

El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado

Performer's analysis, or the artist intuitively informed

DR. JORGE LUIS MOLTÓ DONCEL
Pianista

Profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Doctor por la Universidad Católica de Valencia



→ Recibido 28/02/2017
✓ Aceptado 22/04/2017

Resumen

En la década de los 80 los escritos sobre análisis e interpretación tuvieron tal auge que prácticamente constituyeron una nueva subdisciplina dentro de la musicología, envolviendo la cuestión dentro de una animada discusión, en la que un sector cada vez mayor del mundo académico aconsejaba con más insistencia la presencia de los intérpretes sobre el terreno de juego como requisito previo aconsejable para normalizar la situación. El desafío y esfuerzo que comporta para las partes implicadas significa, en el caso concreto de los intérpretes, la entrada en un tipo de contexto que no suele ser el habitual del artista, aunque tampoco le es totalmente ajeno, ya que la práctica totalidad de los intérpretes de música compaginan junto a la actuación musical en los escenarios alguna clase de tarea académica o docente. El reto - y también el objetivo de este artículo - es lanzar puentes para encontrar algún punto en común que acerque ambas posturas, ya que analistas e intérpretes tienen mucho que compartir puesto que cada interpretación musical encierra en ella algún tipo de análisis y todo análisis teórico no deja de ser en sí mismo una interpretación.

Palabras clave

Interpretación · Análisis · Intuición · Musicología

Abstract

Throughout the 1980's written works about analysis and performance enjoyed such a boom that they practically became a new sub-discipline of musicology themselves. They embraced the issue in a bustling discussion in which a growing majority of the academic sector insistently opted for the physical presence of the performers as a precondition in order to normalize the situation. The challenge and effort entailing to the parties involved signified, in the specific case of performers, the entrance into a context which is unusual for the artist (although not completely alien), for practically every musician combine onstage performances with some type of academic or teaching task. The challenge - and also the objective of this article - is to bridge the gap in order to find the common ground that brings both points of view closer. Both analysts and performers have a lot to share since every musical performance holds in itself some kind of analysis and every theoretical analysis is after all an interpretation in itself.

Keywords

*Performance · Analysis · Intuition ·
Musicology*

1. Introducción

La relación del análisis con la interpretación ha sido un tema de relevancia en el universo musical que ha ocupado las energías de numerosos estudiosos durante generaciones, transitando por diversas fases y corrientes; desde el análisis teórico-armónico tradicional del siglo XIX en su primer estadio, al estructuralismo formalista del siglo XX en la década de los cincuenta y sesenta para dirigirse hacia su paulatina disolución, con la irrupción del postmodernismo y el contacto del análisis con otras áreas de estudio, a finales de los ochenta y el cambio al siglo XXI.

Fue a inicios del siglo XX con Riemann (1900) y Schenker (1933) y ya de pleno en la segunda mitad del siglo con Sessions (1950), Cone (1968), Meyer (1973), Stein (1989), Schmalfeldt (1985) o Berry (1989), cuando la cuestión teórica de la interpretación se aborda a través de un interesante debate que subrepticamente permite entrever la tensión existente entre teóricos e intérpretes. En cierto sentido, y no sin razón, los intérpretes desconfían del intelectualismo extremo de sus oponentes, inútil en muchos casos para una actuación musical que se lleva a cabo en tiempo real. No obstante, el análisis

parece aportar datos sobre aspectos interpretativos de la obra relacionados con la dinámica, la agógica, la melodía o la estructura de cierta utilidad, sobre todo en las primeras fases de estudio de la pieza.

Es a partir de la década de los 80, cuando la conexión del análisis con la interpretación empieza a constituir una disciplina por sí misma rodeada de una animada discusión, en la que un sector del mundo académico aconseja cada vez con más insistencia la presencia de los intérpretes sobre el terreno de juego como requisito previo aconsejable para normalizar la situación entre ambos frentes. La ocasión que tienen los intérpretes de explicarse a ellos mismos y exponer sobre el tapete académico los fundamentos de la tarea artística desde su punto de vista, reclama la presencia de la actuación musical como uno de los principales elementos substanciales del debate.

2. Un breve repaso al estado de la cuestión

Las aportaciones que nos han ido dejando los estudiosos sobre el análisis y su relación con la interpretación han ido modulando desde posturas más conservadoras, hacia una concienciación de la

actuación musical pública y su contribución al conocimiento de la obra musical.

Dentro del primer grupo podríamos situar a Eugene Narmour, para quién el análisis tiene una función "explicativa", es decir, los mejores sistemas teóricos facilitan distintos significados de la obra musical según cómo sean tratados sus elementos constitutivos durante el análisis riguroso, lo que implica una gran responsabilidad porque diferentes tratamientos pueden dar lugar a múltiples interpretaciones y alterar la visión verdadera de la obra:

El objetivo final de cualquier teoría no es utilitaria o didáctica sino explicativa: las buenas teorías de la música iluminan los diversos significados sintácticos inherentes a una determinada relación musical. (1988, p. 317)

Verdaderamente no podemos estar más de acuerdo con Narmour sobre la función explicativa del análisis. Sin embargo, la conclusión a la que desemboca ya no es tan fácil de asimilar o no al menos el modo de aplicarla sobre la interpretación, porque evidentemente las diferentes interpretaciones que surgen de los a su vez diversos significados sintácticos de

una obra, no pueden ser tratados como un problema desde nuestro enfoque actual, sino todo lo contrario, deben contemplarse como una oportunidad para el intérprete que ha de tomar parte activa en el asunto desde su experiencia. Es decir, las aportaciones más tradicionalistas del análisis no son en sí mismas tan tóxicas, como lo es la aplicación que quieren llevar finalmente sus autores sobre el terreno de la interpretación.

La conclusión de Narmour nos parece aceptable, pero ésta no puede ser planteada en términos de castigo ni debe significar el traspaso de una pesada carga sobre los hombros del intérprete, que se ve obligado a seguir los dictámenes del teórico con un palpable sentimiento de inferioridad, al no considerársele cualificado a causa de su desinformación analítica. Este planteamiento es el que le lleva a realizar declaraciones menos defendibles como la siguiente:

Los artistas nunca pueden sondear la profundidad estética de una gran obra sin un intenso escrutinio de sus elementos paramétricos. En esta empresa, la teoría analítica no sólo es fundamental en la educación de los artistas intérpretes, sino indispensable. (Narmour, 1988, p. 340)

¿Qué nos impide dar la vuelta a las cosas y plantear esta misma conclusión en dirección opuesta? Para el intérprete resulta difícil creer que alguien se atreva a emitir un juicio sobre una pieza, sin pasarse antes unas cuantas horas delante del instrumento aprehendiéndola. Al fin y al cabo, nadie consigue realizar una verdadera cata por mucho que escriba sobre el Vino.

Continuando con este primer grupo de teóricos, Wallace Berry demuestra también inicialmente interesantes aportaciones que más tarde desarrolla de forma contradictoria; como cuando describe las características conmovedoras y vivificantes de la música y las asocia oportunamente a la participación creativa de los intérpretes, una cualidad que implica el tipo de cooperación entre intuición y experiencia inherente en el intérprete y con la que Berry parece coincidir:

De hecho, es probable que los intérpretes a menudo actúen intuitivamente. Y sus intuiciones, sin embargo, difíciles de comprender, no son ciertamente ex nihilo, sino más bien un producto de la experiencia profunda, relacionada en última instancia con una estimulante conciencia crítica. (1989, p. IX)

Sin embargo, a pesar de estas primeras buenas intenciones del teórico y como nos recuerda Dunsby (1989), la brecha que separa ambas disciplinas conduce el debate hacia posturas en ocasiones casi irreconciliables, poniendo en la palestra: “en qué medida es deseable incluso un enfoque unificado entre interpretación y análisis, o siquiera posible.” (p. 5)

En este sentido, como apunta Cook en el número especial de 2012 de la revista *Music Theory Online* dedicado por completo al análisis y la interpretación, y que sirve en cierta manera para hacer balance del estado de la cuestión hasta la fecha: “la topografía básica de la relación entre los teóricos y los artistas que se estableció en la década de 1980 no ha sido completamente borrada.” (párrafo [2])

El repaso a estos comentarios y su relectura permite constatar el accidentado camino recorrido durante las últimas cuatro décadas, para emprender el futuro conscientes del origen de los desfases que existen todavía hoy en día en la relación entre las dos disciplinas. La localización de vínculos entre ambas ha sido una constante en estos estudios hasta la actualidad, pero como hemos visto partían de un principio basado en la importancia de convencer al intérprete de la necesidad de conocer los elementos estructurales de una pieza y su funcionamiento, como condición indispensable para una interpretación satisfactoria.

Los estudios de análisis e interpretación han intentado desde su nacimiento contestar a una pregunta que parecía flotar implícitamente en el corazón de



sus propuestas, a saber: ¿cómo puede el análisis ayudar a los intérpretes a construir mejores interpretaciones, es decir, interpretaciones analíticamente informadas? O en palabras de Schmalfeldt (1985): “Qué modos de análisis tratan más específicamente el problema de cómo dar forma a una actuación.” (p. 2)

Es el mismo tipo de cuestiones que se plantearía pocos años más tarde Wallace Berry (1989) al exponer si la estructura descubierta por el análisis no podría ser iluminada por las inflexiones de una sabia interpretación, para a continuación hacerse la siguiente pregunta como pretexto para desarrollar su tesis: “¿Importa si el artista es consciente de los elementos y procesos de la forma y estructura?” (p. x)

Nuestra respuesta a la interpelación de Berry es afirmativa, lo que nos hace estar en parte de acuerdo con él. Sin embargo, gracias a las aportaciones de autores como Barolsky (2007) o McCreless (2009), o los ejemplos de los desfases y desencuentros entre la interpretación y los análisis rigurosos planteados por Rosenwald (1993) o Lester (1999), hoy podemos matizar la respuesta de Berry añadiendo que a los buenos artistas comprometidos con su profesión siempre les

han importado los elementos formales y estructurales de las obras, lo que ocurre es que eran gestionados en su labor interpretativa de forma diferente a como lo hacían los analistas.

Un ejemplo de este cambio en el reconocimiento de la función analítica de la interpretación igualándola a la de la partitura, lo seguimos encontrando en los artículos de Barolsky y Martens (2012), Dodson (2012), o Leech-Wilkinson (2012). Dichos estudios no emplean el análisis a la vieja usanza como leemos en los casos de Narmour, Berry o incluso Schmalfeldt que aunque deseando partir de principios neutros acababan con un claro enfoque adoctrinador que les lleva a prescribir las decisiones del intérprete y dar instrucciones de cómo deben llevar a cabo su trabajo a la hora de interpretar las obras de su repertorio. Estos autores más recientes, por el contrario, orientan los actuales estudios empleando la interpretación como una explicación o descripción autorizada más.

En el caso concreto de la estructura, por ejemplo, la relación análisis-interpretación tradicional expuesta anteriormente por Berry también es transcendida, ya que ahora se plantea la partitura no como

el continente de una estructura fija que hay que proyectar, sino como el lugar donde se crean las posibilidades de elección que permitirán su concreción posteriormente en una interpretación, siendo ésta la última anilla de una cadena cuya misión no consiste en proyectar estructuras sino que, entre otras metas, ha de reflejar también el significado expresivo profundo de la pieza de manera convincente.

De modo que una posible lectura realizada del camino transitado hasta aquí es que hemos progresado en la materia por lo que respecta al cambio de enfoque primigenio autoritario de tratar la relación análisis-interpretación, pero por otra parte hay que seguir evolucionando en la construcción de ese cuerpo de especialistas y de textos que conforman una disciplina, aportando estos y otros nuevos y renovadores enfoques permanentemente. Este avance puede ir cristalizando a medida que se realice el viraje desde lo que podríamos describir como el textocentrismo de las primeras etapas, hacia la validación de la interpretación por su propio derecho como fuente potencial de conocimiento paralelo a sus disciplinas hermanas.

En el último período de desarrollo de la materia ha existido un interés creciente por contestar a estas cuestiones, lo que a su vez ha alentado a seguir buscando respuestas plausibles a los desafíos propios de una disciplina emergente:

Pensar en la música como algo que tiene su existencia primaria en la página escrita, niega el potencial creativo de la interpretación: hace que sea imposible pensar en la música, en esencia, como un arte escénico. (Cook, 2012, párrafo [8])

Encauzar el asunto de este modo nos permite concebir el análisis como una apreciable herramienta auxiliar que asiste al intérprete, pero caminando junto a otros elementos en el proceso creativo del hecho artístico. En este tema puede ser preferible adoptar una posición ecléctica, caracterizada por la utilización de uno o varios sistemas que se adapten de la mejor manera a la obra y a nuestras necesidades interpretativas y que además sean capaces de convivir con elementos sensibles referidos a la interpretación, que utilizar un único sistema de análisis para iluminar todo el proceso interpretativo.

Una actividad analítica consciente puede acompañar a la intuición y la oralidad, esta última entendida como medio característico que ha acompañado a la enseñanza tradicional de las especialidades instrumentales en los conservatorios, transmitiendo el conocimiento de generación en generación de viva voz. El análisis puede ser útil en nuestra época para paliar la cada vez más lejana presencia de los testimonios de la tradición oral de los grandes maestros de la música, que poco a poco han ido desapareciendo y en cuyo lugar el análisis puede representar otra fuente complementaria para indagar y proyectar la partitura. Desde esta óptica, la exploración en otros ámbitos de la interpretación como el análisis musical logra servir de ayuda a la tradicional clase magistral e intuición del profesor de instrumento.

Sin embargo, el beneficio que se pueda extraer de este tipo de análisis, no debería verse circunscrito a investigaciones centradas en las partituras con el objetivo de generar resultados de corte exclusivamente teórico-analítico.

A propósito de esto, los artículos de Lauren Victoria Hadley (2013) y Daniel Barolsky (2013) muestran una visión panorámica resumida del actual estado de los estudios de interpretación, tomando como referencia la segunda reunión que tuvo lugar en abril de 2013 sobre los Performance Studies Network, organizado por el Centre for Music Performance as Creative Practice (CMPCP) y la Cambridge University. Aunque el congreso hace alusión a la situación de los *performance studies* en todos sus campos de investigación, ambos autores señalan una ponencia de David Kopp titulada *Is there a future for musical performance and analysis?*¹, en la que el autor, en una exposición en formato de diálogo entre analista e intérprete similar al utilizado por Schmalfedt, defiende la posición del análisis tradicional frente a la de la creatividad artística del intérprete sostenida en el congreso, insistiendo nuevamente en que el análisis tradicional propone ideas que van en contra de las decisiones tomadas por el intérprete.

Si sacamos a colación esta referencia a Kopp y su ponencia es sobre todo porque el debate entre creatividad y análisis tradicional, puesto de nuevo sobre la mesa de

¹ El programa con las conferencias del encuentro de la CMPCP está disponible en el URL: < http://www.cmcp.ac.uk/wp-content/uploads/2015/09/Conference_programme_2013extracts.pdf > [consultado el 2-6-2017].

los estudios de interpretación, muestra la efervescencia y estado de salud de este campo. A la pregunta formulada por Kopp sobre si existe futuro para los estudios de análisis e interpretación, Hadley responde con un rotundo sí, una declaración a la que nos adherimos con la misma convicción, aunque el camino no se presente como un lecho de rosas.

3. El Intérprete y su análisis

La interpretación es por consiguiente, como hemos intentado demostrar en nuestro planteamiento inicial, una actividad caracterizada por la riqueza y diversidad de elementos que forman parte del juego de la ejecución musical en el que la partitura y su análisis constituyen solo un elemento más.

Entre los posibles tipos de análisis relacionados con la interpretación pueden distinguirse dos según Rink (2006), dependiendo del momento en el que sean realizados: "(1) análisis previo a una interpretación determinada (que probablemente servirá de base para ésta), (2) análisis de la interpretación misma." (p. 57). Los trabajos del primer grupo son de tipo "preceptivo", mientras que los del

segundo tienen un carácter "descriptivo". Estas características se traducen, de cara a la función que pueden tener para un intérprete, en que los primeros le servirán para el momento anterior a la interpretación, es decir, durante el proceso de gestación de una pieza musical, mientras que los del segundo grupo le ayudarán a realizar un examen crítico de sus ejecuciones con vistas al perfeccionamiento de las obras interpretadas.

El profesor John Rink forma parte del grupo de estudiosos que se muestran escépticos del éxito o rentabilidad que puede tener para el intérprete una metodología basada en la proyección del análisis riguroso de la partitura sobre la interpretación, aunque no por ello deje de defender otro tipo de operaciones analíticas llevadas a cabo por el intérprete cuando afirma que: "los artistas participan continuamente en cierto análisis, como parte integral de la construcción de una interpretación." (Rink, 2004, p. 47)



En efecto, el profesor se hace eco de los peligros que esconde la aplicación directa de los análisis ortodoxos tradicionales sobre las interpretaciones, al indicar que los análisis motivicos o schenkerianos pueden tener extraordinarios resultados sobre el papel, pero su transposición inmediata reflejada sobre una versión musical podría resultar cuanto menos desatinada, o generar versiones más pedantes que artísticas.

Si Narmour (1988) nos alertaba de los errores en los que puede caer un intérprete que lleva a cabo una versión analíticamente desinformada al advertir que, "si las relaciones formales no están correctamente analizadas por el ejecutante, así como cuidadosamente delineadas en la propia interpretación, se desprenden muchas consecuencias negativas." (p. 319), Rink (1990, p. 321), por su parte, hace hincapié en lo desastroso que puede resultar interpretar conclusiones analíticas sin ningún tipo de cortapisas en las ejecuciones musicales. Este último, aludiendo a la posibilidad de expresar estructuras

motivicas directamente en la interpretación, critica dos ejemplos de Schmalfeldt y Berry concluyendo que en ambos casos la justificación interpretativa es más bien intelectual, que no musical, y por tanto representan un alegato desacertado.

Consecuentemente, no podemos utilizar los resultados de un análisis riguroso e implementarlos tal cual en una interpretación musical reproduciendo exactamente los resultados del análisis, entre otras razones porque entre los efectos adversos que se podrían derivar de esta práctica contaríamos con los mismos que se pueden esperar de traducciones de textos realizadas al pie de la letra:

Intentar refundir los resultados del análisis en un molde para la interpretación me parece que no se distingue de la de traducir un libro a otro idioma, palabra por palabra, sin tener en cuenta las particularidades secundarias del lenguaje como son los modismos, las inflexiones, la gramática o la sintaxis. (Rink, 1990, p. 320)



No obstante, un análisis bien encareado puede traer consigo múltiples ventajas para el intérprete, tanto para ayudar a memorizar la pieza como para combatir el miedo escénico o contribuir en la resolución de aspectos conceptuales de la obra.

Respecto a esta última cuestión, el profesor propone un tipo de análisis llevado a cabo por el intérprete muy convincente para nuestra investigación puesto que permite conservar la personalidad artística de éste, al tiempo que hace verificables algunos de los procesos que se llevan a cabo durante el proceso interpretativo de la obra musical. Según Rink (2004), el análisis del intérprete se caracteriza por ser: "un modo analítico que permite a los artistas ser artistas en lugar de meros instrumentos del teórico." (p. 41)

Cook se ha mostrado crítico con la tesis de Rink, aduciendo que los trabajos de este autor que adoptan la perspectiva del intérprete son excesivamente sintéticos y difíciles de justificar desde el punto de vista teórico, lo que significa que desde el momento en que los resultados de sus análisis no son verificables teóricamente, se rompe la conexión entre ambas disciplinas:

El trabajo de Rink representa un intento concertado y único por parte de un teórico, de adoptar la perspectiva de un intérprete, pero sólo logra su objetivo en la medida en que sirve a sus vínculos con la teoría. De este modo, no es tanto crear un puente entre el análisis y la interpretación como simplemente cruzar desde un terreno al otro. (Cook, 1999, p. 15)

El centro de las críticas de Cook se dirige principalmente hacia la curva de intensidad que Rink plantea en algunos de sus primeros análisis, en los que efectivamente el lector no puede identificar el origen de estas curvas propuestas por Rink.² Sin embargo, el profesor ha intentado paliar la situación clarificando la procedencia de los gráficos que propone en sus análisis y explicando nuevos modelos. Por ejemplo, Rink plantea un diseño muy afín al propuesto por la profesora Bethany Lowe (2003); ambos parecen coincidir a la hora de defender un esquema en el que se contempla la interrelación de múltiples aspectos, en el proceso que lleva a cabo

² Un gráfico con la curva de intensidad se puede ver en: Rink, J. (1999). Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator. En N. Cook, y M. Everist. (Eds.), *Rethinking music* (p. 236). Oxford: Oxford University Press.

un artista durante la elaboración de su interpretación musical. En el caso concreto de Rink (2004), se barajan elementos de la pieza musical relacionados directamente con la interpretación como son: el género musical; la historia de la interpretación; cuestiones de la notación; estilo compositivo; la estructura como generadora de forma; o la cuestión física de la realización:

Estos factores - y sin duda muchos más - se integran en una interpretación cuando se filtra a través de una especie de 'prisma' definido por las prerrogativas artísticas del intérprete.
(p. 47)

Por tanto, antes de concebirse la propuesta interpretativa de una obra por el artista, los elementos de la pieza filtrados por las preferencias del intérprete son el fruto de múltiples factores conscientes e inconscientes que lo caracterizan como individuo. La esfera donde tiene lugar este proceso es similar a la región donde se ubica el diseño de Lowe, una zona que supera y engloba al análisis y la interpretación en un todo mayor.

Para Rink (2004), el proceso de refracción que se produce de los elementos constitutivos de la pieza cuando pasan a

través del filtro de preferencias del intérprete es vital, porque entra en juego su elección individual y su albedrío personal artístico mezclados con conceptos históricos, estéticos, teóricos, físicos y otros tantos elementos constitutivos del acervo humano de toda índole, por eso concluye que: "este proceso de refracción es para mí la esencia de la interpretación, la realidad de la actuación (al menos, la interpretación de piano). Es 'dar forma' en mayúsculas." (p. 48)

El esquema que propone el profesor en su trabajo, no pretende ser un modelo exhaustivo que recoja todos los elementos constituyentes de la pieza que entran en juego en la mente del intérprete a la hora de elaborar su interpretación, sino que se trata solamente de una representación gráfica de las múltiples combinaciones que puede llevar a cabo el intérprete como árbitro último de sus decisiones en la preparación de una actuación musical, tamizado por el filtro de sus preferencias artísticas.

La síntesis de elementos que presenta Rink, nos convence satisfactoriamente porque refleja un posible modelo de investigación para los intérpretes dentro del campo de los estudios de interpretación.

Encontramos sumamente interesante su postura porque en vez del camino tradicional que preguntaba cómo los teóricos podían ayudar a los intérpretes, cómo se podían proyectar los resultados analíticos en la interpretación, ahora se plantea una cuestión totalmente distinta: cómo explicar y dar forma conceptual a los procesos creativos que realizan los intérpretes mientras trabajan en sus partituras. En palabras de Cook (2012):

Si vamos a colocar la interpretación en el corazón de nuestra comprensión de la música - si vamos a reconstruir nuestra disciplina en torno a la interpretación - entonces tenemos que desarrollar formas de representar y comunicar los detalles de lo que los artistas hacen, y de la correlación de los efectos performativos con las manipulaciones particulares de determinados parámetros que dan lugar a los mismos. (párrafo [13])

Se trata por tanto, de salvar la brecha señalada por Kerman (1985, p. 196) entre hacedores y parlanchines, entre los que tocan y los que escriben, entre intérpretes y analistas, mediante la búsqueda de vías que permitan a los intérpretes decir lo que hacen, esto es, hacer visible su ta-

rea sobre el papel ya que a través de la audición dan buena prueba de la eficacia de sus interpretaciones en los conciertos. En otras palabras, buscar los medios de representar la relación existente entre los procesos intuitivo-creativos del intérprete con los conscientes, entre los efectos performativos y aquellos elementos que participan de tales efectos, entre la actuación en el escenario y la preparación de la misma.

El giro paradigmático en la relación análisis-interpretación se hace a partir de ahora más palpable porque ya no nos preguntamos cómo el análisis dirige una interpretación convincente sino cómo puede el mundo de la interpretación musical con su peculiar perspectiva iluminar al análisis, dando lugar así a una alteración en el orden de la relación, puesto que ahora hablaríamos más bien de la correspondencia interpretación-análisis como nuevo objeto de estudio.

Hemos de explorar la relación existente entre los procesos más creativos e intuitivos propios del ejecutante con las cuestiones analíticas asociadas a esta práctica: "examinar la dinámica que existe entre los pensamientos intuitivo y consciente que caracteriza potencialmente al proce-

so analítico en relación con la interpretación.” (Rink, 2006, p. 55)

En nuestra opinión, si como pronosticaba Donin (2007, p. 133) el análisis puede desarrollarse entre el proceso y el producto, las disciplinas como la etnomusicología y los métodos narrativos autoetnográficos pueden ser útiles para la descripción performativa de la música, del proceso, mientras que la hipótesis defendida en los análisis del profesor Rink puede ser muy válida para avalar al producto en su relación con el proceso. El análisis del intérprete puede diseñarse como una potente herramienta al abordar su tarea desde la perspectiva del artista y reflejar, pongamos por caso, la interacción entre el análisis de la partitura y su proyección junto a otros parámetros en la actuación musical.

El origen del análisis del intérprete propuesto por Rink, lo encontramos en la discusión que mantuvo a mitad de la década de los 80 y principios de los 90 con el profesor Jonathan Dunsby, como parte del animado debate que existía entonces y que sigue prolongándose hasta la fecha. Por entonces, Dunsby presentaba su hipótesis respecto a la cada vez más profunda utilidad de investigar la relación

entre pensar sobre la música, y llevarla a cabo. Una de sus principales conclusiones, que ya hemos presentado aquí, es que entender y explicar la música son dos actividades bien diferentes sobre las que existen evidentemente puntos de conexión, aunque no un total solapamiento. Sin embargo al final de su exposición, consciente de este contacto tangencial entre ambas materias por una parte, y de que no se comparten los mismos propósitos cuando se está sentado investigando que cuando se forma parte de una actuación musical, deja una puerta abierta hacia el futuro para investigar qué ocurre durante este proceso:

Los interesados en la 'Interpretación y el análisis' saben que no se siente verdaderamente así cuando estás en el escenario - por lo tanto, una vez más, el 'solapamiento parcial'. Sin embargo, no hay ninguna razón epistemológica para que el análisis y sus teorías trabajen con temor sobre qué se siente en el escenario. (Dunsby, 1989, p. 19)

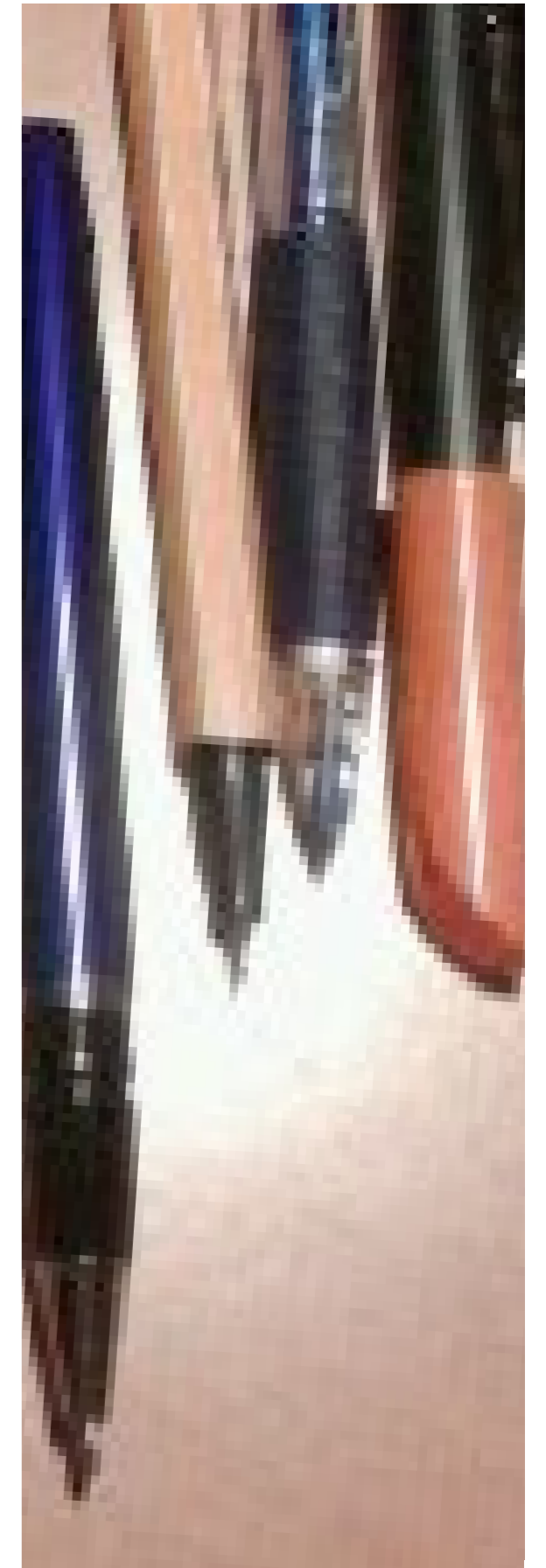
Es entonces cuando en la réplica a Dunsby, Rink aprovecha la ocasión para expresar su opinión al respecto sobre la relación del análisis con la interpreta-

ción. Una de las aportaciones que podemos extraer de este vis a vis es que: “los buenos intérpretes participan continuamente en un proceso de ‘análisis’, solamente (como he insinuado) que en una especie diferente a la empleada en los análisis publicados.” (Rink, 1990, p. 323)

Los tipos de análisis en los que están inmersos los intérpretes se caracterizan no por ser un método separado de la interpretación que se aplica posteriormente sobre ésta, sino que forman parte de los procesos interpretativos del artista. De modo que su actividad se concentra en las funciones contextuales y en los medios de proyectarlas, lo que los diferencia de los analistas:

Mientras que los analistas se concentran en la estructura musical, los artistas atienden principalmente la 'forma' musical que es análoga a la estructura, pero tiende a ser más dinámica a través de su sensibilidad, al ímpetu del momento, el clímax, a la corriente y flujo, comprendidos en un esquema, un plan general, un conjunto de gestos que se desarrollan en el tiempo. (Rink, 1990, p. 323)

La insistencia en el elemento formal de la música por encima de su estructura, como



un elemento relacionado íntimamente con el discurrir de la música a través del tiempo, nos parece una de las características más sobresalientes del análisis del intérprete defendido por Rink en contraposición al análisis riguroso.

Para el intérprete que se desenvuelve en la arena de la actuación pública sobre el escenario, la música va a transcurrir en tiempo real y no va a haber una segunda oportunidad en esa ocasión para exponer su propuesta. Son precisamente estas circunstancias tan específicas de la interpretación en vivo encima de un escenario, las que posiblemente nos conduzcan a otro concepto trascendental asociado al análisis del intérprete como es el de la intuición instruida:

Los buenos artistas se basan, al menos en parte sobre lo que yo llamo 'la intuición informada' (o 'intuición adquirida'), que se acumula gracias a una amplia gama de experiencia y que puede explotar tanto conocimientos teóricos como analíticos en el 'nivel de conciencia sumergida' mencionado por Berry. (Rink, 1990, p. 324)

La intuición instruida, como otro de los procesos desempeñados por el intérprete que influye de manera directa y substancial en sus análisis, no es fruto de la elección caprichosa y arbitraria de los artistas sino que por el contrario, consiste en una cualidad en la que la experiencia necesaria acumulada a través de las miles de horas durante años de aprendizaje, como recogen las investigaciones de Sosniak (1990), Bloom (1995) o Ericsson (1997), juega un papel fundamental.

El análisis del intérprete puede protagonizar una alternativa al análisis riguroso - léase, análisis tradicionales como el análisis schenkeriano, paradigmático, o set theory, por poner algunos ejemplos - al tener como principal fundamento de su tarea recoger el máximo de inquietudes del ejecutante durante y para su labor interpretativa, poniendo el acento en: "las funciones contextuales inherentes a un sonido o pasaje, y la manera de transmitirlos en la propia forma de tocar." (Rink, 1990, p. 323)

Además este análisis, tiene lugar durante el proceso de estudio y evolución de una pieza y sus posibles soluciones interpretativas, por lo que si logramos aislar y reconocer

con éxito estos procedimientos, podría convertirse en un instrumento reutilizable en futuros proyectos, ser modificado y continuamente perfeccionado en un inagotable proceso de *feedback* entre el intérprete y sus procesos creativo-analíticos.

Las teorías acerca del análisis del intérprete y el papel que juega la intuición en él, son sostenidas por numerosos autores que desde hace décadas ya se adentraron en este terreno y señalaron los procesos analítico-intuitivos llevados a cabo por los ejecutantes en sus actuaciones.

Una primera referencia la encontramos en Leonard Meyer (1973) cuando describe la interpretación y el análisis de la siguiente manera:

Lo que un artista hace es clarificar las relaciones y patrones potenciales de la partitura del compositor a la mente y el oído del oyente experimentado. [...] El análisis está implícito en lo que hace el intérprete. (p. 29)

Esta máxima de Meyer pone en entredicho la creencia que mantienen los analistas rigurosos de que, solo cuando los intérpretes piensan deliberadamente sobre una obra para luego trasladar estos juicios a su ejecución es cuando se ha llevado a cabo un verdadero análisis.

En la línea de Meyer, Rink (1990) lanza la siguiente afirmación:

Quizás el mejor análisis de una obra es su interpretación, suponiendo que los artistas han pensado con claridad a lo largo de la pieza y que los oyentes son capaces de inferir el contenido analítico a través de una 'audición estructural', lo que es un requisito previo necesario para la comunicación. (p. 328)

Lester (1998) parece ir más allá y la propia interpretación es para él en sí misma un análisis:

Cada decisión que es parte de una actuación tiene un efecto en la estructura proyectada. Los intérpretes comunican la estructura musical a través de la interpretación, no a través de palabras y gráficos. (párrafo [10])



Nuevamente encontramos en Schmalfeldt (1985) otro comentario en concordancia con el análisis del intérprete:

Después de todo, mientras que el analista puede hablar y escribir sobre una obra sin tener que interpretarla, la actuación del intérprete, para bien o para mal, refleja su 'análisis'; el artista se compromete a una composición re-creación, en la que sus habilidades físicas, así como su compenetración intelectual y espiritual con la obra están en juego. (p. 1)

Además Schmalfeldt pone de manifiesto la interpretación, como un proceso que refleja entre otros aspectos el producto de múltiples relaciones con otros dinamismos, entre ellos la cuestión técnica-kinesiológica o la preparación emocional.

También Charles Rosen hace hincapié sobre esta cuestión asegurando que la relación entre análisis e interpretación es una cuestión esencialmente intuitiva. En el caso concreto de los pianistas, estos instrumentistas suelen llevar a cabo un tipo de análisis en los mismos términos que venimos planteando aquí, es decir, que según Rosen durante sus actuaciones "los pianistas analizan de manera intuitiva, sin saberlo." (Citado en Nattiez, 1991, p. 16)

Y a propósito de esta nota de Rosen, Donin (2007, p. 132) propone el análisis como medio inapreciable para realizar la tarea de llevar los aspectos intuitivos de la interpretación al terreno ponderable, aunque precisando que el reto consiste en esclarecer cuáles son las áreas y límites de acción de cada uno de los protagonistas, analista e intérprete.

4. Conclusión

Los intérpretes de música nos han dejado una muestra ingente de su labor artística a través de los registros sonoros y hoy en día, continúan dando testimonio de su tarea a diario con conciertos en directo sobre los escenarios de todo el mundo. Llegados a este punto no vamos a vaticinar con exactitud cuál es el lugar que debería tener reservado el análisis del intérprete en el mundo académico, o si por el contrario ni siquiera logrará hacerse un hueco en el campo de la investigación de las enseñanzas superiores.

¿Podemos afirmar como se ha dicho aquí que el mejor análisis de una obra es su interpretación? Probablemente no sería muy oportuno embarrancarnos en esta hipótesis porque con esta actitud la interpretación musical caería en el mismo error que cometió la academia con el análisis riguroso, perpetuando consiguientemente la misma posición autoritaria frente al resto de opciones, es decir, si esta visión es la mejor que podemos obtener de una obra, su mejor análisis, el verdadero - sea cual sea su origen, bien un análisis riguroso tradicional o fruto de su interpretación musical en una actuación - entonces los demás son falsos, en cuyo caso, volveríamos a entrar en el terrible círculo vicioso excluyente de la versión única e ideal, frente a la posibilidad de contar con un conjunto de opciones y versiones diversas sobre una misma obra.

Pero si hemos intentado revelar algo a lo largo de estas líneas capaz de responder a la cuestión anterior, sea tal vez lo que de forma sintetizada el pianista Josu de Solaun ha formulado recientemente a propósito de la interpretación y el análisis de una obra llevado a cabo por un intérprete:

Hay dos procesos y ambos son muy misteriosos. El proceso de preparación de una partitura es bastante racional. Hay análisis, trabajo, repetición. Progresivamente se va pasando a un proceso más emotivo, hasta llegar al escenario, donde el estado es de trance, hablando a nivel metafórico. (Citado en Pérez, 2015, p.14)

Probablemente, el mejor análisis que pueda ofrecer un intérprete - o al menos una de sus mejores bazas - se halle encerrado en su interpretación intuitivamente informada, en la misteriosa hibridación resultante de la evolución que discurre desde el análisis de la partitura al trance de su ejecución pública, y aunque ésta no sea la única opción para acercarse a una obra musical, consideramos que está llamada a convertirse en un tributo más a tener en cuenta, yuxtapuesto a las contribuciones de cualquier análisis teórico.

5. Referencias bibliográficas

AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice. (2013). *Performance Studies Network Second International Conference, Faculty of Music, University of Cambridge 4 to 7 April 2013, Extracts*. Recuperado de http://www.cmpcp.ac.uk/wp-content/uploads/2015/09/Conference_programme_2013extracts.pdf

Barolsky, D. G. (2007). The Performer as Analyst. *Music Theory Online*, 13(1), 39-42. Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.barolsky.html>

Barolsky, D., y Martens, P. (2012). Rendering the Prosaic Persuasive: Gould and the Performance of Bach's C-minor Prelude (WTC I). *Music Theory Online*, 18(1). Recuperado de http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.barolsky_martens.php

Barolsky, D. (2013). Conference Report: 'Performance Studies Network Second International Conference'. *Music Theory Online*, 19(2). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.barolsky.php#FN2REF>

Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.

Bloom, B. S. (Ed.). (1985). *Developing talent in young people*. New York: Ballantine.

Cone, E. T. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.

Cook, N. (1999). Words about Music, or Analysis versus Performance. En N. Cook, P. Johnson, y Z. Hans, *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience* (pp. 9-52). Leuven: Leuven University Press.

Cook, N. (2012). Refocusing Theory. *Music Theory Online*, 18(1). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.cook.php>

Dodson, A. (2012). Solutions to the 'Great Nineteenth-Century Rhythm Problem' in Horowitz's Recording of the Theme from Schumann's *Kreisleriana*, Op. 16, No. 2. *Music Theory Online*, 18(1). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.dodson.php>

Donin, N. (2007). Analizar la música en acto y en situación. *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, (19-20), 122-137.

Dunsby, J. (1989). Guest Editorial: Performance and Analysis of Music. *Music Analysis*, 8 (1/2), 5-20.

Ericsson, K. A. (1997): Deliberate practice and the acquisition of expert performance: An overview. En: H. Jørgensen y A. C. Lehmann (Eds.), *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Performance*, (pp. 9-51). Oslo: Norwegian State Academy of Music.

Hadley, L. V. (2013). Conference Report: Performance Studies Network Second International Conference 2013. *Music Performance Research*, 6, 170-174. Recuperado de [http://mpr-online.net/Issues/Volume%20\[2013\]/7.%20CMPCP%20Report%20FINAL%20170%20-%20174.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%20[2013]/7.%20CMPCP%20Report%20FINAL%20170%20-%20174.pdf)

Kerman, J. (1985). *Musicology*. London: Fontana Press/Collins.

Leech-Wilkinson, D. (2012). Compositions, Scores, Performances, Meanings. *Music Theory Online*, 18(1). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php>

Lester, J. (1998). How Theorists Relate to Musicians. *Music Theory Online*, 4(2). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.2/mto.98.4.2.lester.html>

Lester, J. (1999). La interpretación musical y el análisis: interacción y exégesis. *Quodlibet*, (15), 106-128.

Lowe, B. (2003). On the relationship between analysis and performance: The mediatory role of the interpretation. *Indiana Theory Review*, (24), 47-94.

McCreless, P. (2009). Analysis and performance: A counterexample? *Tijdschrift voor muziektheorie (Dutch Journal of Music Theory)*, 14(1), pp. 1-16. Recuperado de http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2009_1_2.pdf Meyer, L. B. (1973). *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Narmour, E. (1988). On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. En E. Narmour y R. Solie. (Eds.), *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer* (pp. 317-340). Stuyvesant: Pendragon.

Nattiez, J. J. (1991). L'analyse et les analyses. Compte-rendu de la séance plénière du 26 octobre 1990. Actes/1er. Congrès Européen d'Analyse Musicale: Colmar (France) – 26 – 28 octobre 1989. *Analyse musicale*, (numéro hors série), 6-16.

Pérez, G. (2015). Josu de Solaun. El pianista ante el espejo. *Ritmo*, (887), 10-14. Recuperado de <http://www.revistas-culturales.com/articulos/59/ritmo/1839/1/josu-de-solaun-el-pianista-ante-el-espejo.html>

Riemann, H. (1900). *Die elemente der musikalischen Ästhetik*. Berlín: W. Spemann.

Rink, J. (1990). Review of *Musical Structure and Performance* by Wallace Berry. *Music Analysis*, 9(3), 319-339.

Rink, J. (1999). Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator. En N. Cook, y M. Everist. (Eds.), *Rethinking music* (pp. 217-238). Oxford: Oxford University Press.

Rink, J. (2004). The State of Play in Performance Studies. En J. W. Davidson. (Ed.), *The Music Practitioner. Research for the Music Performer, Teacher and Listener* (pp. 37-51). Farnham: Ashgate.

Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En J. Rink. (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 55-80). Madrid: Alianza.

Rosenwald, L. (1993). Theory, Text-setting, and Performance. *The Journal of Musicology*, 11(1), 52-65.

Schenker, H. (1933). *Five Analyses in Sketch Form*. New York: D. Mannes Music School.

Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1), 1-31.

Sessions, R. (1950). *The musical experience*. Princeton: Princeton University Press.

Sosniak, L. (1990). From Tyro to Virtuoso: A Long-term Commitment to Learning. En F. R. Wilson y F. L. Roehmann (Eds.), *Music and Child Development* (pp. 274-290). Saint Louis: MMB.

Stein, E. (1989). *Form and Performance*. New York: Limelight. ♦

