

Expouniversidad. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2002.

Generatividad o Interpretación.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Septiembre, 2002). *Generatividad o Interpretación*. Expouniversidad. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/45>

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

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>.

Generatividad o Interpretación? Evidencia empírica para una definición de *Criterio Interpretativo* en la ejecución musical

Favio Shifres

Trabajo presentado en Expouniversidad UNLP 2002

La Psicología de la Música estudia el modo en el que oyentes, ejecutantes y compositores nos representamos y procesamos la música. En cuanto a las representaciones, existe una representación, que aunque no constituye una representación interna nos sirve como disparador de insights interesantes. Esta representación es la partitura. Una buena parte de la música que consumimos en occidente suele estar representada gráficamente por una partitura. Si nos detenemos a pensar qué es lo que la partitura representa podemos comenzar a pensar qué es lo que nos representamos nosotros. Los músicos decimos habitualmente que la música está más allá de la partitura. Pero qué aspectos de la música logra capturar la partitura? Escuchemos qué es lo que exactamente está contenido en esta partitura.

No resulta difícil comprender que esta *ejecución* carece de

- 1) naturalidad
- 2) expresividad
- 3) individualidad

que son tres de las cualidades más frecuentemente atribuidas a las ejecuciones expertas.

Esta experiencia pone de manifiesto que tales características de la ejecución experta surge de la medida en la que la ejecución se aparta de lo que está estrictamente prescripto en la partitura. A estas desviaciones se las denomina desviaciones expresivas o *microestructura de la ejecución*, y comprenden el campo de acción del ejecutante. Este campo de acción abarca diferentes dominios según sea el instrumento.

En el caso particular del piano, el ejecutante puede operar principalmente sobre: la dinámica (o el patrón de intensidades que se aplican sobre la sucesión de sonidos ejecutados); y la regulación temporal (o el patrón de tiempo que existe entre una nota y la siguiente, es decir cuanto tarda en llegar la nota que sigue). – también existen otros dominios tales como la articulación y el pedaleo, pero son menos importantes -.

El interrogante es Cuándo una variación es expresiva? Y no producto de la impericia, por ejemplo. Esto tiene que ver con cuál es el origen de la sistematicidad de la variación expresiva?

Al respecto se puede mencionar en principio:

- 1) la Hipótesis expresiva: los oyentes experimentados tienen expectativas acerca de cómo se debe conformar una ejecución considerada expresiva. El ejecutante, a su vez desea hacer conocer la obra al oyente, brindarle – de algún modo – su estructura. Los músicos experimentados tienen un conocimiento tácito de cómo es una ejecución expresiva. Esta estaría gobernada por una serie de reglas por las cuales un ejecutante, puede, por ejemplo tocar expresivamente aun cuando está leyendo por primera vez una obra; análogamente el conocimiento tácito de un oyente experimentado le permite evaluar y apreciar una ejecución como expresiva aun cuando nunca antes haya escuchado dicha obra (por supuesto si se trata de un estilo familiar). De acuerdo a esta hipótesis expresiva el conocimiento tácito que genera las expectativas expresivas

en el oyente se adquiere por enculturación – exposición intensa al fenómeno a incorporar – y requiere del compromiso de un análisis global de la estructura musical. Por esta razón también se denomina a esta hipótesis como *de arriba hacia abajo*, es decir que compromete procesos cognitivos que se originan en representaciones de alto nivel de procesamiento. Esta hipótesis puede decir por qué una ejecución nos resulta expresiva, pero no puede explicar por qué, aun deliberadamente un músico experimentado no puede no realizar ningún tipo de variación, ni por qué una versión que presenta variaciones puede ser considerada por los oyentes como inexpresiva. O por qué una ejecución inexpresiva nos suena siempre inexpresiva aun habiéndola escuchado numerosas veces.

- 2) En respuesta a esto se estableció una hipótesis perceptual a *Psicoacústica*, según la cual es posible que existan factores psicoacústicos del estímulo que sin establecer ninguna referencia a características de más alto nivel de la estructura musical puedan estar influyendo en esta percepción. Algunos estudios con bebés podrían estar dando cuenta de esto. Según esta hipótesis *de abajo hacia arriba* algunas variaciones de ejecución se relacionan a procesos de bajo nivel involucrados en el análisis local de las características de la superficie acústica de la música (en particular, para agrupar varias notas en unidades perceptuales algunos eventos podrían ser tocados más largos debido a que ellos se perciben más cortos (un fenómeno de compensación perceptual). Se sugiere que estas variaciones de ejecución resultarían de mecanismos universales inevitables relativos a las restricciones del sistema auditivo.

(Alguna evidencia a favor de esta hipótesis:

- 1) los ejecutantes no pueden tocar sin variación. Aun cuando se proponen hacer una versión *plana*. (esto es especialmente para las variaciones que corresponden a agrupamientos rítmicos)
- 2) las variaciones se presentan en diferentes edades y niveles de desarrollo musical (sin responder ni a la edad –enculturación – ni al entrenamiento – pericia-). Esta evidencia es incompatible con la hipótesis expresiva.)

Ambas hipótesis forman parte en conjunto del denominado *Paradigma Generativo* en el sentido chomskiano del término. Es decir que de acuerdo a este paradigma la ejecución expresiva puede explicarse de acuerdo a un sistema de reglas, o instrucciones, cuya aplicación mecánica produce formas expresivas (enunciados) admisibles. De este modo la propia estructura musical genera las reglas de la ejecución expresiva.

El paradigma generativo no puede explicar el modo en el que los atributos de la estructura son examinada, jerarquizados y organizados por el ejecutante, y por lo tanto no puede describir por qué dos versiones diferentes de una misma obra musical a cargo de dos artistas diferentes pueden resultar igualmente de *admisibles*. De modo que aunque puede explicar las fuentes de la naturalidad y de gran parte de la expresividad de la ejecución, no puede resolver el problema de las diferencias en la expresividad y de la individualidad de la ejecución.

En el proyecto que seguimos adelante en la Facultad de Bellas Artes, examinamos ambas hipótesis a través de:

- Selección, análisis y jerarquización de atributos estructurales de obras de repertorio académico.
- Selección de múltiples versiones.
- Estudio de las variaciones expresivas.
- Vinculaciones a diferentes interpretaciones analíticas

- Testeo experimental con oyentes músicos y no músicos (utilizando métodos experimentales derivados del *Paradigma Generativo* y otros métodos exploratorios).

De este modo analizamos la individualidad de las versiones. Me resulta útil mencionar la comparación entre dos de las versiones estudiadas: la de Alfred Cortot de 1934 y la de Martha Argerich de 1977. El estudio de ambas y sus vinculaciones con aspectos estructurales de la composición permitió observar importantes similitudes que confirman la hipótesis generativa. Pero, interesantemente, también presentan diferencias que nos permitieron presentar una interpretación de las acciones de ejecución alternativa a la generativa, en la que cada acción adquiere significado contextual. En tal sentido, los datos parecieron reafirmar que la interpretación musical no responde meramente a la aplicación de una gramática para el mapeo de las características más relevantes 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 arpegio 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, 1992; 1995; 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 motivica. 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.

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. En nuestros estudios hemos visto que cada ejecutante articula las partes de la obra musical de una manera diferente y de este modo construye su propia narrativa. Es posible suponer que el

ejecutante puede operar así *originalmente* sobre la estructura musical poniendo de manifiesto su cooperación interpretativa con la obra musical.

Esta contextualización de la variación expresiva también es realizada por el oyente. En un experimento en el que utilizamos el método de segmentación, los sujetos debían indicar en que sitios del discurso musical era posible localizar puntos de articulación (es decir dónde termina una parte y empieza otra, etc.). El paradigma generativo predice que los a mayores rallentandos más probable son las segmentaciones preceptuales del discurso musical.

El gráfico muestra los resultados para uno de los experimentos de segmentación. Ambas versiones están fuertemente segmentadas en el compass 8, cuando la hipótesis generative predice una mayor segmentación de la versión de Cortot. También en el compás 13 predice la mayor segmentación para la versión de Argerich, cosa que tampoco ocurre.

Los resultados indican que las variaciones expresivas no resultan de por sí suficientes para determinar la segmentación estructural, tal como lo predice la Hipótesis expresiva. Debido a que la segmentación depende tanto de factores estructurales como expresivos, el oyente tiene que resolver situaciones de ambigüedad *interpretando* la estructura y la expresión como un todo.

Del mismo modo que lo que ocurre con el ejecutante, el oyente no organiza su escucha exclusivamente de acuerdo a reglas. Por ejemplo, un rallentando no necesariamente significa una clausura (un cierre) de una parte. Como con un texto literario el oyente tiene la habilidad de asignar significado de acuerdo al contexto.

En ese sentido la audición musical es también una tarea interpretativa. De este modo, la pieza de música requiere de la cooperación (en el sentido de Eco, 1981) no solamente de los ejecutantes sino también de los oyentes. La escucha musical es así una tarea cooperativa.

De acuerdo a esto planteamos una hipótesis Cooperativa que forma parte de un *Paradigma Interpretativo*. De acuerdo a este, la ejecución musical está sometida a tensiones que provienen tanto de la estructura musical y del conocimiento implícito que ejecutantes y oyentes tienen del estilo particular, como de la actividad interpretativa de ambos.

En este paradigma interpretativo el concepto de Criterio Interpretativo reemplaza al de set de reglas generativas. De este modo el criterio interpretativo es el conjunto de acciones expresivas (desviaciones) ejercidas por el ejecutante y que obedecen tanto a las características estructurales (la *intetio operis*) como al conocimiento que posee del estilo, el autor, la época (la *intetio auctoris*). Pero en la que además interviene fuertemente la *intetio lectoris* (o la intención del intérprete).

En esta oportunidad quisiera aportar nueva evidencia en favor de la configuración del Criterio Interpretativo.

Alfred Cortot grabó este preludio de Chopin 3 veces además de la grabación del año '34 (en 1929, en 1942 y en 1954).

Comparamos estas versiones entre sí y las confrontamos con otras versiones renombradas. Presento aquí los resultados relativos al timing y en orden a la claridad comparo solamente con la versión de Argerich utilizada en los experimentos mencionados.

Se puede observar una alta coincidencia en las versiones de Cortot a lo largo de los años. Es interesante señalar que Cortot no coincide con ningún otro pianista tanto como consigo mismo.

La hipótesis interpretativa se basa en la intervención de la *intentio lectoris* (como resultado de la acción cooperativa) en el criterio interpretativo.

El criterio interpretativo resulta entonces ser el conjunto de Desviaciones Expresivas puestas en juego por el ejecutante de acuerdo a particularidades de la estructura musical cuyo examen, jerarquización y organización resulta alterado por la propia intervención del ejecutante como modo de imposición de la *intentio lectoris*.

La consistencia en las variaciones expresivas a través del tiempo de Cortot, comparada con las mayores diferencias observadas con cualquiera de las otras versiones dan cuenta de la existencia de un componente personal que va más allá de las particularidades de la estructura musical.

Del mismo modo que la hipótesis psicoacústica explica aspectos de la variación expresiva vinculados a las características más superficiales de la música (podríamos hablar de su nivel fonológico) y dando fundamentos para la idea de naturalidad de una ejecución, y la hipótesis expresiva explica aspectos vinculados a aspectos de la variación expresiva vinculados a aspectos más estructurales de la música, es posible que la hipótesis cooperativa no se oponga a estas, sino que las complementa brindando una explicación relativa a la variación expresiva en su vinculación con aspectos más profundos de la dicha estructura musical que permiten considerar a la obra como un todo.

El paradigma interpretativo jerarquiza el problema del uso particular de la variación expresiva que es decidido por el ejecutante en función de su concepto de la obra como un todo, y a su vez es comprendido por el oyente a través del examen contextual de tales variaciones. Esto nos lleva a pensar en una suerte de Pragmática de la Ejecución Musical como eje del estudio de la comunicación entre ejecutante y oyente. A cuyo estudio estamos actualmente abocados.

	1934	1942	1954
1942	.881		
1954	.806	.874	
Argerich	.558	.513	.496