

PATRONES EXPRESIVOS EN LA EJECUCIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Juan Fernando Anta

Introducción

Uno de los patrones expresivos de la ejecución experta más ampliamente reportados es el uso del *rubato* y, más específicamente, de una desaceleración en el tempo o *rallentando* hacia el final de los grupos musicales, como modo de comunicar al oyente el cierre de las unidades formales (v.g. Seashore 1938; Shaffer y Todd 1987; Repp 1992a, 1992b; Palmer 1996; Shifres 2001). En este sentido, se ha propuesto que la estructura de agrupamiento de una obra musical restringe los momentos y los modos en los que pueden utilizarse *rallentandi* en la ejecución (Repp 1992a, 1992b). Los *rllentandi* habrían de utilizarse –salvo indicación contraria– hacia los finales de los grupos musicales y de modo tanto más marcado cuanto mayor sea la profundidad del límite entre los grupos (Todd 1992). Dicho de otra manera, se propone que, a efectos de expresarle o comunicarle al oyente la organización formal de una obra, la realización del intérprete se ve restringida por la necesidad de aplicar un *ritardando* (o *rallentando*) en los finales de los agrupamientos, el cual deberá ser tanto mayor cuanto mayor sea el grupo que finaliza. La lógica tras esta restricción es que al escuchar la presencia de un *rallentado* en curso el oyente genera expectativas de cierre, pudiendo anticipar que un grupo musical está por culminar, lo cual le facilitaría la comprensión de la estructura formal de la obra.

El patrón expresivo de ‘alargamiento del final de las frases’ tendría su origen en una transposición del dominio de la actividad física y/o corporal hacia el dominio musical. Sería, pues, una transposición al discurso musical de lo que en el dominio de la actividad física es el patrón temporal de la detención del movimiento de los cuerpos, ya que en uno y otro caso la desaceleración queda asociada a la culminación de un evento –de un grupo musical o del desplazamiento de un cuerpo, respectivamente (v.g. Kronman y Sundberg 1987; Friberg y Sundberg 1999).

Aunque propuesto en principio como un patrón expresivo de la ejecución de música tonal (Todd 1985), se ha observado que es igualmente utilizado tanto en la ejecución de música no-tonal (Repp 1997, Anta, 2009) como atonal (Anta 2008, 2009), lo cual se corresponde con la hipótesis de que dicho patrón tiene su origen en una transposición de significado muy elemental y que, entonces, patrones como el *rallentando* al final de los grupos formarían parte de las estrategia generales de la ejecución expresiva.

No obstante ello, se reportó evidencia de que el repertorio académico de música contemporánea atonal podría no estar sujeto a dicho patrón (Clarke, Cook, Harrison y Thomas 2005). Si bien dicha evidencia se derivó del análisis de un único caso, sugiere la necesidad de examinar más ejemplares del repertorio y evaluar en qué medida su ejecución está restringida por la estructura de agrupamiento de la obra y por la desaceleración al final de los grupos.

En esta línea, en una serie de estudios más recientes en el tema (Anta 2008, 2009) se sugirió que al momento de estimar la presencia y magnitud de un *rallentando* al final de un grupo es necesario no sólo atender al intervalo de tiempo entre ataques (IEA), la medida que frecuentemente se toma para calcular el *rubato* o timing de la ejecución, sino también diferenciar la duración de los sonidos de la de los silencios y el timing asociado a cada uno de ellos. Más precisamente, se observó que cuando se consideran el timing de las duraciones de los sonidos únicamente la ejecución de música contemporánea parece estar restringida por la estructura de agrupamiento y los respectivos *rallentandi*, mientras que ese puede no ser el caso si sólo se contempla el timing de los IEA. El presente estudio tiene por objeto examinar si este es el caso y, entonces, examinar en qué medida la interpretación de la música del siglo XX también está restringida por el uso de *ritardandi* según la estructura de agrupamiento de la obra.

Método

Para la consecución del objetivo del presente estudio se tomaron tres grabaciones del Op. 11 nº1 de A. Schoenberg, una a cargo de Pi-hsien Chen, otra por G. Gould y una por M. Pollini. Luego, de la interpretación de la obra se analizó el fragmento que va del compás 1 al 11, que comprende la primera sección de la obra. Primero se determinó la duración de los eventos (DEs) -ya sean estos sonidos o silencios- mediante un programa de edición de sonido; luego se calculó el desvío temporal o timing de las DEs que se observaron en las ejecuciones respecto de la duración que debieron tener en función de cómo aparecían anotados en la partitura (véase Schoenberg 1910 [1938]), y con relación al *tempo* de cada ejecución. Se determinó asimismo la estructura de agrupamiento del fragmento de la obra de Schoenberg, según lo propusiera Lerdhal (2001).

Resultados

La Figura 1 muestra los resultados obtenidos del análisis de las ejecuciones de la obra de Schoenberg. Como puede observarse, en general los grupos (separados en la figura por línea punteada o por ausencia de línea –ver leyenda) responden a la forma de “J” que caracteriza la desaceleración del *rallentando*. Y esto de manera más marcada hacia los finales de los grupos con los que concluye el fragmento seleccionado.

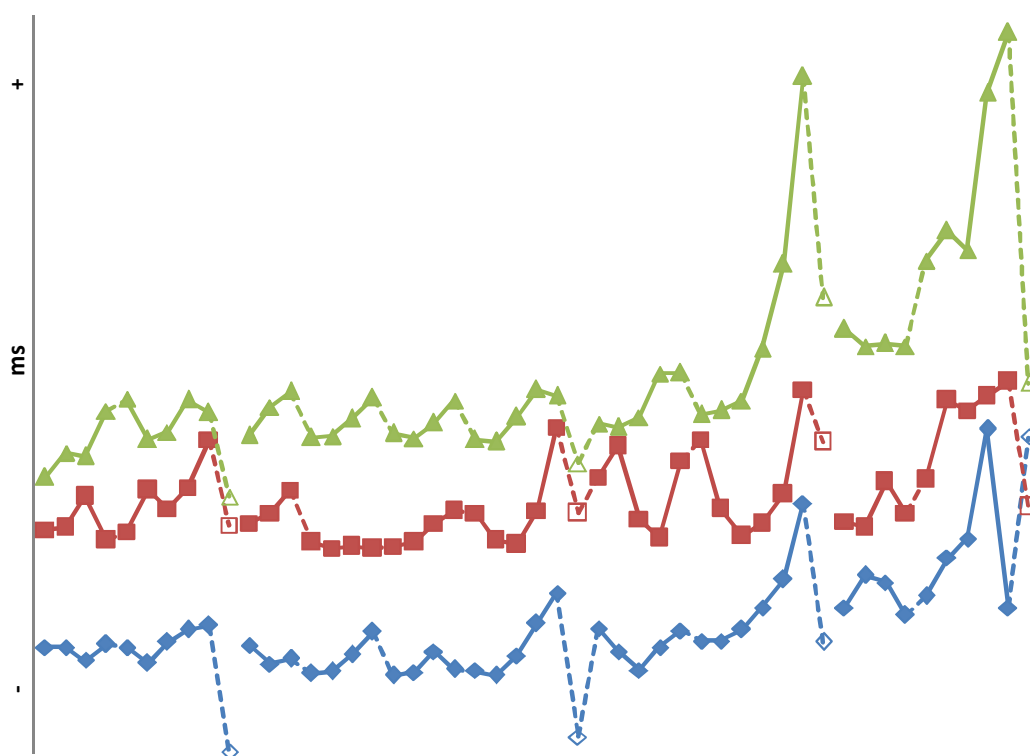


Figura 1. Desvío temporal (en milisegundos) o timing de la ejecución de Chen (en verde), Gould (en morado) y Pollini (en azul) del Op. 11-1 de A. Schoenberg –compases 1 a 11. En puntos llenos: timing de los sonidos; en puntos vacíos: timing de los silencios. Líneas punteadas separan grupos al nivel 1 de la estructura de agrupamiento; ausencia de línea separa grupos al nivel 2 de la estructura de agrupamiento del fragmento.

Sin embargo, la forma del patrón de desaceleración se aprecia en tanto los patrones de timing de sonidos y silencio se analizan por separado (si así no se hiciese el último sonido de cada grupo sería en general más corto que los precedentes). Asimismo puede observarse que los silencios (representados con puntos vacíos) son interpretados como más breves que lo que podría esperarse de continuar la desaceleración. Puede observarse a su vez que, si bien en la mayoría de los grupos sí sucede, la duración del último de sus sonidos algunas veces no representa un alargamiento respecto del penúltimo evento (esto es notorio en la duración del último evento de la sección en la interpretación de Pollini).

Por último, los patrones de timing de los tres intérpretes estuvieron altamente correlacionados (r (media)=.659, $p < .001$), lo cual sugiere que los patrones de rubato utilizados por los tres intérpretes fueron básicamente equivalentes.

Discusión y conclusiones

En concordancia con los estudios previos que hemos realizado en el tema (Anta 2008, 2009), los resultados obtenidos en el presente estudio sugieren que la ejecución del repertorio de música académica contemporánea está restringida por la estructura de agrupamiento de las obras que están siendo interpretadas, de manera tal de recurrir a los *rallentandi* para marcar los límites de grupo. Esto, a su vez, está en franca correspondencia con la idea de que al menos ciertos patrones temporales expresivos de la ejecución experta constituyen estrategias generales transpuestas de otras modalidades o medios de expresión, por caso del dominio físico y corporal y del modo en que en estos medios se expresa el esfuerzo y la distensión inherentes en la propulsión y la desaceleración de un movimiento.

Al mismo tiempo, los resultados informan que para estimar la presencia y monto del *rallentando* puede resultar metodológicamente pertinente computar por separado las duraciones de los sonidos y los silencios presentes en la ejecución, y luego los desvíos temporales respectivos. Sin embargo, plantean la interrogante acerca de hasta dónde debe considerarse la trayectoria del *rallentando*: ¿en qué punto de la ejecución debe considerarse que la desaceleración concluyó y que se retomará el *tempo* inicial o, al menos, que cambiará el signo de la distribución temporal?. El modo en que culmina la interpretación de la sección por parte de Pollini genera una interrogante al respecto: ¿el oyente entiende que el movimiento se detiene con el último ataque del grupo o cuando se corta el sonido?.

A este respecto, los resultados sugieren que el patrón de desaceleración se aplicaría fundamentalmente hasta el ataque del último sonido de los grupos, a partir del cual debería asumirse que el movimiento musical se ha detenido. Luego, y en correspondencia con lo señalado en Anta (2008), sugieren que el mecanismo de conteo de pulsos que permite administrar y percibir el uso del *rallentando* (y que sería común tanto al intérprete como al oyente que juzga su ejecución) computa preferentemente los ataques de los sonidos, suspendiéndose hacia los finales de grupo: de lo contrario, las irregularidades observadas en las duraciones de los sonidos y silencios que ocupan dichos finales no satisfarían las expectativas temporales derivadas del *rallentando*, al tiempo que promoverían en el oyente (y en el intérprete) sensaciones de discontinuidad y/o inestabilidad en la ejecución. Se estima que el testeado de estas hipótesis en un estudio de naturaleza perceptiva es uno de los próximos pasos a dar para comprender tanto la ejecución de música contemporánea como los modos en que dicha música es percibida y apreciada por el oyente.

Referencias

- Anta, J. F. (2008). Análisis de patrones de timing en la ejecución de música atonal: consideraciones metodológicas e implicancias cognitivas. En *Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM*, Escuela de Música - Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario - Santa Fe.
- Anta, J. F. (2009). Análisis de la regulación temporal en la ejecución experta de la música contemporánea. En *Actas de la VIII Reunión Anual de SACCoM*, Universidad de Villa María, Córdoba.
- Clarke, E., Cook, N., Harrison, B. y Thomas, P. (2005). Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae*, 9 (1). 31-74.
- Friberg, A. y Sundberg, J. (1999). Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. *Journal of The Acoustical Society of America*, 105 (3), 1469-1484.
- Kronman, U. y Sundberg, J. (1987). Is the musical retard an allusion to physical motion? In: A. Gabrielsson (Ed.), *Action and Perception in Rhythm and Music* (Vol. 55, pp. 57-

- 68). Stockholm, Sweden: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music.
- Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.
- Palmer, C. (1996). Anatomy of a performance: sources of musical expression. *Music Perception*, 13 (3), 433-453.
- Repp, B. H. (1992a). Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei". *Journal of the Acoustical Society of America*, 92 (5), 2546-2568.
- Repp, B. H. (1992b). A constraint on the expressive timing of a melodic gesture: evidence from performance and aesthetic judgment. *Music Perception*, 10 (2), 221-242.
- Repp, B. H. (1997). Expressive timing in a Debussy Prelude: A comparison of student and expert pianists. *Musicae Scientiae*, 1, 257-268.
- Schoenberg, A. (1910 [1938]). *Drei klevierstücke*. Austria: Universal Edition.
- Seashore, C. E. (1938 [1967]). *Psychology of music*. New York: Dover Publications.
- Shaffer, L.H. y Todd, N.P.M. (1987). The interpretative component in musical performance. En A. Gabrielsson (Ed.), *Action and Perception in Rhythm and Music* (Vol. 55, pp. 139–152). Stockholm, Sweden: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music.
- Shifres, F. (2001). El ejecutante como intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. *Actas de la 1ra Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, Avellaneda (Bs. As.).
- Todd, N. P. McA. (1985). A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception*, 3, 33–58.
- Todd, N. P. McA. (1992). The dynamics of dynamics: a model of musical expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, 91 (6), 3540-3550.