

# **Lo común y lo Personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa.**

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Diciembre, 2002). *Lo común y lo Personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa. Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (Iberoamericano). Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/74>

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



Encuentro de Investigación  
en Arte y Diseño

**EnIAD**

IBEROAMERICANO | 2002



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

- Facultad de Bellas Artes  
Secretaría de Ciencia y Técnica
- Bachillerato de Bellas Artes

© Copyright 2002. Silvia Furnó, Marcelo Arturi y los autores de cada artículo.

Trabajos presentados en el  
Encuentro de Investigación  
en Arte y Diseño [EnIAD 2002]  
realizado en La Plata,  
los días 5, 6 y 7  
de diciembre de 2002.

Los trabajos publicados  
han sido sometidos a referato  
por un *Comité de Evaluadores* externos.

Las opiniones expresadas  
por los autores en los trabajos  
que integran esta publicación  
no representan necesariamente  
las perspectivas de los editores  
o del Comité de Organización  
del EnIAD 2002.



EnIAD 2002 - Encuentro de Investigación en Arte y Diseño - Actas  
Primera edición: 200 ejemplares.  
Impreso en La Plata, Buenos Aires, Argentina; diciembre 2002.  
Sistemas de impresión digital.  
Compiladores: Prof. Silvia Furnó y Lic. Marcelo Arturi  
Edición de la Facultad de Bellas Artes y Bachillerato de Bellas Artes. Universidad  
Nacional de La Plata  
ISBN: 950-34-0247-6

Coordinador del grupo de diagramación y diseño  
Ulises Delle Ville

Diagramado y diseñado por  
Ulises Delle Ville, Mariano Farias y Victoria Labadié.

# Lo común y lo personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa

Favio Shifres

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata  
shifres@abaconet.com.ar

## RESUMEN

*Se midieron los patrones temporales expresivos de 10 versiones comercialmente grabadas del Preludio op. 28 Nro. 6 de Chopin. Estos patrones fueron sujetos a un análisis factorial de Componentes Principales que revelaron dos estrategias agógicas independientes. Tales diferencias en las estrategias se vinculan con procesos interpretativos de alto orden que procuran resolver situaciones interpretativas de ambigüedad estructural. Se examinan: 1) las características intrínsecas de las acciones interpretativas, 2) su vinculación con la problemática interpretativa planteada, 3) la permanencia de la acción y 4) el grado de comunalidad de dicha acción. Se pretende identificar rasgos que permitan caracterizar la individualidad de la ejecución en términos de Criterio Interpretativo como complementario de las Gramáticas generativas de la Ejecución. El concepto de criterio interpretativo abarca 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 su intención. Es ésta se incluyen aquellas características que tienen que ver con el estilo de ejecución de una época. La evidencia aportada por versiones analizadas correspondiente a un mismo intérprete dan cuenta de fuertes componente idiosincrásicos en la delimitación de dicho criterio.*

## Introducción

Cuando una computadora "ejecuta al pie de la letra" una partitura, el resultado es una realización fría, mecánica, y que revela su naturaleza no humana. Carece de Naturalidad, Expresividad e Individualidad, tres rasgos característicos de las ejecuciones expertas. El ejecutante transmite más de lo que dice la partitura y la ejecución nos resulta expresiva en tanto logra apartarse de lo que aquella estrictamente indica. Esta desviación respecto de la norma establecida por escrito es denominada desviación expresiva y el conjunto de estas variaciones constituye la microestructura de la ejecución (Clynes 1983).

Existen tres características de la microestructura que previenen al oyente de interpretar la desviación como una falla o desliz: la variación expresiva es 1) estable de modo que el ejecutante puede replicar exitosamente un patrón expresivo (Clarke 1988; Palmer 1997); 2) sistemática, ya que se organiza de acuerdo a patrones que pueden vincularse a características estructurales de la obra musical (Clarke 1988; Sundberg 1993); y 3) un tipo de conocimiento implícito (Barbeiro 2001) patrimonio de ejecutantes y oyentes.

Esta evidencia ha permitido elaborar al menos dos hipótesis: 1- Hipótesis Expresiva o de arriba hacia abajo (Repp 1992; 1995). Compromete procesos cognitivos que se originan en representaciones de alto nivel de procesamiento. Músicos y oyentes experimentados comparten el conocimiento tácito, organizado como un sistema de reglas, de cómo es una ejecu-

ción expresiva. Es este conocimiento el que posibilita a un ejecutante tocar expresivamente aun leyendo a primera vista y, análogamente, a un oyente experimentado, evaluar y apreciar como expresiva, la ejecución de una obra nunca antes escuchada (en un estilo familiar). Este conocimiento implícito genera expectativas expresivas en el oyente, se adquiere por enculturación, y requiere del compromiso del saber tácito de la estructura global de la obra.

2- Hipótesis Perceptual, Psicoacústica o de abajo hacia arriba (Drake y Palmer 1993; Repp 1995). Compromete el análisis local de características de la superficie acústica de la música las que, a través de los procesos de bajo nivel dan lugar a las variaciones expresivas y a la dilucidación de estas por parte de los oyentes. Señala, por ejemplo, a partir del concepto de compensación perceptual que, para agrupar unidades preceptuales, ciertos eventos son tocados más largos debido a que a su vez son percibidos como más cortos. Estos mecanismos resultarían universales relativos a las restricciones del sistema auditivo y se presentan en diferentes edades y niveles de desarrollo musical (Torpe y Trehub 1989).

Ambas hipótesis<sup>1</sup> forman parte del Paradigma Generativo (Chomsky 1974 [1957]). Según éste la ejecución expresiva puede explicarse de acuerdo a un sistema de reglas, o instrucciones, cuya aplicación mecánica produce formas expresivas admisibles. En el Paradigma Generativo la estructura musical genera el conjunto de reglas para la ejecución expresiva. Aunque arroja luz acerca de la naturalidad y la expresividad de la ejecución experta, no contribuye a dilucidar la temática de la individualidad, no logra explicar por qué dos interpretaciones diferentes de la misma obra pueden resultar igualmente admisibles.

## El paradigma interpretativo

Procurando analizar la individualidad de versiones consumadas, encontramos evidencia de la hipótesis perceptual (Shifres 2001a, 2001b), y de la hipótesis expresiva (Shifres 2001b; 2001c). Sin embargo, observamos ciertos rasgos de ejecución que escapan al canon generativo: la interpretación musical no responde exclusivamente a la aplicación de una gramática para el mapeo de las características más relevantes de la estructura musical, sino que esta estructura es interpretada como un todo por el ejecutante. El examen de la estructura musical da lugar a una representación de alto orden de la obra a partir de la cual, el ejecutante pone en acción una batería de variaciones expresivas que responde globalmente a la estructura musical, sin depender de un estricto apareamiento entre un rasgo estructural y una acción específica construyendo así, una suerte de narrativa propia. De este modo el ejecutante opera originalmente sobre la estructura musical poniendo de manifiesto su cooperación interpretativa con la obra musical. Análogamente, el oyente también contextualiza la variación expresiva. Los resultados de un experimento de segmentación (Shifres 2001d) indicaron que las variaciones expresivas no alcanzaron para determinar la segmentación estructural, tal como lo predice la Hipótesis Expresiva. El oyente tampoco organiza su escucha exclusivamente de acuerdo a reglas; debe resolver situaciones de ambigüedad interpretando la estructura y la expresión como un todo. La audición musical resulta así también una tarea interpretativa, el oyente desentraña la interpretación de acuerdo al contexto. Así la obra musical requiere de la cooperación (Eco 1979) tanto de ejecutantes como de oyentes.

Propusimos entonces una Hipótesis Cooperativa en la que los rasgos individuales de la ejecución se explican contextualmente, vinculando el contexto de la estructura musical con el de la microestructura interpretativa. Esta hipótesis integra un Paradigma Interpretativo que entiende la ejecución musical como sometida a tensiones que provienen tanto de la estructu-

<sup>1</sup> Para un análisis de las posibilidades de interjuego entre ambas hipótesis véase Pennel y Drake (1998).

ra musical y del conocimiento implícito que ejecutantes y oyentes tienen del estilo particular, como de la actividad interpretativa de ambos.

Aquí, el concepto de Criterio Interpretativo reemplaza al de Gramática, del paradigma generativo. De este modo el criterio interpretativo es el conjunto de acciones expresivas (desviaciones) ejercidas por el ejecutante que obedecen i) a las características estructurales de la obra, ii) al conocimiento estilístico y iii) la intención del intérprete.

El criterio interpretativo se pondría de manifiesto en situaciones en las que el ejecutante tiene ocasión o necesidad de poner en juego su Individualidad. El presente trabajo tiene por objetivo investigar el modo en el que pianistas renombrados resuelven situaciones interpretativas ambiguas observando: 1) las características intrínsecas de las acciones interpretativas, 2) su vinculación con la problemática interpretativa planteada, 3) la permanencia de la acción y 4) el grado de comunalidad de dicha acción. Se pretende identificar rasgos que permitan caracterizar la individualidad de la ejecución y operativizar el concepto de Criterio Interpretativo.

### Método

#### Materiales

Se tomaron 10 grabaciones comerciales del Preludio en Si menor op 28 Nro. 6 de Chopin (Tabla 1). Habiendo sido objeto de estudio en un trabajo anterior (Shifres 2001c), la obra brinda una base rítmica regular de corcheas sobre la cual resulta más objetivo el análisis de la agógica. Detrás de una estructura aparentemente simple, presenta una multiplicidad de situaciones de ambigüedad de componentes métricos, de agrupamientos y prolongacionales (Lerdahl y Jackendoff, 1983) dando lugar a situaciones de complicada resolución interpretativa<sup>2</sup>. Las grabaciones seleccionadas abarcan músicos de diferente nivel de reconocimiento, con diferente fama de singularidad dentro del ámbito melómano especializado y diferentes épocas, abarcando desde 1934 hasta 1994. Se tomó en particular versiones de Alfred Cortot (AC) ya que este artista realizó varias versiones del preludio en un rango de más de 20 años, de modo que nos permite observar aspectos de la permanencia y el sostén del criterio interpretativo.

#### Aparatos y procedimiento

El análisis de las versiones se realizó uso de un software editor de sonido (soundforge 4.5) siguiendo el procedimiento empleado en los trabajos anteriores (véase Shifres 2001a, 2001b, Shifres y Martínez 2000, Repp 1993; 1998). Se presentan aquí solamente los datos referidos a la agógica.

### Resultados

Se midió la desviación respecto del estándar indicado por la partitura para cada corchea, y se graficaron los valores estandarizados de las mediciones obtenidas, obteniendo el perfil temporal de la versión. Los valores por encima del 0 indican que el tiempo entre ataques sucesivos resultó más largo que la media de todos los intervalos temporales entre ataques.

La media aritmética de todos los perfiles representa una suerte de versión promedio o estándar (Repp 1998). Esta resulta particularmente interesante porque resultando natural y expresiva carece de rasgos de individualidad. La tabla 1 muestra las correlaciones entre las versiones individuales y la media. La más cercana a esta media fue la interpretación de MP, y la más original la de VA. Cada valor de este perfil medio representa un promedio de cómo se desviaron los diez pianistas en esa

nota en particular, respecto del valor medio tomado como norma para cada ejecución. Sin embargo, la media sola puede indicar poco acerca de cada estrategia: se observa que algunas notas presentan altas desviaciones estándar mientras otras presentan menor variabilidad. Debido a que la obra presenta, como se dijo, zonas de ambigüedad estructural, podría pensarse que las mayores diferencias entre los pianistas radican en el modo original en el que ellos se enfrentan y resuelven tales situaciones de ambigüedad. Para ello se estableció una región ambigua (Figura 1)<sup>3</sup>. Un análisis de varianza arrojó diferencias significativas entre las desviaciones estándar de la región ambigua - media = .665 - y la de región clara - media = .535 - ( $F_{[1,149]} = 7.062$ ;  $p = .009$ ). Esto significa que en las zonas ambiguas los pianistas utilizan estrategias más variadas.

Artista y Año del registro	Asociación con.....			Carga - componentes	
	Media	Media zona ambigua	Media zona clara	1	2
AC1 - Alfred Cortot (1933/4)	.804	.826	.815		.882
AC2 - Alfred Cortot (1942)	.750	.785	.770		.934
AC3 - Alfred Cortot (1954)	.820	.736	.872		.868
AL - Andrea Lucchesini (1988)	.746	.546	.805	.864	
CK - Cyprien Katsaris (1993)	.791	.715	.824	.653	
MA - Martha Argerich (1977)	.768	.441	.844	.783	
MJP - Maria João Pirés (1994)	.821	.607	.837	.853	
MP - Mauricio Pollini (1975)	.909	.878	.916	.665	
VA - Vladimir Ashkenazy (1979)	.730	.730	.746	.715	
VH - Vladimir Horowitz (1964)	.783	.647	.870	.692	

Tabla 1. Diferentes medidas de asociación de cada versión con medidas estándar. Principales componentes extraídos del análisis factorial para los diez artistas. Se indica la carga de cada perfil con el factor sobre el que más carga tiene (aplicada la rotación Varimax).

La tabla 1 muestra en las columnas 3 y 4 la asociación de cada versión con la media de acuerdo a las regiones de claridad-ambigüedad. La resolución más típica en las zonas de ambigüedad la brinda MP, mientras que la más original las aporta MA. Del mismo modo pueden analizarse las zonas claras. El lector puede comparar, el grado de asociación con la media en una y otra zona como un indicador de la permanencia de la estrategia original de artista. En tal sentido, los resultados para las primeras dos versiones de AC resultan notables, ya que parecen ser más originales en las zonas claras. Es interesante considerar que se trata de las versiones más antiguas de la muestra. Es posible que factores estilísticos vinculados al concepto de ejecución chopiniana de la primera mitad del siglo XX, esté marcando estos contrastes.

2 Un análisis más particularizado escapa al alcance de este artículo. Véase Shifres 2001c, Guck 1991, 1994.

3 La figura muestra en gris algunas de las zonas que integran la región ambigua; en orden de claridad se muestran sólo algunas a manera de ejemplo, el lector puede inferir qué tipo de situaciones de ambigüedad estructural manifiestan

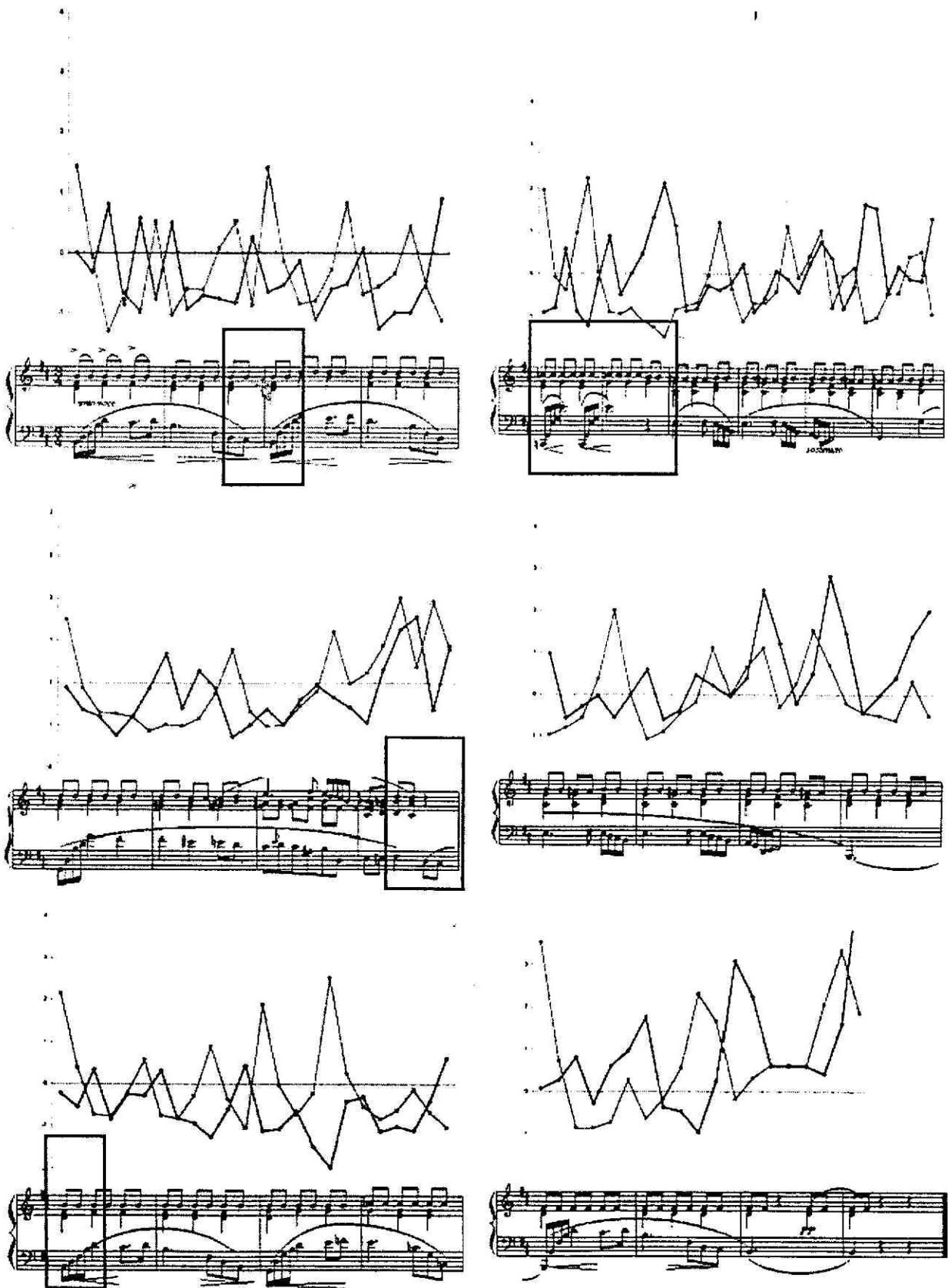


Figura 1. Perfiles temporales para los dos principales componentes. En rojo el componente 2 (AC). La unidad de medida tomada es la corchea -cada punto corresponde al intervalo de tiempo entre el ataque de la corchea sobre la que se encuentra y la siguiente -

En orden a analizar las diferencias entre las versiones se realizó un análisis de Principal Componente<sup>4</sup>. El análisis factorial arrojó dos componentes que explican juntos el 75.86 % de la varianza (41.94% y 33.92% respectivamente para la solución rotada). La tabla muestra la carga que tiene el perfil de cada artista en los principales componentes. Interesantemente, se observa una fuerte asociación entre las versiones de Cortot y la diferenciación con las otras. Obsérvese también la diferencia generacional entre dichas versiones.

El gráfico 1 muestra la partitura completa del Preludio con los perfiles temporales correspondientes a los dos factores extraídos. El lector puede observar detenidamente ambas estrategias. Nosotros simplemente llamaremos la atención sobre algunas características.

El PC1 constituye la estrategia temporal más frecuentemente utilizada y se diferencia del PC2 principalmente en el tratamiento de las articulaciones de las unidades de agrupamiento de nivel de 2 compases. Obsérvese por ejemplo la contradicción entre los dos PCs en sitios de ambigüedad local tales como la articulación del compás 2 al 3 (o del 15 al 16) y el modo en el que dichas contradicciones se acentúan en sitios de ambigüedad más global tales como los compases 13-14. Contrariamente en sitios estructuralmente no ambiguos, [v.g. compás 7.] a 8.3 y cc 16-17), se observa una mayor similitud en la estrategia temporal general (aunque con matices diferentes).

Otro dato destacable surge de la similitud mostrada por cada uno de los perfiles en el abordaje del pasaje de semicorcheas del motivo inicial cada vez que este aparece. Se observa el uso de estrategias claramente diferenciadas por los dos factores que modifican el estatus métrico del motivo.

## Discusión

Brevemente señalaremos algunos elementos de juicio importante en relación a nuestro objetivo.

1- Es posible hallar estrategias agógicas claramente diferenciadas en los distintos artistas.

2- Estas diferencias en las estrategias se relacionan con la resolución interpretativa de pasajes estructuralmente más ambiguos. En muchos casos tal ambigüedad se debe a conflictos entre los procesos a nivel de la superficie musical y procesos subyacentes.

3- Las diferencias entre la región ambigua y la clara dan cuenta de que las tensiones provenientes de la intención del ejecutante se ponen más de manifiesto en ante situaciones de resolución interpretativa de problemas estructurales.

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 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. De este modo el Criterio Interpretativo también puede dar cuenta de la condición de estabilidad de una estrategia de ejecución, más allá de un conjunto de reglas generativas. 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 su intención. Es ésta se incluyen aquellas características que tienen que ver con el estilo de ejecución de una época.

Aunque esto se presenta como una evidencia a favor de la hipótesis cooperativa que se basa en la intervención de la intención del ejecutante en la microestructura de la ejecución, es posible que tal criterio no reemplace, sino más bien complementa el enfoque provisto por el paradigma generativo. 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 Pragmática de la Ejecución Musical como eje del estudio de la comunicación entre ejecutante y oyente.

## Referencias

- Barbiero (2001). Tacit Knowledge. En Cris Eilasmiths (2001). Dictionary of Philosophy New York. PoM
- Chomsky, N. (1974 -[1957]). Estructuras Sintácticas (Syntactic structures. Trad: C. Peregrin Otero). México DF: Siglo XXI Editores.
- Clarke, E. (1988). Generative Principles in music performance. In J. Sloboda (Ed.) generative Processes in Music. Oxford: Clarendon Press. 1- 26.
- Clynes, M. (1983). Expressive microstructure in music. *injected to living qualities*. In Sundberg, J. (Ed.) Studies of Music Performance. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music. No. 39 76-181.
- Drake, C y Palmer, C. (1993). Accent Structures in Music Performance. *Music Perception*, 10, 343-378.
- Eco, U. (1979). Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. [trad.:R. Potchar]. Barcelona. Lumen.
- Guck, M. A. (1991). Two types of metaphoric transfer. En J. C. Kessler (Comp.) *Metaphor. A musical Dimension*. Melbourne: Currency Press.
- Guck, M. A. (1994). Rehabilitating the incorrigible. En A. Pople (Comp.) *Theory, analysis and meaning in music*. Cambridge: University Press.
- 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.
- Penel, A. y Drake, C. (1998) Sources of timing variations in music performance: A psychological segmentation model. *Psychological Research*, 61, 12-32.
- Repp, B. H. (1992b). Probing the cognitive representation of musical time: Structural constraints on the perception of timing perturbations. *Cognition*, 44, 241-281.
- Repp, B. H. (1993). Objective performance analysis as a tool for the musical detective. *Journal of The Acoustical Society of America*, 93 (2), 1203-1204.
- 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. (1998). A microcosm of musical expression. I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major. *Journal of The Acoustical Society of America*, 104 (2), 1085-1100.
- Shifres, F. (2000) Dinámica de la Ejecución y Representación Mental del Ejecutante. En S. Maibrán y F. Shifres (Ed.) *Anales de la Tercera Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*. Mar del Plata: FEM.
- Shifres, F. (2001a) Seis cellistas en busca de la expresión. Análisis de los aspectos expresivos dinámicos y temporales en ejecuciones expertas de un fragmento de Bach. En Costa, Arturi y Leguizamón, (Eds) *Encuentro 2000 de Investigación en Arte y Diseño de la UNLP*. CD Rom
- Shifres, F. (2001b). Three Expressive Strategies of Expert performance of an excerpt by J. S. Bach. In *Mikropoliphonie*. (Ed. By D Hirts) [www. <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol>](http://farben.latrobe.edu.au/mikropol). En Internet.
- Shifres, F. (2001c) El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la

<sup>4</sup> Para una explicación del uso de este procedimiento en el análisis de los perfiles temporales véase Shifres 2000

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. Et Cuddy, L (eds). Proceedings of the SMPC 2001. Queen University, Ontario, Canada..

Shifres, F. y Martínez, I. (2000). The role of performance in the cognitive reality of the hierarchie structure. En Woods, C.; Luck, G.; Prochard, R.; Seddon, F. y Sloboda J. A. (eds.) Proceeding of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition. Keele University, UK. CD-ROM.

Sundberg, J. (1993). How can music be expressive?. Speech Communication, 13, 239-253.

Thorpe, L. A. y Trehub, S. E. (1989). Duration illusion and auditory grouping in infancy. Developmental Psychology, 25, 122-127.

### **Grabaciones**

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

Ashkenazi, V. (1979). Re-editado por Decca Record (1987) 417476-2.

Cortot, A (1942). Re-editado por Phillips.

Cortot, A. (1934). Re-editado por by EMI. CDH 7610502.

Cortot, A. (1955). Re-Editado por Arkadia HP 510 -1.

Horowitz, V. (1964) Re-editado por CBS Records MK 42306.

João Piês, M (1994) Deutsche Grammophon. 437 817 -2.

Katsaris, C. (1993). Sony Classical. DK 53 355.

Lucchesini, A. (1988). EMI Records Ltd. CDZ 4 79541 2.

Pollini, M (1975). Re-editado por Deutsche Grammophon 413-796-2.