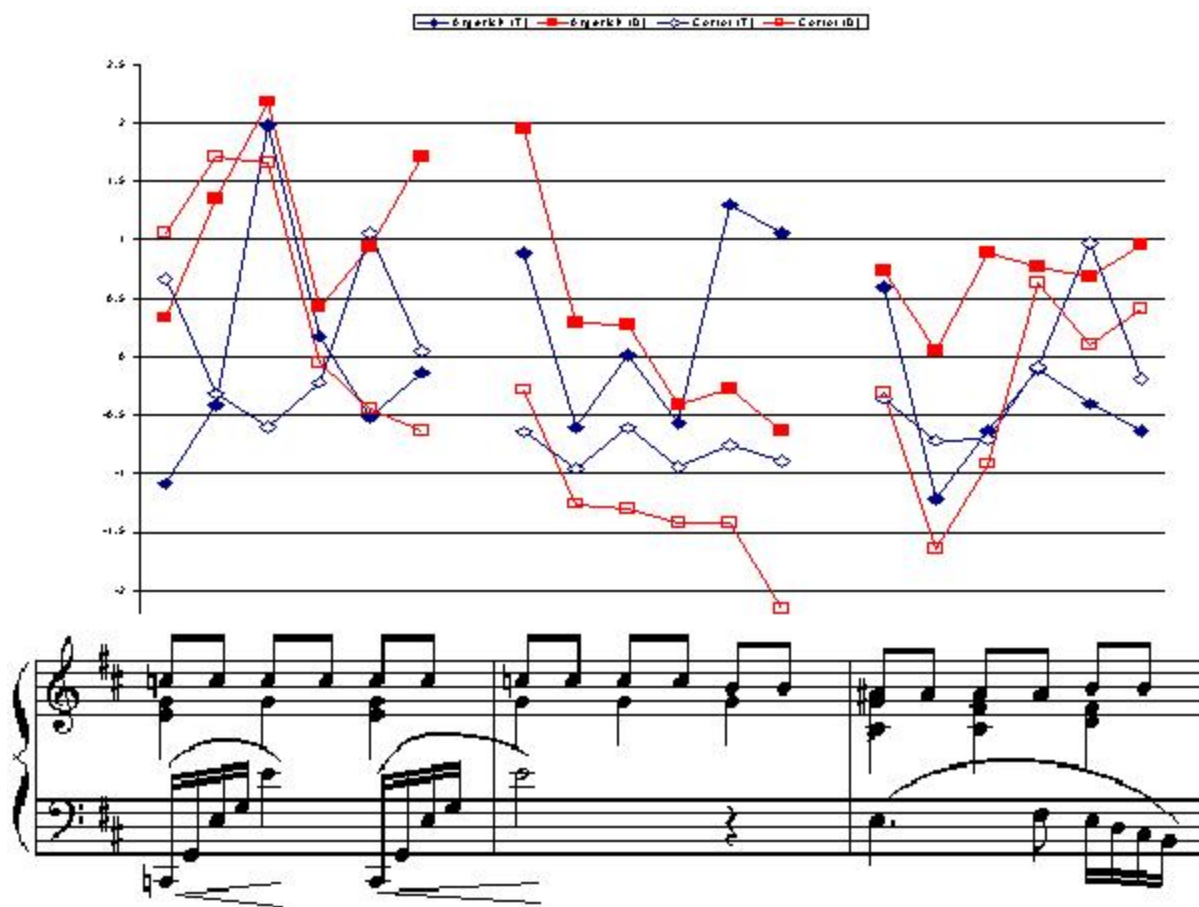
[Versión de Argerich](#)

[Versión de Cortot](#)

Figura 4. Detalle de los compases 7-9 (los valores señalados corresponden al batido de corchea). Las líneas azules representan las variaciones temporales y las rojas las dinámicas. Los signos llenos corresponden a la versión de M. Argerich y los vacíos a la de A. Cortot

El segundo sitio que merece un comentario se localiza entre los compases 13 y 15, que coincide con la mitad de la obra y en torno del cual se hallan varios fenómenos de superficie que "separan" ambas mitades ([Figura 5](#)). Obsérvese la tendencia absolutamente contradictoria entre ambos intérpretes en la regulación temporal del compás 13 y la caída al compás 14. La hemiola está compuesta de tres *tiempos grandes* (de valor de una blanca de duración cada uno - cc: 13.1; 13.3 y 14.2).

Conviene aclarar que esta afirmación no se contradice con la anterior que mencionaba un extenso rallentando hacia los compases finales. El rallentado como articulador de la forma - de acuerdo a lo mencionado no sólo por la tradición interpretativa ([Keller_1973](#)) sino por las teorías generativas ([Todd_1985](#)), es aquel que es sucedido por una restauración del tiempo original. En el caso de los últimos compases del preludio el rallentando ejecutado se presenta, como se dijo, como un proceso macro de cierre de la obra como un todo a partir de un cambio de tiempo que tiene lugar en el compás 18 en ambas versiones.



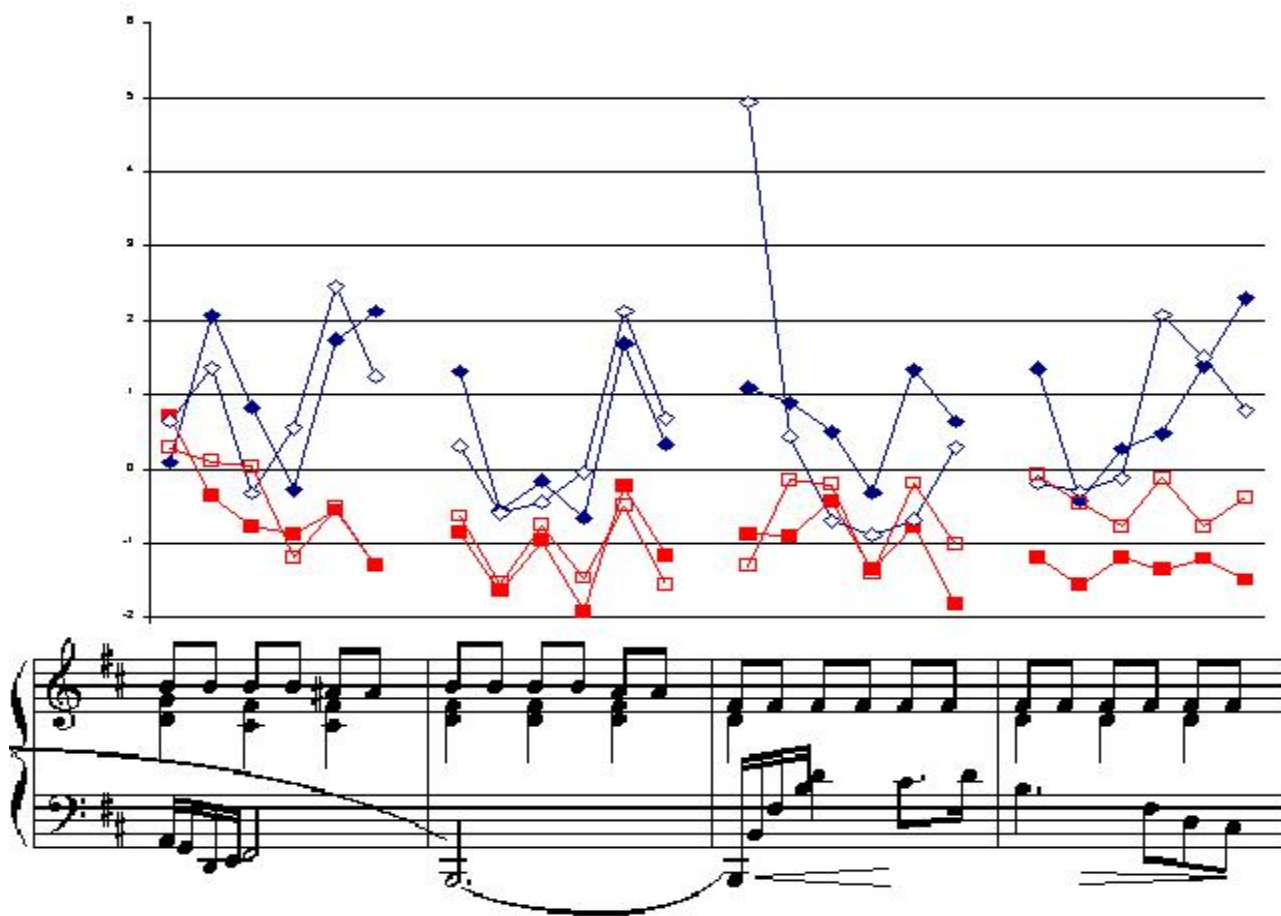
[Versión de Argerich](#)

[Versión de Cortot](#)

Figura 5. *Detalle de los compases 13-15*

Argerich enfatiza claramente los Mi (la tercera corchea de cada tiempo en blancas) señalando de este modo la hemiola. Cortot, por su parte, aunque señala la primera blanca de la hemiola, al final de la segunda (c 14.1) cambia el gesto y continúa con el resto de las corcheas del compás 14 rápido y *parejo*. Este comportamiento es diferente al de Argerich, quien "se toma tiempo" en cada una de las blancas de la hemiola. La caída al compás 15 con el comienzo del motivo B en la voz inferior también es apresurado en Cortot mientras que Argerich señala claramente la entrada del nuevo motivo deteniéndose en la primera corchea (c. 15.1). El gesto dinámico de ambas versiones acompaña esta diferencia de enfoque. Argerich realiza ambos arpeggios con la misma dinámica (*f* y *cresc.*), contrariamente a Cortot que toca mucho más *p* el segundo arpeggio, y refuerza la idea anterior de las últimas corcheas del compás 14 bien cortas disminuyendo el nivel de dinámica. Además el comienzo del compás 15 es más piano y corto que en la versión de Argerich. De este modo, el compás 14 aparece mucho menos enfatizado como punto de articulación en Cortot que en Argerich.

Finalmente examinaremos en los compases finales es punto de articulación de la Coda (véase *La Obra*). Ambos artistas presentan un marcado *ritenuto* en el comienzo del compás 23 ([Figura 6](#)). No obstante, en la versión de Cortot, éste es notablemente más ampliado. Nótese que Cortot realiza el gesto habitual que utiliza en los arpeggios ascendentes pero mucho más exagerado esta vez. En cambio el de Argerich es un gesto nuevo. Esto sumado a la ejecución del Si grave del compás 21 que está dinámica y temporalmente enfatizado en ambas versiones, parecería indicar una clara articulación en este sitio, contrariamente a lo que prescribiría una ejecución basada exclusivamente en la conducción vocal subyacente.



[Versión de Argerich](#)

[Versión de Cortot](#)

Figura 6. *Detalle de los compases 21-24.*

Sin embargo, es necesario tener en cuenta dos factores: 1) El compás 22 presenta una notable similitud, con la cual ambos artistas enfatizan tanto dinámica como temporalmente el Fa de la penúltima corchea de dicho compás. Esto le da una gran continuidad al arpeggio La (22.3) Fa (23.1) Re(23.2) que señala un movimiento hacia la voz principal (Re en el compás 23, véase reducción, figura 2). 2) La "separación" mencionada de los compases 22/23 tiene lugar en un proceso único y sostenido de disminución de la dinámica y el tempo (véase [Figura 3](#)) que se desarrolla a partir del compás 19. De este modo ambos intérpretes están presentando una línea unificada desde el compás 19 que contribuye a generar un *clima ambiguo* para la caída al Si grave y la articulación de los 4 compases finales.

Discusión

El objetivo de este estudio fue ejercitar una interpretación de las acciones de ejecución contextualizadas en su conjunto y no meramente presentada como una yuxtaposición de aplicaciones de reglas interpretativas. Al hacer esto, pudimos presentar una interpretación de las acciones de ejecución alternativa a la generativa, que refuerza lo dicho por [Clarke \(1995\)](#) en el sentido de que cada acción adquiere significado contextual. En tal sentido, los datos parecen reafirmar que la interpretación musical no responde meramente a la aplicación de un sistema de reglas a determinadas características de la estructura musical, sino que esta estructura es

interpretada por el ejecutante en su conjunto. Esta interpretación da lugar a una determinada representación de la obra de más alto orden. A partir de esta representación, el ejecutante pone en acción una batería de variaciones expresivas que responde conceptualmente a la estructura musical, a partir del aporte que este hace al texto musical.

Un claro ejemplo de la importancia del análisis de contextual de la ejecución se pudo observar en los compases 22/23. El enfoque generativo establecería que en este sitio tiene lugar la articulación formal de más alto nivel ya que se puede observar el *ritenuto* más pronunciado (especialmente en la versión de Alfred Cortot). Sin embargo analizado en un proceso más global que abarca desde el compás 19 en adelante y que involucra el comportamiento de voces interiores (el arpeggio La - Fa - Re del compás 22/23) se observa que los artistas buscan capturar la ambigüedad formal de este sitio como de articulación/continuidad. Así, visto en el contexto de un proceso de retención del tempo sostenido, este *ritenuto* adquiere un significado diferente al estipulado por la gramática, que, en este caso, se puede adscribir a una estructura dramática derivada de la ambigüedad formal del pasaje.

Desde esta perspectiva, la estructura musical no da lugar a un conjunto de normas de ejecución prescriptivas, sino que se presenta como un sustrato a partir del cual el intérprete construye una narrativa ([Shaffer 1995](#); [Shaffer 1992](#); [Schmalfeldt 1985](#)).

Una particularidad de este enfoque interpretativo, aplicado a la ejecución musical es que las relaciones contextuales son bimodales. Por un lado tenemos vinculaciones contextuales estructurales, es decir aquellas que permiten *significar* un rasgo de la microestructura expresiva (o una acción de ejecución) como puede ser un rubato, con un aspecto particular de la estructura musical. Tal es el caso del *ritenuto* final comentado más arriba.

Pero además, es posible hablar de vinculaciones contextuales microestructurales, que son aquellas que contribuyen a *significar* un rasgo de la microestructura expresiva en cuanto a su relación con otros rasgos de tal microestructura. Un ejemplo de esto puede ser visto en la ejecución de Cortot de los compases 13 y 14, en la que la segunda blanca de la hemiola es ejecutada con un drástico contraste dinámica. En otro contexto, dicho contraste, podría estar justificado simplemente por la reiteración motívica. Sin embargo, en aquí aparece sucedido de una aceleración de las corcheas de la tercera blanca de la hemiola. El sentido de continuidad al que ésta da lugar, lleva a resignificar el cambio dinámico inmediatamente anterior como parte de ese intento de no quebrar la continuidad del pasaje.

Hemos visto de qué modo un texto musical da lugar a múltiples lecturas. En este caso, en particular, una lectura construyó una narrativa a partir de una sucesión de fenómenos de superficie (una expansión registral, una irregularidad métrica, una reiteración motívica, etc.). La otra lectura rescató aspectos de la estructura musical más profunda (en particular la conducción vocal subyacente). Sin embargo, tanto una versión como la otra evitan la *explicación*. No buscan, aparentemente, mostrar o hacer explícitos tales componentes estructurales proyectándolos directamente, sino que organizan todos sus atributos (especialmente dinámica y tempo) como un todo coherente, que se manifiesta en la organización general de la estructura. Así, por ejemplo, la proyección de la conducción vocal subyacente que hace Cortot, no consiste en destacar - *cantar*, o poner de relieve - las notas de dicha conducción vocal, sino en reorganizar los agrupamientos definiendo un punto claro de articulación formal en el compás 8. En esta reorganización se exhibe claramente la cooperación interpretativa de ejecutante ([Eco 1979](#)).

En otras palabras, el ejecutante no es un mero transmisor de los fenómenos estructurales sino que los interpreta y construye con ellos una nueva representación siendo ésta lo que se proyecta en la ejecución. Queda por dilucidar cuál es la naturaleza de estas "nuevas interpretaciones". Hemos visto un ejemplo en el que dicha interpretación dio lugar a la articulación particular de partes, a una sucesión de los eventos articulada de diferencialmente. Cada ejecutante, de este modo construye su propia narrativa. Sin embargo, es posible suponer que el ejecutante puede operar *originalmente* sobre la estructura musical no solamente en

términos de narrativa. El carácter, el contenido emocional, el gesto musical, el movimiento, etc. pueden ser concebidos de modos diferentes a partir de la intervención del ejecutante como intérprete.

Agradecimientos

El autor desea expresar su agradecimiento a Graciela Reca de Sónéz y Beatriz Sánchez por su colaboración en la búsqueda de versiones grabadas del preludio de Chopin.

Referencias

- Berry, W. (1989). *Music Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Clarke, E. (1988). Generative Principles in music performance. In J. Sloboda (Ed.) *generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon Press. 1- 26.
- Clarke, E. (1995). Expression in performance: generativity, perception and semiosis. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: University Press. PP 21-54.
- Cone, E. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton & Norton.
- Cook, N. (1999). Analysing Performance and Performing Analysis. En N.Cook y M. Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: University Press. 239-261.
- Eco, U. (1976). *Tratado de Semiótica General*. [Trad. C. Manzano]. Barcelona. Lumen.
- Eco, U. (1979). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. [trad.:R. Potchar]. Barcelona. Lumen.
- Eco, U. (1990). *Los Límites de la interpretación [I llimiti dell'interpretazione]* [Trad. H. Lozano]. Barcelona. Lumen.
- Eco, U. ([1992] - 1995). *Interpretación y Sobreinterpretación*. Cambridge: University Press
- Imberty, M. (1992). De quelques problèmes méthodologiques dans l'approche psychologique expérimentale de l'interprétation musicale. En R. Dalmonte e M. Baroni (a cura di) *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento: Università' degli Studi di Trento. 41-49.
- Keller, H. (1973). *Phrasing and Articulation*. New York: Norton & Norton.
- Repp, B. H. (1999). A microcosm of musical expression. II. Quantitative analysis of pianists' dynamics in the initial measures of Chopin's Etude in E major. *Journal of The Acoustical Society of America*, **105 (3)**, 1972-1988.
- Schenker, H. ([1935] - 1979). *Free Composition [Der Freie Satz*. Trans: E. Oster]. New York. Schirmer Books.
- Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, **?**, 1-31.
- Shaffer, H. (1995). Musical Performance as Interpretation. *Psychology of Music*, **23**, 17-38.
- Shaffer, H. (1992). How to Interpret Music. In M. R. Jones & S. Holleran (Eds.) *Cognitive Bases of Musical Communication*. Washington: American Psychological Association. 263-278.
- Stein, E. (1954). *Form and Performance*. New York: Limelight Editions.
- Todd, N. P. (1985). A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music*

Perception, **3 (1)**, 33-58.

Registros del *Preludio en Si menor Op. 28 Nro. 6* de Chopin.

Argerich, M. (1997). Reeditado por Deutsche Grammophon: 439 459-2

Cortot, A. (1934). Reeditado por EMI. CDH 7610502.