

Musicalidad comunicativa y prácticas musicales: resignificando el papel del cuerpo

Isabel C. Martínez y Mónica Valles¹

Resumen

Desde el nacimiento, los humanos poseemos una competencia comunicativa que nos permite una comprensión activa de los pensamientos y emociones de los otros; da lugar a fenómenos dinámicos y aparentemente intencionales de comunicación no verbal en los que es posible compartir con otros, el deseo y la emoción a través de los movimientos del cuerpo y de la voz. Estas ideas son recogidas por el concepto de musicalidad comunicativa, que es entendida como una habilidad innata, vital para una comunicación satisfactoria entre la gente. Una parte central de la musicalidad comunicativa, tal como se manifiesta en el desempeño adulto, se vincula con un conjunto de movimientos corporales ya presentes en los intercambios entre adulto y bebé que revelan información acerca de la intención, y que serían un elemento central de la expresión musical. En este sentido, podemos asumir que la práctica de significado musical es un fenómeno multimodal que abarca no sólo la producción sonora -instrumental y/o vocal- sino también otros tipos de producción, como el habla y el movimiento que involucran al complejo sonoro-kinético en interacción. En este trabajo, nos centramos en el análisis de la musicalidad comunicativa emergente en contextos de producción musical de sentido propios del arte musical. En particular describimos aspectos de la musicalidad comunicativa emergente en el ensayo de música de cámara y la master class de canto.

¹ Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

Introducción

Desde el nacimiento, los humanos poseemos una competencia comunicativa (Bullowa, 1979) que nos permite una comprensión activa de los pensamientos y emociones de los otros. Esta competencia da lugar a fenómenos dinámicos y aparentemente intencionales de comunicación no verbal en los que es posible compartir con otros, el deseo y la emoción a través de los movimientos del cuerpo y de la voz. Estas ideas son recogidas por el concepto de musicalidad comunicativa, que es entendida como una habilidad innata, vital para una comunicación satisfactoria entre la gente. Se trata de una habilidad esencial para congeniar temporalmente con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro del otro y comprender activamente sus pensamientos y emociones (Malloch, 1999; Español, 2010).

Aunque originalmente la musicalidad comunicativa ha sido abordada en relación a la temprana infancia (Malloch y Trevarthen, 2009; Trevarthen, 1999-2000), actualmente existe un cuerpo de investigaciones que tienen como propósito avanzar en la caracterización del concepto, mediante la observación del modo en que la musicalidad humana forma parte del continuum comunicativo expresivo y regulatorio que vincula a la infancia temprana con manifestaciones intersubjetivas en las artes temporales (Martínez, 2014).

Una parte central de la musicalidad comunicativa, tal como se manifiesta en el desempeño adulto, se vincula con un conjunto de movimientos corporales ya presentes en los intercambios entre adulto y bebé (mecerse, balancearse, rotar) que revelan información acerca de la intención, y que serían un elemento central de la expresión musical. Son movimientos expresivos interpersonales que, en una performance musical, aparecen integrados con movimientos técnicos para la ejecución de la música en un instrumento en particular (Davidson y Malloch, 2008). Estos movimientos pueden observarse con frecuencia en las prácticas musicales compartidas, coexistiendo con la producción sonora, instrumental y/o vocal. En este sentido, podemos asumir que la práctica de significado musical es un fenómeno multimodal que abarca no sólo la producción sonora -instrumental y/o vocal- sino también otros tipos de producción, como el habla y el movimiento que involucran al complejo sonoro-kinético en interacción, esto es, al complejo mente-cuerpo-entorno.

En tanto arte temporal que se manifiesta a través de las formas sonoras que se desarrollan en la cultura, la música es ante todo un modo expresivo de

conocimiento que se configura en ambientes sociales de práctica. La experiencia musical es multimodal, dado que involucra la puesta en acto de nuestros cuerpos en movimiento, y la participación de nuestros diversos sentidos (auditivo, visual, táctil, kinético) en la producción vocal e instrumental de motivos, frases y unidades de sonido y movimiento que conforman las piezas musicales. Por lo tanto, la música es ante todo oralidad sonoro-kinética en comunión intersubjetiva. Es una hipótesis de la ontología de la musicalidad comunicativa que las formas tempranas que se manifiestan en las interacciones adulto-bebé toman luego forma sofisticada en el desarrollo de las artes temporales como la danza, la música, el teatro y la comunicación entre las personas en diferentes contextos de actuación, por ejemplo, en las situaciones de enseñanza musical.

Para Malloch (1999) nuestra comunicación vocal es un proceso paralelo al desarrollo y producción de la expresión musical. De aquí que la interpretación musical pueda entenderse como el modo en que un intérprete se comunica con otros intérpretes o con la audiencia a través de la musicalidad intrínseca del movimiento corporal y los sonidos producidos por ese movimiento -determinado por la práctica cultural y modelado por la técnica de ejecución- con el fin de crear significado en una narrativa gestual. La musicalidad comunicativa inherente al ejecutante y expresada a través del cuerpo constituye el núcleo de una buena interpretación musical, que requiere de una integración cuerpo-mente y un proceso de acción para alcanzar un resultado significativo tanto para el ejecutante como para el receptor (Davidson y Malloch, 2008).

En la práctica musical, entonces, es frecuente que los músicos, en sus distintos roles, hagan uso de una serie de producciones vocales (habla-canto) y de manifestaciones corporales de diversa índole.

Algunos estudios muestran cómo el grado y el modo de participación corporal en la práctica, inciden en la comunicación expresiva de la música. Un experimento llevado a cabo por Davidson y Dawson (1995), en el que se restringió el movimiento del torso de pianistas durante la lectura, el aprendizaje y la performance de un fragmento musical, mostró que sus actuaciones finales fueron menos expresivas y ‘significativas’ musicalmente que las de aquellos a los que sí se les permitió el movimiento (Davidson y Malloch, 2008). Por su parte, Salgado Correia (2008) se propuso elaborar una modalidad de enseñanza orientada a que sus estudiantes desarrollasen sus propias

ideas acerca de la interpretación, en lugar de depender de los modelos proporcionados por el profesor. Luego de realizar algunas aproximaciones encontró que los estudiantes lograron una mayor expresividad musical si antes de la performance habían dado lugar a una ‘negociación’ entre el material musical (en su aspecto cognoscitivo, histórico, analítico e incluso sonoro) y su cuerpo, esto es, luego de corporeizar el significado musical. Con esta modalidad, los tres participantes del estudio progresaron en su capacidad para ejecutar expresivamente y con mayor seguridad a pesar de sus limitantes técnicas.

Entendemos los sonidos por comparación con los que hacemos nosotros mismos; y debido a la naturaleza mimética de nuestra experiencia de estar con los otros también entendemos las formas sonoras al verlas y escucharlas producidas por otros (Cox 2001, 2011). Los gestos corporales que acompañan a la producción sonora y vocal, entre las que se cuentan las denominadas articulaciones vocales expresivas (Aún, Valles y Martínez, 2014; Valles, 2016), así como las imágenes evocadas de los gestos productores de sonido, son una parte integral en la percepción, rememoración e imaginación del sonido musical.

Objetivo

En este trabajo, nos centramos en el análisis de la musicalidad comunicativa emergente en contextos de producción musical de sentido propios del arte musical. En particular describimos aspectos de la musicalidad comunicativa emergente en el ensayo de música de cámara y la master class de canto.

El contexto del ensayo como ambiente social para la emergencia de la musicalidad comunicativa

Uno de los fragmentos analizados pertenece al video *Playing by heart*, un documental sobre el violinista Maxim Vengerov editado por Warner Classics TV. El fragmento (de 0’ 55’’) muestra parte de un ensayo de M. Vengerov con Daniel Barenboim, en el que se combinan escenas del ensayo con comentarios de ambos músicos acerca de la experiencia de tocar juntos. La interacción de estos músicos profesionales en un contexto de ensayo ofrece un escenario de interés para abordar aspectos de la musicalidad comunicativa a través del análisis del complejo sonoro-kinético que se pone en funcionamiento para la resolución de una cuestión interpretativa. El movimiento corporal funciona

en conjunción con una articulación vocal expresiva (Aún, Valles y Martínez, 2014), que refiere a un tipo de manifestación vocal similar a un ‘canturreo’ en el que, si bien se hace uso de elementos del código lingüístico, la acción no está centrada en la comunicación del contenido semántico sino en expresar, mediante rasgos sonoros fonoestilísticos (Troubetzkoy, 1939, citado por Garcés Perez, 2000) y fonoestésicos (Rodríguez Bravo, 1989), aspectos vinculados a la intencionalidad de los músicos (Valles, 2016).

La observación de las acciones del pianista permitió hipotetizar acerca de la intencionalidad implícita en sus acciones corporales y vocales. La intención aparente de la articulación vocal expresiva es comunicar una información que no se relaciona con componentes musicales contenidos en la partitura -información accesible y común para ambos músicos- sino a una elección interpretativa, esto es, no estaría haciendo referencia ‘a lo que se está tocando’ sino a ‘cómo se lo está tocando’, al modo en que se lo expresa. Una de las claves para entender la intencionalidad de la articulación vocal expresiva fue su movimiento corporal, a través del cual enfatiza el punto al que quiere referirse.

Si bien esta indicación podría haber tenido lugar a través de un enunciado lingüístico, el pianista elige hacerla poniendo en juego el complejo sonoro-kinético que lo caracteriza en cuanto subjetividad personal, lo que podría indicar la necesidad de expresar un significado que va más allá del significado contenido en la notación y en la performance sonoro-instrumental. El pianista intenta comunicar algo para lo que solamente tocar en el piano no le alcanza y así apela al movimiento corporal y a la articulación vocal expresiva. Es un intercambio en el que el pianista se expresa fono-estilísticamente a través de la articulación vocal expresiva, amplificando la gestualidad del fraseo y comunicándosela corporal y vocalmente al violinista, quien, de acuerdo a las teorías actuales de la corporalidad, entra en resonancia conductual con los marcadores manifestados por el primero. Es éste un contexto de co-construcción de la interpretación en el que la interacción involucra una multiplicidad de modalidades: los significados lingüístico y no lingüístico, la corporeidad, la dimensión fono-estilística de la articulación vocal expresiva y la dimensión fonoestésica de la recepción.

Así, músicos altamente calificados parecen construir su experiencia no solamente a partir de la partitura y el sonido instrumental sino también a través

de la corporeidad y las articulaciones vocales expresivas como parte de la experiencia de tocar juntos.

El contexto de la master class como ambiente social para la emergencia de la musicalidad comunicativa

La master class también brinda un contexto de práctica musical muy rico para analizar la comunicación entre el profesor y los estudiantes; y también para identificar los rasgos de musicalidad comunicativa que allí tienen lugar. En el caso analizado se trata de una master class de canto. Esta clase provee un ejemplo complejo y rico de cognición musical social. La situación de aprendizaje donde se pone en juego la interpretación de una canción (en este caso el lied alemán del período romántico “Die Liebende schreibt” Op. 86 no. 3, de F. Mendelssohn) constituye sin duda una experiencia intersubjetiva multimodal de producción de sentido en la música. Las interacciones entre maestro y alumnos incluyen la alocución verbal -realizada para describir e interpretar tanto el significado contextual del texto poético como el significado emocional concomitante a su comunicación- la cual se halla acompañada de una intensa actividad corporal tanto del lado del maestro de canto como del lado de la cantante y del pianista acompañante. La comunicación verbal es acompañada por la producción gestual corporal para transmitir características del fraseo musical, tales como el uso de gestos ascendentes para reforzar el análisis de la interpretación del contorno melódico ascendente y la dirección tonal del fraseo del canto. Por ende, las articulaciones vocales-corporales del profesor, entonadas temporalmente con la performance vocal e instrumental de la cantante y el pianista, cumplen una función facilitadora de la realización performativa de la obra, al proveer entonamientos sonoro-kinéticos relativos a la temporalidad (esto es, la regulación del tempo y del timing expresivo entre la melodía cantada y el acompañamiento en el piano), la calidad (la elaboración de la dinámica y articulación del sonido vocal-instrumental en las diferentes frases) y la narrativa (la construcción del gesto musical del fraseo, que incluye la comunicación vocal e instrumental sentida de la tensión discursiva y dramática a lo largo de las diferentes frases que forman la canción) compartidas entre maestro y discípulos. La base de las formas expresivas que se encuentran presentes en la práctica musical de nuestra cultura emerge temprano en el desarrollo humano. La musicalidad comunicativa de las

interacciones entre madre y bebé, junto a otros rasgos dinámicos tempranos como las formas de la vitalidad (Stern, 2010) dan lugar en la vida adulta a la comunicación que ocurre en los ambientes de práctica social de la música.

Reflexiones finales

Recuperar los aspectos de la musicalidad comunicativa en las prácticas musicales podría constituirse en un camino para mejorar la calidad de los intercambios entre profesores y alumnos en las etapas de la formación de los músicos. La experiencia musical que se gesta en la infancia temprana en contextos de musicalidad comunicativa durante los intercambios entre las madres y los bebés atestigua un hecho que indubitablemente nos caracteriza como humanos: la condición musical que compartimos. Esta disposición para congeniar con otros las acciones en el tiempo, para construir vocalizaciones y para movernos expresivamente en diálogos gestuales intersubjetivos. Si bien la habilidad musical profesional, adquirida en contextos exigentes de práctica durante muchos años puede dar la impresión -para quienes la reciben en las salas de conciertos- que constituye una destreza que solo algunos poseen, en realidad solo constituye una sofisticación cuya base se encuentra en esta condición que compartimos todos. Por otro lado, la destreza musical sofisticada está distribuida en todo el ámbito socio-cultural y es seña distintiva de los diferentes productos musicales de diferentes géneros y estilos, sean estos pertenecientes al ambiente de la música escrita, como así también de los productos musicales que resultan de las diversas formas de oralidad socio-cultural. La comunicación musical se gesta durante la realización alternada o simultánea de complejos sonoro-kinéticos en movimiento que integran las performances multimodales y sofisticadas del arte musical; estos intercambios son de naturaleza dinámica, esto es, que implican aceleraciones y desaceleraciones en la velocidad, aumentos y disminuciones en la cantidad de sonido, cambios tímbricos y articulatorios en la calidad del sonido y del movimiento, siempre en comunión intersubjetiva.

Consideramos que la realización de actividades expresivas que pongan en juego rasgos de musicalidad comunicativa en contextos de práctica musical tiene gran relevancia puesto que, por un lado, cumplen una función vertebradora de actuaciones expresivas que son frecuentemente limitadas, censuradas u opacadas debido a prejuicios socio-culturales muy instalados, vinculados

a las concepciones del talento en el arte y a la sumisión de los cuerpos a los diseños de las técnicas vocales e instrumentales. Y por otro lado, dado que en estas experiencias se construyen narrativas que conjugan de manera multimodal el entonamiento temporal sonoro y kinético, su inclusión en los dispositivos pedagógico-didácticos brindaría a la situación de aprendizaje mayor fluidez. Entendemos que esto no va en detrimento de la adquisición de la habilidad musical experta, sea esta la audición, la composición o la performance vocal e instrumental. En este sentido, las experiencias de musicalidad comunicativa se inscriben en el marco de la descolonización cultural (Mignolo, 2009) por su capacidad para contribuir a configurar entornos propicios para desarrollar modos socio-comunicativos de validez ecológica en el medio comunitario.

Bibliografía

- Aún, A.; Valles, M. y Martínez, I. C. (2014) Articulaciones vocales expresivas como parte de la práctica de lectura musical. En F. Shifres (Ed.) *V Jornada de Desarrollo Auditivo en la Formación Musical Profesional. Documento para la discusión*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45623>
- Bullock, M. (Ed.) (1979). *Before speech: The beginning of human communication*. London: Cambridge University Press.
- Cox, A. (2001). The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning. *Musicae Scientiae*, 5 (2), 195-212.
- Cox, A. (2011). Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis. *MTO A Journal of the Society for Music Theory*, 17 (2). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.pdf>
- Davidson, J.W. & Dawson, J. C. (1995). The development of expression in body movement during learning in piano performance. *Conference proceedings of Music Perception and Cognition* (pp. 31). Berkeley: University of California.
- Davidson, J. & Malloch, S. (2008). Musical communication: The body movements of performance. En S. Malloch & C. Trevarthen (Comps) *Communicative Musicality* (pp. 565-584). Oxford: Oxford University Press
- Español, S. (2010). Performances en la infancia: cuando el habla parece música, danza, poesía. *Epistemus* 1(1), 57 – 95. Doi: <https://doi.org/10.21932/epistemus.1.0>

- Garcés Pérez, M. (2000). Consideraciones teóricas sobre el análisis fonostilístico como eficaz método de pragmática textual. *ISLAS*, 42 (125), 77-89.
- Malloch, S. (1999). Mothers and infants and communicative musicality en *Musicae Scientiae*, Special Issue 1999 – 2000, 29-57.
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (2009). *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, I. C. (2014). La base corporeizada del significado musical. En S. Español (Comp.) *Psicología de la música y psicología del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana* (pp. 71-110). Buenos Aires: Paidós.
- Mignolo, W. (2009). Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. *Theory, Culture and Society*, 26 (7-8), 1-23.
- Rodríguez Bravo, A. (1989). *La construcción de una voz radiofónica* (Tesis doctoral inédita). Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rodrigues, H. M.; Rodrigues, P. M. & Salgado Correia, J. (2008). Communicative musicality as creative participation: From early childhood to advanced performance. En S. Malloch & C. Trevarthen (Comps.). *Communicative Musicality* (pp. 585-610). Oxford: Oxford University Press.
- Stern, D. N. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology and the Arts*. New York: Oxford University Press.
- Trevarthen, C. (1999). Musicality and the intrinsic motive pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae* (Special Issue 1999–2000), 155–215.
- Valles, M. (2016). El valor comunicacional de las articulaciones vocales expresivas en contextos de práctica musical compartida. *Epistemus*, 4 (1), 69-82. doi: <https://doi.org/10.21932/epistemus.4.1>

Referencias audiovisuales

- Playing by heart (1998) Warner Classics TV. En <https://www.youtube.com/user/classicalmusicTV> (redireccionado hacia https://www.youtube.com/watch?v=w_F15yU4AYM).