

**MUSICOLOGÍA Y TICs**

# **LA INVESTIGACIÓN MIXTA COMO MODELO INTERPRETATIVO MUSICAL**

MIXED RESEARCH AS A MUSICAL INTERPRETIVE MODEL

---

**Javier García–Cembellin**

**Felipe Gértrudix–Barrio**

**Javier Barraca–Mairal**

## RESUMEN

Una investigación mixta, que aúne un trabajo performativo y que esté fundamentada en elementos musicológicos, puede permitir una plasmación interpretativa de mayor coherencia. Para ello, se parte de un postulado primario: la interpretación actúa como vehículo de expresión recreativa de los elementos compositivos si está constituida desde el conocimiento y si es fiel y rigurosa con lo escrito en la partitura original. De este modo, se establece que la interpretación no debe ser una ejecución innata, sino que debe partir de un estudio documental de índole compositivo, musicológico e interpretativo; de lo contrario, carecerá de la necesaria veracidad y rigor analítico dado que no proviene de la comprensión y asimilación del texto, de las ideas musicales y del estilo propio e identificativo del compositor. En el presente artículo, se analizan las diversas tendencias de investigación interpretativa, así como de los heterogéneos postulados establecidos por pensadores como Jerrold Levinson, Peter Kivy, John Butt, Richard Taruskin, Paul Thom, Nicholas Cook, John Rink, Annie Yih, Álvaro Zaldívar o Jorge Luis Moltó. En base a estos principios, se expone que un método mixto de investigación, en el que se aúnan los enfoques performativos y los musicológicos, permite alcanzar un equilibrio interpretativo, en el que la creatividad personal del intérprete está plenamente fundamentada y muestra un rigor científico en sus resultados.

## PALABRAS CLAVE

Interpretación, Mixta, Performativo, Musicológico

## ABSTRACT

A mixed investigation, which combines a performative work and is based on musicological elements, can allow a more coherent interpretive expression. To do this, we start from a primary postulate: the interpretation acts as a vehicle for the recreational expression of compositional elements if it is constituted from knowledge and if it is faithful and rigorous with what is written in the original score. In this way, it is established that the interpretation must not be an innate performance but must start from a documentary study of a compositional, musicological and interpretive nature; otherwise, it will lack the necessary truthfulness and analytical rigor since it does not come from the understanding and assimilation of the text, the musical ideas and the composer's own identifying style. In this article, the various trends in interpretive research and the heterogeneous postulates established by thinkers such as Jerrold Levinson, Peter Kivy, John Butt, Richard Taruskin, Paul Thom, Nicholas Cook, John Rink, Annie Yih, Álvaro Zaldívar and Jorge Luis Moltó. Based on these postulates, it is stated that a mixed research method, in which performative and musicological approaches are brought together, allows an interpretive balance to be reached, in which the interpreter's personal creativity is fully grounded and shows scientific rigor in your results.

## KEYWORDS

Interpretation, Mixed, Performative, Musicological

Diversas tendencias y postulados han estimado cómo debería ser una interpretación correcta y han establecido o delimitado cuál es la capacidad de decisión del intérprete en la ejecución de los parámetros musicales escritos. Dos postulados, el musicológico y el performativo, han estado confrontados mediante premisas que pueden ser consideradas como lícitas, pero que no han tenido en cuenta la validez de la tendencia contraria. La radicalidad en las corrientes de pensamiento ha imperado en ocasiones, especialmente en las últimas décadas del s. XX. Afortunadamente, en los últimos años, se está encontrando un camino que aúne de manera lógica estas tendencias, estableciendo una síntesis a través de un planteamiento mixto, en el que se complementan conceptos musicológicos y performativos, en favor de una interpretación coherente, fundamentada y válida.

Por tanto, la investigación mixta podría ser capaz de complementar métodos de trabajo performativos y musicológicos. Para ello, hay que partir del estudio y aplicación de los datos documentales de la obra y el compositor, que sean suficientemente amplios y concisos, con el objeto de que la recreación interpretativa sea creativa a la vez que rigurosa. De este modo, la expresividad y sensibilidad propia del intérprete, desarrollada en su estudio interpretativo-performativo, estará respaldada por una fundamentación teórica relevante. Así, el trabajo documental compositivo, analítico y musicológico, que permite la comprensión del texto y el estilo específico del creador, acompañará el proceso de estudio técnico e interpretativo de la obra.

De este modo, la metodología utilizada ha partido de un análisis de contenido de las fuentes, con el objetivo de que el método mixto de investigación sea plenamente aceptado como un modelo efectivo y coherente para su aplicación en el desarrollo de una interpretación musical fundamentada y científica. En el desarrollo de este artículo han sido resueltas las siguientes preguntas de investigación acerca de los postulados musicológico, performativo y mixto:

1. ¿Por qué no aplicar solamente conceptos musicológicos en la interpretación?
2. ¿Por qué no aplicar solamente conceptos performativos en la interpretación?

3. ¿Por qué la investigación mixta puede ser el método más fiable en el proceso de estudio, desarrollo y aplicación interpretativa?

## MUSICOLÓGICO VERSUS PERFORMATIVO

En el camino hacia la aceptación del trabajo performativo como un modelo de investigación fiable y legítimo, Thomas S. Kuhn muestra en su trabajo de 1962: *La estructura de las revoluciones científicas*, que existe un cambio de paradigma en la evolución y concepción de la investigación científica. Kuhn abrió nuevas vías de investigación alternativa, en relación a las exploraciones tradicionales, que podían ser sustentadas en la propia experiencia y subjetividad artística. Para Kuhn, la antropología reclama, como ciencia de conocimiento, la subjetividad, dado que surge a través de la propia experiencia personal, por lo que llega a ser un medio de investigación que aporta un nuevo conocimiento a la comunidad científica. Es por ello, que este nuevo tipo de investigación se puede extrapolar a otras disciplinas como las artes, y de modo concreto a la música, en la necesidad de que la experiencia sea un camino que nos conduzca a un tipo de investigación válida y con un consecuente aporte científico.

Por su parte, Jerrold Levinson concibe que la interpretación debe estar fundamentada en un conocimiento claro y puro. El intérprete debe ser sumamente crítico en su hecho interpretativo, puesto que la ejecución debe partir de un conocimiento profundo acerca de la producción compositiva del creador, no sólo de la pieza a interpretar. Este pensamiento queda reflejado en su libro *Performative vs. Critical Interpretation. The Interpretation of Music* (Levinson, 1993), cuya piedra angular se basa en destacar qué es un deber interpretativo para el ejecutante, subrayando que la lectura fidedigna de una partitura debe realizarse de modo preciso. Levinson considera que la interpretación debe ser crítica, extrapolando el significado y estructura de la obra, sin que haya suposiciones o intuiciones interpretativas personales. Su enfoque es sin duda contrario al intérprete que obvia planteamientos críticos relacionados con la creación compositiva. Así, una interpretación correcta no parte de una lectura personal de una partitura que no incluye planteamientos sin fundamentación crítica, sino que se deben buscar los orígenes compositivos e interpretativos existentes que permitan justificar

sólidamente dicha interpretación.

Levinson (1993) sostiene, además, que se debe comprender el estilo de la época para que la ejecución sea exacta en base a la interpretación estilística. Así el intérprete debe estar informado acerca de la obra que debe abordar, recurriendo a las fuentes originales, como partituras y escritos de la época, seleccionando las más fiables para que haya una justificación crítica en la interpretación, aunque ésta no se produzca dentro de la misma época. De todas formas, entiende que puede haber diferencias de ejecución entre el instrumento actual y el de la época de composición, dada su evolución constructiva, por lo que los planteamientos interpretativos actuales pueden ser diferentes al instrumento original en el que se basó el creador para la composición de la obra.

John Butt (2002), en su debate sobre la música antigua, se sitúa más cercano a las tesis de Jerrold Levinson, considerando la verdad de la creación compositiva historicista como el punto de partida inexorable para la interpretación. John Butt es, asimismo, crítico con postulados como los de Peter Kivy. Por otra parte, Neufeld (2012) distingue entre las interpretaciones "críticas" y las que considera performativas o "realizativas", diferenciando fundamentos tan alejados como los de Jerrold Levinson, para el primer tipo de interpretación musicológica-historicista, y los de Peter Kivy para el segundo, como oposición al anterior.

Como tendencia radicalmente contraria a los postulados de Levinson y Butt se encuentra Richard Taruskin (1995), quien pone en cuestión las premisas de Levinson, abogando por la libertad y flexibilidad en la capacidad de decisión del intérprete. Sus postulados se asientan en acabar con las ideas que no posibilitan una ejecución creativa y personal. Taruskin está en contra de la exactitud, del encasillamiento en unos valores herméticos que no dejan libertad al intérprete, criticando a aquellos que desean encuadrar la interpretación historicista dentro de las consignas del pasado sin integrarlo en la novedad del presente; postulados acerca de la autenticidad historicista que ya aborda en escritos anteriores (Taruskin, 1988). Tal como indican Lawson y Stowell (2005), el pensamiento de Richard Taruskin parte de que el intérprete debe "emocionar a la audiencia", actuando como "transmisor", sin que se deba sentir obligado a profundizar en conocimientos musicológicos. Aunque no rechace la "interpretación histórica", cree que esta inmersión

musicológica puede llegar a suponer la creación de "obstáculos" en la expresión del artista, al que considera responsable de su adecuada conducta interpretativa (p. 169).

### PERFORMATIVO PLUS MUSICOLÓGICO

Peter Kivy (1995) considera que las interpretaciones históricas se alejan del tipo de escucha actual, creyendo erróneamente que la autenticidad histórica es la que se atiene con mayor fidelidad a las intenciones compositivas del compositor; es por ello que estos postulados difieren de los establecidos por Jerrold Levinson. Kivy subraya que se acerca más a los postulados de Stephen Davies, quien determina que una interpretación auténtica no sólo debe basarse en la fidelidad compositiva, dado que la partitura es un texto musical escrito que contiene indicaciones recomendatorias, sino que la autenticidad debe "reconocer el papel creativo del intérprete en la realización fiel de las especificaciones del compositor" (Kivy, 1995, p. 9). De este modo, Peter Kivy (2002) entiende que las emociones se integran, forman parte de una interpretación fundamentada. Con ello, se aleja de planteamientos que consideran que la intención interpretativa del compositor es de mayor valía. Por tanto, prioriza sobre el papel del intérprete, aunque sin obviar las intenciones del compositor como foco principal sobre el que debe girar la interpretación. Por tanto, tal como manifiestan Colin Lawson y Robin Stowell (2005), Peter Kivy se pregunta "cuáles de las indicaciones del compositor son concluyentes y cuáles son simplemente recomendatorias" (p. 171). Sobre este axioma fundamenta la libertad creativa por parte del intérprete rehusando el precepto de que "las indicaciones interpretativas de un compositor" son consideraciones irrefutablemente válidas (Lawson y Stowell, 2005, p. 171).

Stephen Davies, por su parte, posee un enfoque más filosófico, más liberado de constricciones compositivo-analíticas. Davis (1980; 2011). Tiene en cuenta la transmisión de emociones, de sentimientos y pensamientos en el oyente durante la interpretación musical. Aboga por tener en cuenta la perspectiva del oyente y la opinión conjunta de compositores e intérpretes en la ejecución de la creación musical. Mientras el compositor crea las obras para ser interpretadas, el intérprete atiende a los deseos del creador y actúa como intermediador entre este y el público, por lo que considera primordial que parta de un conocimiento fun-

damentado sobre el que basar su interpretación. Así, Davies (2012) concibe que la autenticidad interpretativa se basa en corresponder los dictámenes del compositor en relación a su perspectiva histórica desde su conocimiento y comprensión, incluso a través de la ejecución en los instrumentos originales, aunque entiende que el intérprete debe tener una cierta libertad, pese a que pueda llegar a perderse la autenticidad de la realización histórica; de este modo, se sitúa más cercano a las tesis de Peter Kivy (1995). Por tanto, Stephen Davies (2001) destaca que las composiciones dependen de su contexto histórico musical, por lo que su interpretación debe seguir las instrucciones creativas dispuestas, como fuente real, en la partitura; no obstante, y aunque se debe seguir lo expuesto por el compositor, como pilar de autenticidad creativa, son admisibles y tolerables las desviaciones interpretativas siempre que sean realizadas desde el respeto a la partitura.

En este sentido, el pianista tinerfeño Guillermo González considera, como refleja en diversos artículos (1999; 2000; 2003; 2012), que el intérprete, como mediador recreativo de los dictámenes compositivos, debe tomar decisiones interpretativas acerca de los elementos y parámetros compositivos. Esto es debido a que, como advierte Reid (2019), la escritura compositiva no suele reflejar con exactitud y precisión la cuantificación requerida; así, el intérprete, que leerá “entre líneas” lo escrito en la partitura, necesita de una labor técnico-interpretativa más inmersiva para obtener una sonoridad adecuada en base a lo creado e imaginado por el compositor (Hill, 2019, p. 158).

Peter Walls (2019) deduce que, aunque es necesario respetar la fidelidad a la partitura incluso en las interpretaciones históricas, se debe poner también en valor “la imaginación y la originalidad de los intérpretes”, sin que por ello se distorsione la música que se interpreta sino fusionando el carácter intrínseco de la obra con las emociones del intérprete (p. 35). No obstante, Walls advierte que hay que comprender la contextualización histórica propia del autor y su obra para entender su estilo específico y para tener un conocimiento profundo de todas las indicaciones contenidas en la partitura. Aun así, considera que no se debe intentar la interpretación con excesivo rigor en relación a como se debería realizar en el instrumento de la época, puesto que la evolución del mismo haría reconsiderar inclu-

so los propios planteamientos del compositor. Consecuentemente, Walls (2019) se considera más cercano a las tesis interpretativas de Peter Kivy, alejándose de la excesiva libertad interpretativa de Richard Taruskin; además, considera que el término “autenticidad” no debería usarse dado que es imposible aunar las diversas perspectivas, proponiendo el de “interpretación históricamente informada” (p. 52). Por todo ello, los planteamientos de Peter Walls deberían considerarse como inexorables en el desarrollo de la interpretación musical.

Paul Thom también suaviza planteamientos antagónicos y radicales. En su *Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation* (2006) o *The Musician as Interpreter* (2007) advierte que la obra da cabida a realizar más formas de interpretación, dejando así más espacio para que imaginemos diferentes tipos de ejecución. No es tan categórico como Jerrold Levinson, y, aunque parte de sus postulados, deja algo de libertad al intérprete, que no sólo acudirá a las fuentes originales, sino que entenderá la ejecución de un modo más libre, aunque siempre condicionada a unos fundamentos compositivos que permiten ampliar la comprensión interpretativa. Asimismo, trata filosóficamente sobre los modelos de interpretación, diferenciándolos entre los críticos, aquellos que se basan en el estudio analítico-musicológico, y el performativo en el que tiene como objetivo la realización de la obra musical. Este segundo tipo, el performativo, es el que Paul Thom defiende como el modelo más adecuado de interpretación. Así, Thom (2006) admite que, aunque existen amplias diferencias entre la interpretación “crítica” y la “performativa”, también se aprecian similitudes entre ambas durante el desarrollo de la actividad práctica musical del intérprete (p. 438).

Rui Cruz y Sofia Lourenço (2011) aportan una excelente visión sobre dos posiciones antagónicas, con enfoques válidos, como son las “Escuelas de interpretación para piano” y los “modelos críticos de interpretación”. En el primero, consideran que la interpretación está supeditada fundamentalmente al conocimiento transmitido del profesor al alumno, mientras que el segundo se enfoca al trabajo crítico y fundamentado como finalidad y objetivo interpretativo. Cruz y Lourenço promulgan que una síntesis de ambos postulados puede abrir una senda más sintética y racional en la interpretación musical. No obstante, Álvaro Zaldívar (2010) contempla que los estudios performativos denominados desde la musicología no se

refieren a los trabajos creativo-performativos, sino al “estudio crítico documental de las prácticas interpretativas históricas” (p. 127).

Javier Marín López (2016) observa un incremento en el interés acerca de los estudios performativos, en los que entiende que deben aplicar métodos musicológicos, en relación a investigaciones “sobre la práctica artística”, conjuntamente con la experimentación performativa, como investigaciones “desde la práctica artística” (pp. 11-12). Por ello, la experiencia pianística, realizada desde la práctica musical interpretativa, es la base de una investigación veraz que aporta un conocimiento relevante a la comunidad científica. Como indica Viviana Silva Flores (2015), la práctica artística, como proceso de experimentación en la construcción de la obra, implica una “transmisión de conocimientos” e ideas que surgen a través de la práctica creativa (pp. 2-3).

En todo caso, un modelo de investigación artística debe constituirse desde el estudio e indagación de las diversas, divergentes o convergentes, posturas que indican el modo correcto de realizar la “interpretación de un texto musical” (Madrid-González, 2009, p. 2 y p. 4). Luca Chiantore (2001) tiene en cuenta que la creatividad forma parte de la interpretación, aunque considera fundamental tocar en base a las fuentes reales para adquirir un amplio conocimiento. En sus facetas como investigador, musicólogo y pianista intenta buscar una fusión entre ambas que conduzcan más al hecho interpretativo real, en el que se parta de las fuentes originales conjuntamente con el pensamiento y creatividad personal.

### LA INVESTIGACIÓN MIXTA: CONJUNCIÓN PERFORMATIVA Y MUSICOLÓGICA

Alejandro Luis Madrid-González (2009) se postula en la línea de que debe existir una conexión con una “Nueva Musicología” que sea capaz de incorporar la “performance” a argumentos musicológicos que entienden que la verdad deriva solamente de la documentación proveniente de los textos escritos (p. 6). Sin dejar de lado este indudable conocimiento crucial para la interpretación, el pensamiento de Madrid-González se fundamenta en la relación intrínseca entre la performance y una musicología actual alejada de antiguos pensamientos aferrados. En el mismo sentido se

ha pronunciado Nicholas Cook (2001), quien aprecia que la musicología, concebida como una teoría tradicional, limita la interpretación; así, propone que la interpretación, como objetivo artístico, necesita de la interrelación entre ambas disciplinas, no sólo la práctica, sino también la teórica, para obtener una interdisciplinariedad (Cook, 2013b) que permita que el texto compositivo sea tomado como un guion práctico a la vez que fundamentado. Este es el fundamento de Cook (2013a), la actuación como proceso artístico en lugar de la reproducción únicamente teórica del texto, lo que conlleva a repensar los planteamientos musicológicos tradicionales. Por ello, Cook (2003) concibe que la obra artística se produce realmente cuando es reproducida en la interpretación, como acto artístico que parte de un enfoque performativo liberado de excesivos, pero fundamentados, principios teóricos. Esta reciprocidad considera que es necesaria durante el proceso de aprendizaje analítico en la interpretación artística (Cook, 1999). Consecuentemente, para Cook (2014) la musicología debería tomar la práctica interpretativa como vehículo de transmisión, de recreación, de las ideas musicales escritas en la partitura.

Las diferentes investigaciones de Álvaro Zaldívar conducen a la justificación y fundamentación de que una práctica artística performativa, realizada *desde el arte*, permite extrapolar novedosos y primordiales datos surgidos de la experiencia interpretativa. Como señala Zaldívar (2006), se puede elaborar una investigación “desde los procesos artísticos”, de carácter interpretativo-performativo y, por otra parte, una investigación “sobre las artes” de índole musicológica. Este fundamento parte de dos sectores o corrientes de pensamiento musicales, una que está asociada a los estudios performativos y otra que estaría más cercana a la musicología, pudiendo complementarse las dos líneas expuestas. De este modo, aunque una metodología de análisis y de investigación artística performativa esté realizada “desde el arte” (p. 93), se pueden incorporar elementos de índole estilística, musicológica e historiográfica que permitan una comprensión global del estilo interpretativo y compositivo. Es por ello, y como apunta igualmente Zaldívar (2008) una investigación “desde el arte” no discrimina a otra “sobre el arte”, sino que ambas se complementan.

Silvia Tripiana (2012) defiende las tesis de Álvaro Zaldívar (2008) acerca de investigar

artísticamente a través de la propia experiencia musical, agregando también que debe ser completada por una investigación teórica anexa de modo que la recreación performativa no se sustente solamente en argumentos subjetivistas. Asimismo, Jorge Luis Moltó (2016) coincide con Héctor Julio Pérez López (2006) en la complementariedad entre teoría y práctica como enriquecimiento necesario en el desarrollo de la investigación; esta complementariedad se basa en la reciprocidad entre teoría y práctica musical a través de los conocimientos que la teoría implementa en la práctica musical y de los nuevos fundamentos teóricos que surgen de esta práctica musical (Moltó, 2006). De este modo, un amplio y profundo conocimiento en el propio ámbito disciplinar, realizado en el proceso de desarrollo de una investigación artística, permite una interpretación estilística adecuada ya que atiende a conocimientos musicológicos que se incorporan a la propia experiencia performativa. Así, y siguiendo las conclusiones de Jorge Luis Moltó los específicos planteamientos musicológicos y artísticos se complementan en la investigación a través del aporte del conocimiento que proviene de cada uno de ellos.

Aunque la aplicación teórica de índole musicológica no sea la principal prioridad para John Rink (2003), entiende que estos fundamentos permiten una mayor comprensión y realización fidedigna de la partitura musical en el desarrollo de interpretación; de esta manera, observa que debe existir un nexo de unión entre la musicología y lo performativo, como complementariedad entre teoría y práctica; argumentos fundamentados en la interrelación del análisis y la interpretación que también expone en trabajos posteriores (Rink, 2019), y que conducen a una síntesis en la que el público puede

llegar a visualizar los elementos compositivos conjuntamente con el tipo de ejecución realizada por el intérprete. Así, Annie Yih (2013) entiende que los fundamentos teóricos analíticos deben encauzarse a través de la actividad práctica performativa, abasteciéndose de la información teórica que sea más relevante y efectiva para el desarrollo adecuado de la interpretación musical.

Por otra parte, Hermann Danuser (2016) diferencia el concepto de interpretación de los conceptos de realización o ejecución que están ligados únicamente a la plasmación sonora del texto compositivo. La interpretación implica una reflexión más profunda que se desarrolla a través del trabajo hermenéutico conjuntamente del performativo con el objetivo desarrollar una comprensión, fidelidad y sentido global de todas las variables implicadas; la primera, hermenéutica, la relaciona Danuser (2016) con el análisis y observación de los contenidos musicales inherentes, incluyendo cualquier aspecto musicológico o compositivo, y la segunda, performativa, en cuanto a “la realización sonora de la obra” como extrapolación de la sensibilidad y expresividad de índole personal (p. 22). Además, diferencia el concepto de “práctica interpretativa” como la interpretación correcta de la “música antigua” (p. 21).

### Análisis comparado de los tipos de investigación

La siguiente tabla permite distinguir las tendencias o postulados principales de los pensadores esgrimidos en los apartados anteriores. No obstante, su inclusión en performativa o no performativa es generalista, ya que algunos de ellos podrían estar incluidos también en mixta.

**Tabla 1.** Tendencias e ideas fundamentales

Performativa	Musicológica	Mixta
<p><b>Thomas S. Kuhn (1962)</b>                      Propuso alternativas a las exploraciones tradicionales a través de la propia experiencia y subjetividad artística</p>		

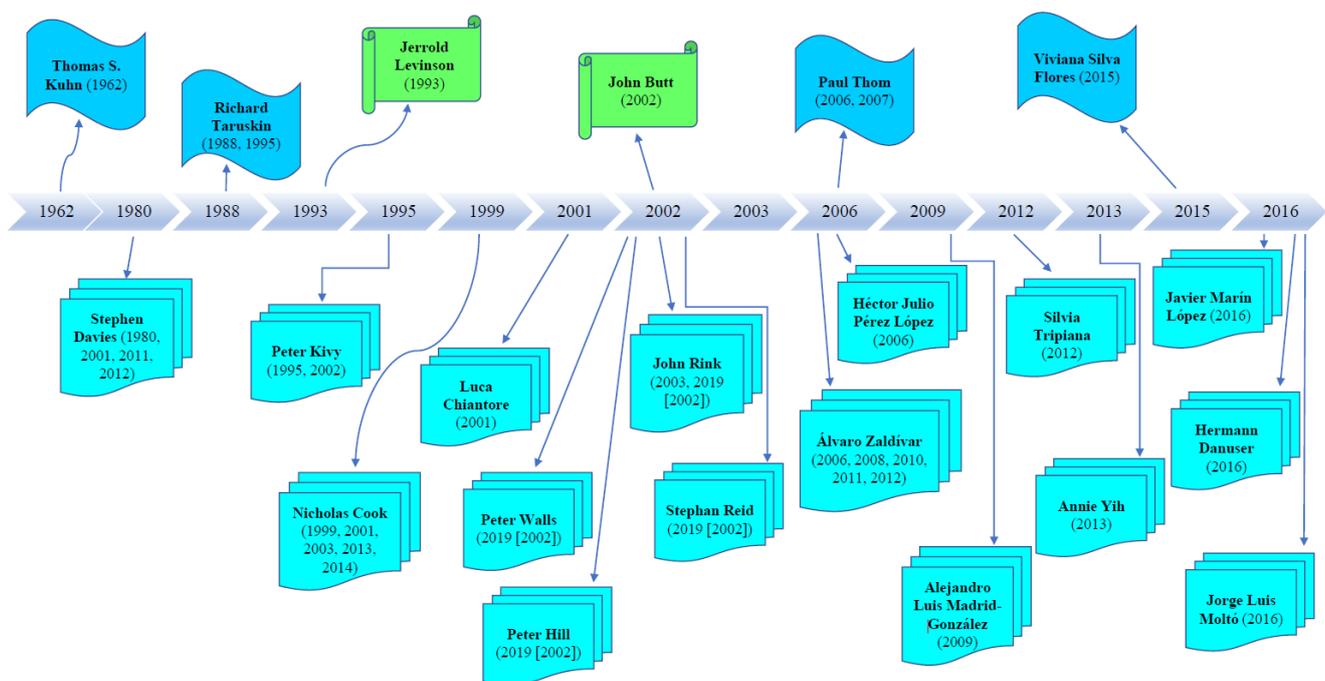
		<p><b>Stephen Davies (1980, 2001, 2011, 2012)</b> Enfoque filosófico. La autenticidad interpretativa reconoce la creatividad del intérprete en la realización fidedigna de lo escrito por el compositor</p>
	<p><b>Jerrold Levinson (1993)</b> Una interpretación sólida se fundamenta en un conocimiento crítico y profundo de la producción compositiva y estilística. Descarta las interpretaciones subjetivas</p>	
<p><b>Richard Taruskin (1988, 1995)</b> Excesiva libertad interpretativa. Está en contra de los valores musicológicos que no dejan libertad al intérprete. El artista es responsable de su adecuada conducta interpretativa. Pone en cuestión los postulados de Levinson</p>		
		<p><b>Peter Kivy (1995, 2002)</b> Prioriza el papel del intérprete, pero sin considerarlo de mayor valía. Una interpretación creativa debe fundamentarse en las intenciones del compositor. Se sitúa cerca de los postulados de Stephen Davies</p>
		<p><b>Nicholas Cook (1999, 2001, 2003, 2013, 2014)</b> La interpretación necesita de la interrelación entre lo práctico y lo teórico. Una interpretación artística debe partir de lo performativo sin excesivos, pero fundamentados, principios teóricos</p>
		<p><b>Luca Chiantore (2001)</b> La creatividad forma parte de la interpretación. Considera fundamental tocar en base a las fuentes reales. Aúna investigación, musicología e interpretación</p>
	<p><b>John Butt (2002)</b> Considera que la creación compositiva historicista es el punto de partida para la interpretación</p>	

		<p><b>John Rink (2003, 2019 [2002])</b></p> <p>La aplicación teórica musicológica no es la principal prioridad, aunque permite la realización fidedigna de la partitura. Debe existir un nexo de unión entre la musicología y lo performativo, entre teoría y práctica</p>
		<p><b>Peter Walls (2019 [2002])</b></p> <p>Pone en valor la creatividad del intérprete aunque sin distorsionar la música que se interpreta, sino siendo fiel a lo escrito. En la interpretación se deben fusionar las características y estilo de la obra y autor con las emociones del intérprete</p>
		<p><b>Stefan Reid (2019 [2002])</b></p> <p>La partitura no refleja con exactitud y precisión la cuantificación requerida</p>
		<p><b>Peter Hill (2019 [2002])</b></p> <p>El intérprete necesita de una labor inmersiva para obtener una interpretación en base a lo creado por el compositor</p>
		<p><b>Álvaro Zaldívar (2006, 2008, 2010, 2011, 2012)</b></p> <p>La práctica artística performativa realizada <i>desde el arte</i> aporta datos científicos relevantes. Se puede complementar una investigación <i>desde los procesos artísticos</i> con una investigación <i>sobre las artes</i></p>
		<p><b>Héctor Julio Pérez López (2006)</b></p> <p>Complementariedad entre teoría y práctica. La investigación performativa será la más utilizada en el campo académico superior europeo, aporta rigor y calidad en los resultados</p>

<p><b>Paul Thom (2006, 2007)</b>          El estudio performativo es el modelo interpretativo. Suaviza las posturas de Taruskin sin ser tan categórico como Levinson. Deja libertad al intérprete, aunque debe acudir a las fuentes originales para ampliar su comprensión interpretativa</p>		
		<p><b>Alejandro Luis Madrid-González (2009)</b>          Propone crear una “Nueva Musicología” que incorpore lo performativo a la musicología; relación intrínseca entre una interpretación performativa y una musicología más actual</p>
		<p><b>Silvia Tripiana (2012)</b>          Defiende las tesis de Zaldívar de investigar artísticamente a través de la propia experiencia musical. La investigación performativa debe ser completada con una teórica para que no sea solamente subjetiva</p>
		<p><b>Annie Yih (2013)</b>          Los fundamentos teóricos analíticos deben implementarse en la práctica performativa, como información teórica relevante en la interpretación</p>
<p><b>Viviana Silva Flores (2015)</b>          La práctica artística, como proceso de experimentación de la obra, implica transmitir conocimientos e ideas que surgen a través de la creatividad</p>		
		<p><b>Javier Marín López (2016)</b>          Destaca el interés en los estudios performativos en los que se aplican métodos musicológicos; investigación conjunta sobre y desde la práctica artística</p>

		<p><b>Hermann Danuser (2016)</b>                  La interpretación comprensiva se desarrolla a partir del trabajo hermenéutico; la extrapolación de la sensibilidad y expresividad personal se obtiene mediante la conjunción musicológica y performativa</p>
		<p><b>Jorge Luis Moltó (2016)</b>                  Complementariedad entre teoría y práctica. Una interpretación estilística adecuada complementa conocimientos musicológicos con la experiencia performativa. Aplicar la investigación artística en los estudios superiores</p>

Fuente: Elaboración propia.



**Figura 1.** Timeline de las líneas de investigación

## CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Como se ha podido comprobar, una relación e interacción entre los diversos postulados posibilita una interpretación fundamentada y rigurosa, ya que se complementa un estudio documental compositivo-musicológico con la propia interpretación personal, mediante un proceso práctico, experimental, de indagación performativa. Su coexistencia y abastecimiento mutuos permiten que el intérprete ofrezca una plasmación musical veraz y justificada, en la que se obtengan resultados científicos relevantes. A través de la conjunción de estas dos vías de investigación es posible alcanzar un equilibrio interpretativo en el que se aúnen enfoques musicológicos con la ineludible intervención de la creatividad y sensibilidad interpretativa propia del intérprete.

A partir del análisis de contenido y, contestando a las preguntas iniciales sobre los postulados musicológico, performativo y mixto, podemos concluir que:

1. ¿Por qué no aplicar solamente conceptos musicológicos en la interpretación?

La musicología, como “estudio científico de la teoría y de la historia de la música”<sup>1</sup> parte de postulados eminentemente teóricos, en los que no se tiene en cuenta la libertad y creatividad propia del intérprete sino la aplicación de datos documentales y conceptos analíticos, biográficos, compositivos, estilísticos de manera que la interpretación se ajuste a estos parámetros. John Butt, y muy especialmente Jerrold Levinson fundamentan la interpretación en la objetividad de la partitura y en un conocimiento amplio y profundo de estos conceptos y datos teóricos, dejando a un lado la incorporación de la subjetividad interpretativa.

2. ¿Por qué no aplicar solamente conceptos performativos en la interpretación?

La investigación performativa, que es realizada desde un enfoque práctico y en el que la experimentación subjetiva fundamenta únicamente el estudio interpretativo no tiene en cuenta los conceptos teóricos, que son indispensables para que una interpretación sea rigurosa y veraz. Si bien cada vez es más habitual la incorporación de este método de investigación en el ámbito académico, por lo que diversos investigadores abogan por su incorporación en los estudios superiores de música así como en los másteres y doctorados (Oriol de Alarcón, 2001; Hernández Hernández, 2006, 2008; Pérez López, 2006; Zaldívar, 2005, 2006, 2010, 2011, 2012; Pérez Arroyo, 2012; Moltó, 2016; Botella y Escorihuela, 2018), este estudio práctico, experiencial, en el que la libertad y la creatividad del intérprete se sitúa en un primer nivel en la investigación, no puede obviar los planteamientos teóricos que dan un sentido global a la interpretación.

3. ¿Por qué la investigación mixta puede ser el método más fiable en el proceso de estudio, desarrollo y aplicación interpretativa?

Se observa una tendencia cada vez mayor ha-

cia la incorporación del método performativo en los procesos de investigación pero abasteciéndose de conceptos musicológicos y /o compositivos, esto es, incorporar fundamentos teóricos a la experiencia práctica interpretativa; estos conceptos teóricos permitirán incorporar objetividad a las variables subjetivas que son generadas a través del estudio y proceso performativo. Así, la creatividad y sensibilidad propia del intérprete estará fundamentada en un rigor teórico que fundamentará el estudio e indagación práctica, de modo que los resultados podrán ser considerados como fiables y válidos.

Por ello, a partir de las diversas tendencias y postulados musicológicos y performativos expuestos se puede establecer una síntesis que conduzca una interpretación fundamentada a la vez que creativa. De este modo, todo proceso de estudio interpretativo o de investigación performativa, que parta de la propia experimentación práctica de los procesos artísticos, deberá guiarse por estos postulados esenciales, lo que otorgará un valor incuestionable al ampliar y potenciar el conocimiento, expresividad y sensibilidad en la recreación interpretativa. Así, en este método mixto de investigación se incorporan datos históricos, musicológicos y analíticos, así como técnico-interpretativos, mediante los cuales el intérprete puede extrapolar de manera proporcionada y conveniente su propia expresión, sensibilidad y creatividad pianística.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banús, R. (7 de febrero de 1999). Entrevista con Guillermo González. *El Cultural. La Razón*, 14, 74-75.
- Botella, A. M<sup>a</sup>. y Escorihuela, G. (2018). Educación en artes: un enfoque sobre la enseñanza performativa de la música / Arts education: teaching approach on music performative. *Revista NEUMA*, 11(1), 78-93. <https://cutt.ly/rmx3p4H>
- Butt, J. (2002). *Playing with history. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza.
- Cook, N. (1999). *Analysing Performance and Performing Analysis*. En Nicholas Cook and

1 R.A.E. <https://dle.rae.es/musicolog%C3%ADa>

- Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (pp. 239-261). Oxford University Press. <https://cutt.ly/lmx3s2E>
- Cook, N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7(2). <https://cutt.ly/5mx3fBj>
- Cook, N. (2003). Music as Performance. En M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (eds.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 204-214). Routledge. <https://cutt.ly/Smx3Q29>
- Cook, N. (2013a). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.
- Cook, N. (2013b). Performance and Interdisciplinary Musicology. En A. Lehmann, A. Jeßulat & Ch. Wunsch (eds.), *Kreativität – Struktur und Emotion* (pp. 23-29). Königshausen und Neumann.
- Cook, N. (2014). Between art and science: Music as performance. *Journal of the British Academy*, 2, 1-25. <https://cutt.ly/0mcbFIO>
- Cruz, R. y Lourenço, S. (2011). Antagonism and mutual dependency. Critical models of performance and “Piano interpretation schools”. *Revista de Ciência e Tecnologia das Artes*, Oporto, 3(1), 50-53. <https://doi.org/10.7559/citarj.v3i1.30>
- Danuser, H. (2016). Interpretación. *Revista de Musicología*, 39(1), 19-45. <https://doi.org/10.2307/24878536>
- Davies, S. (1980). The Expression of Emotion in Music. *Mind*. New Series, Oxford University Press, 89(353), 67-86. <https://cutt.ly/6mx8oZt>
- Davies, S. (2001). *Musical works and Performances: a philosophical exploration*. Press-Oxford University Press Inc.
- Davies, S. (2011). Infectious music: music-listener emotional contagion. En Peter Goldie & Amy Coplan (eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (pp. 134-148). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199539956.003.0010>
- Davies, S. (2012). Authentic Performances of Musical Works. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, 31(3), 81-88. <https://cutt.ly/Ymx8Wvg>
- Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp. 9-49). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Hill, P. (2019). De la partitura al sonido. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 155-171). Alianza.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Cornell University Press.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford University Press Inc.
- Kuhn, T. S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. (8ª reimpr.). [Título original: *The structure of scientific revolutions*. University of Chicago Press, 1962]. Traducción: Agustín Contin. Argentina: Fondo de Cultura Económica. Breviarios. (1ª ed. en español: FCE, 1971).
- Lawson, C. y Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. [Versión original en inglés: *The Historical Performance of Music*. Cambridge University Press, 1999]. Traducción: Luis Carlos Gago Bádenas. Alianza.
- Levinson, J. (1993). Performative vs. Critical Interpretation. En J. Krausz (ed.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (pp. 33-60). Clarendon Press.
- Llorente, J. A. (2000). Estrenando milenio. Entrevista a Guillermo González. *Melómano*, 39, 58-61.
- Madrid-González, A. L. (2009). “¿Por qué estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13. <https://cutt.ly/gmx8N89>

- Marín López, J. (2016). Editorial: Investigar la performance. *Revista de Musicología*, 39(1), 11-16. <https://doi.org/10.2307/24878535>
- Moltó Doncel, J. L. (2016). La investigación artística en las enseñanzas superiores de música. *Cuadernos de Bellas Artes* 47. Latina. <http://www.cuadernosartesanos.org/cba47.pdf>
- Neufeld, J. A. (2012). Critical Performances. *Teorema*, 31(3), 89-104. <https://cutt.ly/imx4oyU>
- Oriol de Alarcón, N. (2001). Estética y creatividad en la educación ante el nuevo milenio. En J. Atance Ibar (coord.), *La educación artística, clave para el desarrollo de la creatividad* (pp. 9-23). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Pérez Arroyo, R. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Alpuerto.
- Pérez de Arteaga, J. L. (2003). Entrevista Guillermo González. *Scherzo piano*, 1, 36-41.
- Pérez López, H. J. (2006). Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa. *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp. 51-72). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Reid, S. (2019). Preparándose para interpretar. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 125-136). Alianza.
- Rink, J. (2003). In respect of performance: The View from Musicology. *Psychology of Music*, SAGE, 31(3), 303-323. <https://doi.org/10.1177/03057356030313004>
- Rink, J. (ed.). (2019). *La interpretación musical*. (4ª reimp.) [Título original: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge University Press, 2002]. Traducción de Barbara Zitman. Alianza. (1º ed.: 2006).
- Rink, J. (2019). Análisis y (¿o?) interpretación. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 55-80). Alianza.
- Silva Flores, V. (2015). Práctica artística como Investigación: Aproximaciones a un debate. En *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV*, (pp. 664-670). Universitat Politècnica de València. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1075>
- Soledad Rodrigo, M. (2012). Entrevista con Guillermo González. *Revista Música y Educación*, 91, 6-17.
- Taruskin, R. (1988). The pastness of the present and the presence of the past. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford University Press, 137-207. Reimp. en *Text and Act: Essays on Music and Performance*, 90-154. <https://cutt.ly/wmx4X9b>
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press.
- Thom, P. (2006). Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation. *Revue internationale de philosophie*, 4(238), 437-452. <https://cutt.ly/rm7TKWy>
- Thom, P. (2007). *The Musician as Interpreter*. Pennsylvania State University Press.
- Tripliana, S. (2012). Estrategias eficaces de práctica instrumental. *Revista Música y Educación*, 91, 64-72.
- Walls, P. (2019). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 35-54). Alianza.
- Yih, A. (2013). Connecting Analysis and Performance: A Case Study for Developing an Effective Approach. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6(1), 277-308. <https://cutt.ly/6mx7g6C>
- Zaldívar, Á. (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y "performativa". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 52, 95-122. <https://cutt.ly/Lmx7TrI>
- Zaldívar, Á. (2006). El reto de la investigación creativa y performativa. *Eufonía*, 38, 87-94. <https://cutt.ly/mmx7PpO>
- Zaldívar, Á. (2008). Investigar desde el arte. *Anales Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 1, 57-64. <https://cutt.ly/vmx7A6i>

- Zaldívar, Á. (2010). Investigar desde la práctica artística. En R. de la Calle y M. L. Martínez Díaz (coords.), *Investigar en los dominios de la música*. (pp. 245-257). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. <https://cutt.ly/9mx7XEx>
- Zaldívar, Á. (2011). Epílogo: Apuntes para un heptálogo del investigador. En V. Calvo y F. Labrador (eds.). *In\_des\_ar. Investigar desde el Arte*. Dykinson.
- Zaldívar, Á. (2012). La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos. *Actas del II Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS, URJC/IEM/SEM-EE. Enclave Creativa*. (pp. 518-531). <https://cutt.ly/qmx5fWn>

