

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes



EL CONTENIDO DRAMÁTICO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL VOCAL

VINCULACIONES ENTRE GESTO CORPORAL
Y GESTO VOCAL

MARÍA AMPARO BLANCO FERNÁNDEZ

Directora: Dra. Isabel C. Martínez

Trabajo Final

Licenciatura en Música

Orientación Dirección Coral

Índice	2
Agradecimientos	5
Introducción	6
PRIMERA PARTE: MARCO TEORICO	8
Capítulo 1	9
El acto de comunicación: un acto de palabra y de movimiento	
1.1 La música como acto de comunicación	12
1.2 La interpretación de la música como comunicación de la estructura	13
1.2.1 El criterio interpretativo y su manifestación en el estilo y el género.....	14
1.2.2 La estructura dramático – narrativa de la obra musical: el caso de la música vocal	15
1. 3 La experiencia corporeizada y las prácticas de significado	20
Capítulo 2	23
La corporeidad en el canto: gesto corporal y gesto vocal	
2.1 El cuerpo, la voz cantada y la imagen mental del intérprete	24
2. 2 El gesto en el cantante: gesto vocal y gesto corporal	25
2. 3 La corporeización de la obra musical en el cantante	27
2.3.1 La imagen mental en el complejo gestual – vocal	29
Capítulo 3	31
La interpretación dramática en la música vocal	
3. 1 El teatro y la estructura dramática	32
3.1.1 Las palabras y la gestualidad en la producción de sentido del discurso. 35	

3. 2 Construcción y caracterización del personaje	36
3. 2. 1 Método de las acciones físicas	37
3. 2. 2 Las réplicas del personaje	39
3. 2. 3 Las réplicas en el escenario: características y elementos que la componen	40
3. 3 Herramientas analíticas dramáticas para la interpretación de una obra vocal	43
3. 4 Una nota final: género y estilo dramático en la interpretación vocal	44
SEGUNDA PARTE: ESTUDIOS EXPERIMENTALES	46
Capítulo 4	47
Estudios Experimentales	
4. 1 Metodología	47
4. 2 Análisis y resultados de la primera ejecución	51
4. 2. 1 Análisis general	51
4. 2. 2 Microanálisis de la señal sonora	53
4. 2. 3 Microanálisis del movimiento corporal	58
4. 3 Análisis y resultados de la segunda ejecución	63
4. 3. 1 Análisis general	63
4. 3. 2 Microanálisis de la señal sonora	65
4. 3. 3 Microanálisis del movimiento corporal	71

Capítulo 5	75
Vinculaciones y comparaciones: el gesto vocal y el gesto corporal en las interpretaciones musicales	
5. 1 Vinculación gesto vocal – gesto corporal en la primera interpretación musical	75
5. 2 Vinculación gesto vocal – gesto corporal en la segunda interpretación musical	78
5. 3 Comparación entre la primera y la segunda interpretación musical	83
Capítulo 6	89
Conclusiones y Discusión	
6.1 El estilo interpretativo dramático – narrativo ¿un impulsor para la unión entre gesto vocal – gesto corporal y significado?	90
Referencias.....	94

Agradecimientos

Quiero agradecer principalmente a mi directora de trabajo final la Dra. Isabel Martínez, quien me acompañó, ayudó, alentó a la realización de este trabajo y con quien aprendo día a día.

A Melina Maio, quien participó del experimento realizado en este trabajo brindando su tiempo y apoyo durante este proyecto.

A mi gran amigo Esteban Etcheverry que con la paciencia que lo caracteriza me acompañó durante toda la carrera universitaria y, durante este proyecto, con sus saberes tecnológicos preparando los materiales audiovisuales.

A mis amigos olavarrienses y platenses por siempre estar presentes.

Por último, y muy especialmente, a mis padres, a mis hermanos y a Juan, quienes me acompañaron y apoyaron incondicionalmente durante este tiempo y lo continúan haciendo.

Introducción

La música vocal nos enfrenta, como directores y cantantes, a una problemática tan rica como compleja: la *música* y las *palabras*, dos componentes que conviven en una misma obra. Al abordar este repertorio nos surgen una serie de preguntas: ¿qué estudio primero? ¿la música o las palabras? O... ¿estudio todo junto? ¿Cómo utilizo ambos componentes en la interpretación musical? ¿Existirá una relación entre ambos? ¿Cómo la encuentro?

Parecería ser que esta problemática se enfatiza aún más cuando la interpretación musical se presenta en una instancia pública, de concierto, donde aparecen nuevas preguntas en torno a la comunicación de estas palabras y la comprensión de su significado por el oyente.

Estas preguntas fueron las que nos incentivaron a indagar por los aspectos de la interpretación musical vocal y cómo cada uno de nosotros transmitimos, a través de nuestro cuerpo, el significado que le otorgamos a esta música.

En el ambiente de la enseñanza de la performance vocal instrumental y de la dirección coral, la interpretación musical vocal es comprendida, generalmente, mediante una teoría *folk* del teatro y la actuación. Frente a esta situación y partiendo del acuerdo con Cone (1974), que entiende que el análisis musical es un proceso análogo al que tiene lugar en la construcción de un modelo narrativo – dramático, fue que comenzamos a investigar acerca de la técnica actoral considerando que la música presenta la narración de la experiencia de un personaje. Nos sumergimos en el método de actuación del actor y pedagogo K. Stanislavski (1863 – 1938) con el fin de encontrar herramientas analíticas y de actuación que se pudieran adaptar a la tarea interpretativa del cantante.

Creemos inclusive que sería difícil tanto para el cantante como para el oyente acceder a esta significación del carácter dramático – narrativo de una obra musical sin el compromiso corporal dado que somos, nosotros mismos, quienes representamos y transmitimos la experiencia de un personaje. Según Leman (2008, en Valles y Martínez 2010) todas las actividades musicales son

realizadas con un desempeño primordial del cuerpo y sugiere que existe una relación entre la experiencia musical corporeizada (cuerpo – mente) y la energía del sonido (materia). La experiencia musical estaría fundada en el movimiento a través de las articulaciones corporales.

Finalmente, hemos desarrollado y expuesto esta investigación en dos partes: en primer lugar el marco teórico (capítulos 1 a 3) y en segundo lugar, los estudios experimentales y la discusión en torno a los resultados obtenidos (capítulos 4 a 6).

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

Capítulo 1

El acto de comunicación: un acto de palabra y de movimiento

El ser humano, como actor social (Verón, 1993), se relaciona con sus pares mediante el acto comunicativo. En este acto es necesaria la concurrencia de un sujeto y de una *intención de comunicar*, siendo esta agencialidad definida por el objetivo a alcanzar. En cada acto de comunicación se está presente, entonces, mediante un acto de palabra que ocurre en un lugar y en un momento determinado.

El acto comunicativo, a su vez, supone un sujeto hablante, un sujeto receptor y un estado de cosas establecido al que se refiere este acto:

“Todo actor social, en efecto, en el nivel del funcionamiento espontáneo de su conciencia social, representa su acción como motivada por algo y como orientada hacia algo.” (Verón 1993, p. 94)

La intención de comunicar se manifiesta a través de ciertos sistemas o medios por los que el sujeto hablante tiene la posibilidad de expresarse y ser entendido por el sujeto receptor.

Se desprende de todo lo anterior que un sistema de comunicación tiene la propiedad de significar, esto es, *significancia*. Para que un sistema pueda ser definido como lenguaje debe componerse de unidades de significancia o *signos*, los que sirven a los fines de la comunicación. El sistema o medio así definido pertenece tanto al dominio individual (al actor social) como al dominio social (a la sociedad donde este se ve inmerso).

El comportamiento del hombre, las condiciones de su vida intelectual y social, su producción e intercambio están expresados mediante varios sistemas

de signos, entre ellos, los signos del lenguaje. Así es como la producción de sentido humana se encuentra condicionada por redes de signos (Benveniste, 1974).

La lengua, como producto de la actividad humana, comparte con ésta el carácter de la finalidad, convirtiéndose así en un sistema de medios de expresión apropiados a un fin. A través de cada unidad de sentido, el sujeto produce y reconoce las componentes significantes de la lengua en el acto comunicativo.

Lotman (1982) manifiesta que el lenguaje se refiere tanto a los idiomas como a los sistemas artificialmente creados por diversas ciencias, e incluso hace referencia a la construcción simbólica que emerge de las costumbres, rituales, ideas religiosas y *el arte*. Cada lenguaje utiliza signos que constituyen su vocabulario y posee reglas determinadas para el funcionamiento de estos signos.

De acuerdo con Verón (1993), toda forma de organización social, todo sistema de acción, todo conjunto de relaciones sociales implican una dimensión significativa, es decir, las ideas o las representaciones. Toda producción de sentido está situada en lo social, siendo una manifestación material situada en una configuración espacio – temporal, llamada *discurso* o *texto*. Este *discurso* o *texto* aparece como resultante del acto de comunicación en un universo que lo engloba y ubica en un sistema de relaciones. Es una manifestación del universo del pensamiento, donde el pensamiento es un generador de sentido. El discurso es un sistema constituido por inter-incidencias de elementos y unidades del lenguaje (Verdugo, 1982).

En el siguiente cuadro de la figura 1, se encuentra representado el acto comunicativo con los conceptos mencionados anteriormente que lo integran.

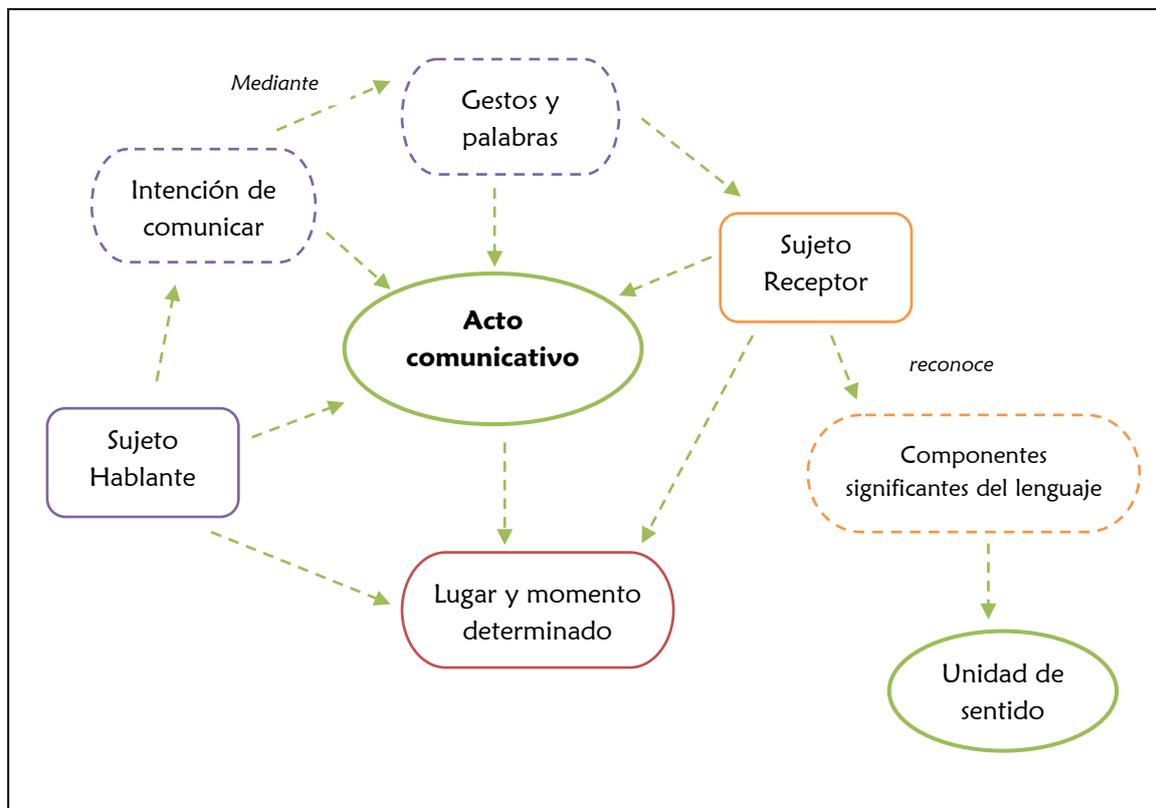


Figura 1: *El acto comunicativo y la interacción de sus elementos.*

En el acto comunicativo, los gestos espontáneos integran una parte esencial del mensaje que se desea transmitir. Español, Martínez y Pattin (2008) escriben que las palabras se ven acompañadas por gestos espontáneos, simbólicos o deícticos. Ellos constituyen un continuo movimiento que acompaña al habla. De acuerdo con Rudolf Laban (1970, citado por Español, Martínez y Pattin, 2008) el movimiento expresa modos de sentir:

“Cada frase de movimiento, cada pequeña transferencia de peso, un simple gesto de una parte del cuerpo, revela algún rasgo de nuestra vida interna. El movimiento transmite, objetiva, expresa modos de sentir difíciles de verbalizar” (Español, Martínez y Pattin 2008, p. 65).

La expresión de sentimientos es para Mithen (2006, citado por Español, Martínez y Pattin, 2008) la esencia de estos gestos. Se la encuentra en los movimientos de manos, troncos, cejas, labios y cabeza. Estos movimientos son

escasamente conscientes para quienes los producen y de forma continua revelan los sentimientos expresados en el habla.

Los gestos pueden convertirse en signos que actúan de forma similar a los signos del lenguaje (Leman, 2008).

1.1 La música como acto de comunicación

Dentro de los sistemas artificialmente creados por el hombre, se puede considerar al arte, ya que éste sirve como medio de comunicación, en tanto establece una conexión entre el emisor y el receptor y se vale de signos para conservar y transmitir información. Estos signos, a diferencia de los del lenguaje natural – lenguaje hablado o escrito por los humanos para propósitos generales de comunicación que se distinguen entre idiomas – son signos contruidos mediante una relación entre la expresión y el contenido a transmitir.

Lotman (1982) postula que todo sistema que sirve a los fines de la comunicación puede ser definido como lenguaje. Por ende el arte, en tanto sistema organizado de signos, puede ser concebido también como lenguaje. El arte se comunica mediante la práctica artística, siendo su forma el lenguaje artístico; por lo cual, cada obra de arte debería entenderse entonces como una manifestación de sentido de dicho lenguaje, conformando así un discurso o texto artístico.

En este sentido, la música – como manifestación artística e integrante del concepto Arte – posee un lenguaje específico: el lenguaje musical. Cada producción musical conforma un texto musical u *obra musical*, el cual, como todo discurso, se manifiesta en el acto comunicativo.

La práctica musical como acto comunicativo puede ser entendida como un fenómeno complejo que comprende tres actores: el compositor, el ejecutante y el oyente. El ejecutante no es, para Shifres (2001) un mero transmisor de los fenómenos estructurales de una obra musical sino que a partir de ellos y de su interpretación genera una nueva práctica de significado que será proyectada en su ejecución. En este fenómeno intervienen dos tipos

diferentes de representación física de la obra musical: la partitura o representación gráfica y la ejecución, o representación acústica (Shifres, 2001).

A partir de evidencia empírica, se puede decir que:

“la interpretación que realiza el ejecutante incide sobre la naturaleza de la representación mental del oyente al escuchar la obra musical. Diferentes interpretaciones de una misma obra dan lugar a diferentes niveles representacionales en los oyentes” (Shifres 2002, p. 13).

1.2 La interpretación de la música como comunicación de la estructura

La interpretación en el arte es entendida actualmente como el emergente de las prácticas de significado que componen la construcción estilística. En el caso de la interpretación musical, Stein y Cone (1954, 1968 en Shifres, 2001) entienden que la ejecución musical es una vía para la dilucidación de la estructura musical. Y, según Berry (1989, en Shifres, 2001) el fin de la ejecución musical es comunicar y esclarecer al oyente respecto de los aspectos estructurales de la obra musical. Stein, Cone y Berry (en Shifres, 2001) entienden que el estudio de la estructura musical puede dar lugar a múltiples análisis; sin embargo y a pesar de que el ejecutante conoce la estructura musical mediante el análisis, la comunicación de dicha estructura mediante la performance y más aún su recepción por parte del oyente atraviesan por otros procesos interpretativos.

Cada interpretación, considera Imberty (1992, en Shifres, 2001), está cargada de significados contingentes, sociales y culturales que son codificados a nivel de la estructura expresiva de la obra por el intérprete, quien posee conocimientos de esta obra y también un modo propio de representar la música.

A diferencia de quienes sostienen una relación isomórfica entre estructura y significado Shifres (2001) cree que:

“la interpretación musical no responde meramente a la aplicación de un sistema de reglas a determinadas características de la estructura musical, sino que esta estructura es interpretada por el ejecutante en su conjunto” (Shifres 2001, p.12).

De esta forma, la interpretación musical daría lugar a una representación particular de la obra de más alto orden en la que las variaciones expresivas responderían conceptualmente a la estructura musical, a partir del aporte que el intérprete realiza al texto musical.

1.2.1 El criterio interpretativo y su manifestación en el estilo y el género

La performance musical, como una producción de sentido del músico ejecutante sería el resultado, entonces, de la explicitación en acto comunicativo de un estilo interpretativo específico.

Videla y Español (2009) definen al estilo y al género como clasificaciones sociales de textos, haciendo referencia a que toda unidad de sentido es reflejo de un proceso de producción social. Asimismo, afirman que el género presupone rasgos del texto que lo hacen predecible tanto para los que lo producen como para los que lo reciben. El estilo en cambio es un modo de hacer los textos, por lo que, no es universalmente compartido por los géneros. Los géneros se acotan a un campo social de desempeño y se establecen en un lugar específico, mientras que el estilo atraviesa diversos campos y se manifiesta en los componentes idiosincráticos de la práctica musical.

En el caso particular de una obra musical, ésta puede ser objeto de muchas interpretaciones, tantas como intérpretes la aborden. Esta cualidad del texto artístico daría lugar entonces a diversos estilos interpretativos, es decir, a diferentes modos de ejecutar la obra perteneciente a un género particular.

El ejecutante, al conocer la obra musical en el proceso de su estudio, realiza una representación mental que da lugar a la ejecución. El estilo interpretativo resultante estará influido por el *criterio interpretativo del ejecutante* (Shifres, 2002). Se manifestarán en la ejecución una serie de

características que son el producto de las decisiones musicales del ejecutante. El criterio interpretativo estará basado en los atributos musicales que sean significantes para el músico.

Shifres (2002) encuentra al menos cuatro niveles representacionales sobre los que puede operar la ejecución musical: i) *estructura*: cuando el criterio interpretativo es entendido en términos de la estructura musical y la acción del ejecutante consiste en *explicarla*. Comprende características estructurales tales como el metro, el fraseo, la velocidad etc. y también aquellas que requieren mayor nivel de abstracción como la direccionalidad, la forma, la textura etc. El ejecutante así, *explica* la estructura; ii) *emoción*: establece la vinculación entre música y emociones. La participación de los aspectos emocionales permanece altamente restringida a las características estructurales de la obra y a convenciones contemporáneas de ejecución; iii) *movimiento y gesto*: el lenguaje gestual puede entenderse como interpretante del discurso musical ya que está involucrado en la información acústica y estructural de la música y a su vez se comunica en la ejecución, contribuyendo a la apreciación musical de la interpretación. Existe evidencia empírica del aporte de la información gestual para la comunicación de la expresión; y iv) *narrativa*: en este caso el análisis de la estructura musical emergerá a partir de la creatividad del intérprete y en la forma que logra en la realización temporal una comunicación del carácter de la obra musical. El *carácter* o las sensaciones que se buscan comunicar permiten incluir tanto a las emociones como al lenguaje corporal.

1.2.2 La estructura dramático-narrativa de la obra musical: el caso de la música vocal

Entendiendo que la música es lenguaje en la medida que comunica, transmite mensajes y expresa emociones a través de su propia sintaxis, de su propia retórica e incluso de su propia semántica, Edward Cone (1974) pregunta

“si la música es un lenguaje, entonces, ¿quién es el que habla?”¹ (Cone 1974, p. 1).

Una respuesta posible sería proponer que el poder expresivo del arte depende de la comunicación de una experiencia subjetiva. Desde las nuevas corrientes de la cognición musical, se considera a la música y su discurso como una narrativa, una analogía paradigmática del significado de la música y la literatura (Maus, 2005; Cone, 1974).

En esta dirección y en contraposición a aquellos musicólogos que no contemplan esta analogía, Maus (2005) cuestiona ¿cómo es posible que la música sea capaz de evocar acciones y personajes? Y, ¿cómo algunos oyentes asocian una serie de sonidos musicales a secuencias de acción u otros eventos que se desarrollan en una historia dramática? Al igual que Cone (1974), Maus (2005) formula la pregunta acerca de la agencialidad de la música: si un oyente escucha acciones, entonces, ¿quiénes son los agentes?

Según Cone (1974) la música, al igual que la literatura, es dramática. Cada composición musical es una expresión que depende de un acto de representación; acto que, el artista intérprete o ejecutante debe comunicar. Wilson Coker (en Cone, 1974) entiende a la composición musical como una especie de portavoz que se dirige a los oyentes donde el ejecutante es una personificación viva de este portavoz. Es una personificación de la mente que experimenta la música, o, más precisamente, una personificación de la mente cuya experiencia es la música.

Cone (1974) profundiza la analogía música – narrativa y el concepto que engloba a la música como dramática a través del estudio de la música vocal, específicamente desde la canción. Para este autor, el arte de la canción explota una forma dual de expresión, dada por un medio complejo de voz y acompañamiento donde el lenguaje que se expresa mediante palabras (poema) se sostiene sobre un lenguaje de sonidos no verbales (acompañamiento instrumental). La voz del compositor tiene que ser

¹ En versión original: “*If music is a language, then who is speaking?*” (Edward Cone 1974, p.1)

oída y explícita, no solo en la línea vocal sino en la progresión que sintetiza voz y acompañamiento.

Tanto Cone (1974) como Maus (2005) indagan en quién es el agente que se expresa mediante la música. Cone (1974) al respecto de la canción dice que es una expresión de la voz del compositor. En un poema, es el poeta quien habla, aunque en la voz de un personaje y en la canción, es el compositor quien se comunica, en parte a través de las palabras del poeta. Justamente, el poema es materia prima aunque el compositor no trata con el mismo poema, sino con la 'lectura' que hace de éste. Se apropia de esa lectura y lo convierte en componente de un nuevo trabajo. El poema entonces es modificado por una línea vocal con un acompañamiento que lo prepara, lo explica y lo ubica en un contexto donde es resignificado como parte del mensaje del compositor.

Cone (1974) entiende que el análisis musical de la canción es un proceso análogo al que tiene lugar en la construcción de un modelo narrativo dramático puesto que la música presenta la narración de la experiencia de un personaje. Confecciona una tríada de personajes involucrados en una canción con acompañamiento: "personaje vocal", "personaje instrumental" y "personaje de la totalidad musical" o "personaje del compositor" (Cone, 1974)². De los tres, sólo el "personaje vocal" puede ser pensado como una encarnación de quien habla, ya que es el único que se expresa completamente mediante la voz humana; el "personaje instrumental", interpretado por el acompañante, puede parecer una criatura análoga, o una construcción del imaginario y el "personaje de la totalidad musical" se infiere desde la interacción de los dos anteriores. Su medio es un compuesto que proviene de una mezcla de la voz y lo instrumental que se mantiene unido por el poder de unificación de la línea musical. Funciona como el vehículo del mensaje completo del compositor, y por esta razón, puede ser llamado también como "personaje del compositor". Este es creado de manera singular en cada composición: el "personaje del compositor" gobierna tanto palabras como música.

De esta forma, la canción puede ser concebida como la experiencia del compositor ("personaje del compositor") o como la experiencia del protagonista vocal ("personaje vocal"). Esta nueva analogía ofrece en consecuencia la

² En versión original: "*vocal persona; instrumental persona; complete musical persona o composer's persona*". (Edward Cone, 1974).

ventaja de presentar a la voz y al acompañamiento como una unidad expresiva de la voz del compositor.

El personaje vocal, a través de su protagonismo en la canción intenta involucrar en su propio mundo a cada uno de los miembros de la audiencia para compartir con ellos un tipo de experiencia musical en la que está contenida la experiencia del personaje interpretado. En la línea vocal el personaje habla solo a través de un carácter dramático que se expresa tanto en palabras como también en gestos o figuras musicales (Hatten, 2006). Los cantantes representan personajes de un modo similar al modo en que lo hacen los actores, y los intérpretes acompañantes, encarnados en la idea del personaje instrumental, construyen el complemento apropiado de la unidad dramático narrativa de la obra.

El personaje vocal – ya sea protagonista de una canción o un personaje de una ópera – está sujeto, según Cone (1974), a otro asunto que es raramente cuestionado: “¿Sabe un personaje vocal que está cantando? Por supuesto que el cantante lo sabe, pero ¿qué hay del personaje al que el cantante representa?” (Cone 1974, p. 30)³.

Resultaría difícil tanto para el intérprete como para el oyente acceder a la significación del carácter dramático-narrativo de una obra musical sin el compromiso corporal. Leman (2008, en Valles y Martínez, 2010) destaca el papel del cuerpo en las prácticas de significado musical. Indica que todas las actividades musicales son realizadas con un desempeño primordial del cuerpo, y sugiere que existe una relación entre la experiencia musical corporeizada (cuerpo - mente) y la energía del sonido (materia). De esta forma, el material sonoro es comprendido a través de un proceso de emulación (imitación) de la energía sonora manifestado corporalmente. La comprensión de la música estaría fundada, entonces, en el movimiento a través de las articulaciones corporales.

Como queda expuesto arriba, la práctica de la interpretación musical puede entenderse como un complejo proceso de significaciones. Si atendemos a lo que sucede en la enseñanza de la performance vocal-instrumental,

³ En version original: “Does a vocal persona know he is singing? Of course the signer knows he is singing, but what about the character the Singer portrays?” (Cone 1974, p. 30)

observamos que al abordar el estudio de los materiales musicales con frecuencia los profesores de canto y los alumnos cantantes articulan análisis de los poemas y de las supuestas historias relatadas en las canciones pero que sin embargo difícilmente estos análisis son vinculados directa y profundamente con el análisis musical para desprender de allí las modalidades expresivas apropiadas, tales como se manifiestan, por ejemplo, en el fraseo musical. La interpretación de la música vocal es comprendida, generalmente, desde una teoría *folk* del teatro y la actuación y/o caracterización de los personajes. La unión de los elementos musicales y poéticos tal y como la sugiere Cone (1974) pareciera no estar establecida en la práctica común de las interpretaciones vocales.

El abordaje de un enfoque dramático – narrativo aplicado al estudio de las prácticas de ejecución brindaría al intérprete herramientas de análisis que permitan construir la interpretación de un modo más comprensivo que los modelos tradicionales de estudio. En este enfoque, la verdad dramática y la verdad analítica parecieran no ser la misma cosa: una ejecución no es una explicación de un texto sino que, la tarea del cantante es la de proveer al oyente de una experiencia vívida de la obra y del personaje y no de la comprensión analítica de la obra. El análisis de la superficie y de los niveles estructurales de la obra musical ayudaría a procesar el estrato material, mientras que la imaginación e identificación empática del ejecutante con la obra y con el personaje realizarían el resto.

En esta tesis se pretende tomar recursos y herramientas de la teoría dramática y de la actuación de K. Stanislavski (1863 – 1938) (desarrollado en el capítulo 3) buscando que el cantante pueda ser consciente sobre su experiencia artística y al mismo tiempo, comunicar la experiencia del personaje vocal. Se procura aplicar herramientas analíticas con el fin de realizar una caracterización del personaje y a través de ella resignificar la estructura musical y poética y concebir a la línea vocal – unificada en sus dos elementos – como la voz del protagonista en la experiencia musical y el acto comunicativo.

1. 3 La experiencia corporeizada y las prácticas de significado

Sloboda (1998, en Shifres, 2002) señaló que los denominadores comunes que existen entre las representaciones mentales del compositor, el ejecutante y el oyente son determinantes del significado en música. Estos denominadores surgirían a partir de una relación dialéctica entre la descripción estructural y la experiencia dinámica de la música. Así:

“interpretar (en el sentido de asignar significado a...) la música es mapear sobre el proceso musical no solamente los rasgos estructurales de la pieza sino todo otro cúmulo de caracteres que surgen del contexto psicofísico del hecho musical” (Shifres 2002, p. 4).

Se comparten significados porque hay un mecanismo de entonamiento afectivo corporeizado y eso es lo que posibilita el compartir vivido.

En relación a las actividades musicales y el rol del cuerpo es que surgieron, desde hace poco tiempo, líneas de investigación musical que estudian el papel del cuerpo en los procesos de producción, percepción y comprensión musical y establecen vínculos entre las manifestaciones corporales y la cognición (Valles y Martínez, 2010). El vínculo que se establece entre la mente y la materia sonora se basa en el rol del cuerpo que como mediador realiza un desarrollo de las representaciones mentales en el entorno físico, entre la energía física y el significado (Leman, 2008).

Los movimientos corporales involucrados en la cognición y en relación con la música pueden ser tanto inconscientes e involuntarios como acciones totalmente medidas por la conciencia (Valles y Martínez, 2010). López Cano (2005, en Valles y Martínez, 2010) encuentra diferentes maneras en que el cuerpo participa en las actividades musicales. Una de ellas es la propiocepción cuya importancia es debida a que se vincula con la percepción del propio cuerpo y en consecuencia permite regular el propio movimiento y la energía física que éste implica.

La percatación consciente musical estaría fundamentada en una simulación corporeizada o imitación de formas sónicas en movimiento, hecho que se conecta con la propiocepción y la acción. La música provoca un gran impacto en el comportamiento humano generando que la acción pueda ser entendida como el componente corporal que contribuye a la significación.

El estudio de la corporeidad demanda una comprensión de la relación entre mente, cuerpo y materia sonora. En esta relación es la acción quien puede desempeñar un papel clave en los procesos de mediación entre lo mental y el mundo físico (Leman, 2008). Permite incluso un suficiente espacio para tener en cuenta la experiencia subjetiva y la contextualización cultural, así como los procesos biológicos y físicos. Es decir, cada acción puede alcanzar un vínculo entre lo mental y el mundo físico.

La base corporal del hecho musical permite diversas interacciones con la música. Las formas y, en particular, las formas en movimiento, tienen un impacto directo sobre la fisiología humana, ya que evocan resonancias corporales que dan lugar a la significación (Leman, 2008). Así, esta significación se podría concebir como una significación corporal en contraste a una significación exclusivamente cerebral o mental (Leman, 2008).

El ejecutante interpreta durante la ejecución sobre la base de conocimientos de la estructura musical y del texto poético de la obra. Comprende ambas estructuras y puede resignificar los materiales compositivos. De esta forma, la estructura musical se presenta como el fundamento a partir del cual el intérprete construye una narrativa (Shaffer, Schmalfeldt en Shifres, 2001).

En el presente trabajo de tesis, se indagará sobre la experiencia de la corporeidad del cantante en el momento de la construcción del discurso narrativo a partir de un análisis de la estructura musical y la trama dramática de la obra. Se trata de la canción "Quant j'ai ouy le tabourin sonner" de Claude Debussy. Se intentará explorar el modo en que este discurso surge desde la indagación del proceso creativo y la caracterización dramática, a partir de una teoría stanislavskiana que el intérprete lleva a cabo para su comunicación. El

modo en que el sonido adquiere corporeidad como emergente de la práctica de significado en la interpretación del estilo es un problema ineludible.

Capítulo 2

La corporeidad en el canto: gesto corporal y gesto vocal

El canto ha sido, durante la historia musical y en la actualidad, una forma de ejecución desplazada de la categoría de instrumento musical:

“la imposibilidad de advertir con precisión los movimientos de ejecución (...) sumada a una tradición intelectual con fuerte influencia del dualismo cartesiano, abonaron probablemente la idea de que la ejecución en la voz pertenecía a una constelación diferente de la de aquella denominada instrumental” (Mauléon 2008, p. 14).

Asimismo, los componentes cognitivos y afectivos y la lógica funcional – propios de la ejecución vocal – tampoco han sido reconocidos en las técnicas tradicionales del canto en un sentido integrador y dialógico en relación al cuerpo.

Es por esta razón que comienzan a surgir en la actualidad estudios científicos en torno al funcionamiento de la voz vinculados a una fuerte línea de pensamiento que “encuentran en el cuerpo las claves para comprender la formación del significado de la experiencia humana” (Gibbs en Shifres y Wagner 2008, p. 327) a través de los movimientos y las formas corporeizadas del pensamiento. Responden a los paradigmas de la *cognición corporeizada* que postula que la cognición humana es el resultado de las interacciones dinámicas del sujeto con el medio, es decir, que la apropiación de conocimiento tendría lugar mediante la acción corporeizada de los sujetos en sus ambientes de pertenencia.

De esta forma, se acrecientan también las revisiones críticas de las técnicas tradicionales del canto a partir de propuestas que entienden a la mente como indisoluble del cuerpo durante la práctica musical – vocal. El complejo cuerpo – mente del cantante es un todo integrado que en su expresión sonora integra las representaciones mentales musicales (Mauléon, 2008).

El individuo acciona para conocer el medio en el que vive, es decir, sus acciones se entranan en la construcción cognitiva del mundo. La experiencia estético – musical surge también en este proceso y en el caso de la performance musical se desarrolla a partir de una serie de acciones que se suceden en el tiempo y se hacen manifiestas a través de gestos sonoros y visuales. Al mismo tiempo, la ejecución musical es percibida por una audiencia que se involucra en esta misma experiencia musical mediante su propio cuerpo – mente.

Los nuevos paradigmas de la cognición humana relacionan a la música con el movimiento y estudian las regularidades temporales que caracterizan a las acciones motoras humanas y su manifestación en la organización de los patrones temporales musicales. Mediante la producción de variaciones temporales, los músicos organizan su interpretación y comunican la gestualidad en el fraseo musical.

2.1 El cuerpo, la voz cantada y la imagen mental del intérprete

El instrumento vocal, como parte del complejo gestual, se vería influenciado hasta en sus movimientos más internos por los pensamientos, el imaginario mental y las emociones del ejecutante. Es decir, la imagen mental que el cantante construye, a partir del estudio de una obra musical y del estilo interpretativo, se relaciona con los patrones motores y propioceptivos que se encuentran determinados entre la anatomía humana y las particularidades de su propio instrumento (Edlund en Mauléon, 2008). La producción de sonido se conforma mediante una secuencia de movimientos reflejos y voluntarios que

se encuentran en la base tanto del pensamiento musical del cantante como también de sus gestos en la ejecución.

Debido a que el aparato fonador comparte su estructura con la deglución y la respiración, el cantante necesita construir relaciones de equilibrio entre las representaciones musicales y las coordinaciones motoras de su instrumento vocal. Tanto la deglución como la fonación se ven afectadas por las reacciones emocionales de la persona a través de la activación refleja de sus estructuras. Estos movimientos reflejos que aparecen tanto con las emociones como con los movimientos propios de la producción del sonido y sus cualidades, se encuentran en parte determinados también por las estructuras musculares y óseas de la postura. La ejecución musical vocal implicaría entonces múltiples cualidades y acciones corporales. Durante la emisión vocal se genera un equilibrio y la convivencia de (i) múltiples movimientos internos y externos del cuerpo; (ii) movimientos generales del cuerpo con movimientos sutiles e internos en el tracto vocal, a través de la relación de cadenas musculares; (iii) movimientos conscientes y no conscientes (reflejos o espontáneos); (iv) la acción del complejo gestual en todos los parámetros del sonido y su relación con el procesamiento lingüístico y (v) una conformación de esquemas sensoriomotrices que guían la ejecución a través de las representaciones mentales y las sensaciones propioceptivas del cantante (Mauléon, 2008 pág. 54)

2. 2 El gesto en el cantante: gesto vocal y gesto corporal

Las teorías de la cognición musical corporeizada postulan que existen vínculos entre los rasgos de la música y el modo en que ésta es experimentada por el sujeto a través de su mente y su cuerpo como un todo indivisible (Pereira Ghiena 2010). El modo en que el sujeto experimenta la música dependerá del modo en que es comprendida. Este conocimiento de la música se encuentra ligado al compromiso corporal, es decir, a las capacidades sensorias-motoras y a la construcción del dominio emocional (Wagner, Herrera, Epele 2007).

La experiencia musical, entonces, tiene un efecto directo en el cuerpo permitiendo construir significados a través de la acción corporal (Leman en

Valles y Martínez 2010). Según Valles y Martínez (2010) el cuerpo participa de diversas maneras en los procesos musicales a través de la producción de diversos tipos de articulaciones corporales que posibilitan distinguir características estructurales de las obras musicales. La experiencia musical es vista como un proceso dinámico que se origina en la cualidad energética que surge de la pieza musical, la que es mapeada con los patrones dinámicos que emergen de la experiencia física del oyente.

Estas articulaciones o movimientos corporales involuntarios o intencionales que transcurren en el tiempo son considerados por Hatten (2006) como *gesto* cuando pueden ser interpretados como significativos de algún modo. Estos movimientos serían *significativos* al transportar información, es decir, al contener significado comunicativo y/o emocional. Con respecto al poder comunicativo de una performance expresiva, Martínez y Epele (2009) escriben que la atribución de significado se relaciona a las formas en que la configuración de tiempo es compartida por el ejecutante y la audiencia.

En el caso del cantante y la música vocal, existe otro componente que influye sobre el comportamiento corporal y su relación con la música: el *texto poético*. De acuerdo a ello, el gesto respondería tanto a la estructura de la música como a la estructura de la palabra. Mc Neill (en Pereira Ghiena 2009) explica que los gestos no son accesorios del lenguaje sino que se integran con el fin de dar a entender lo que se comunica. El habla y el gesto son co-expresivos y poseen una sincronía semántica, es decir, que ambos presentan los mismos significados al mismo tiempo.

Podría decirse que el gesto es un complejo comunicativo que acompaña al sentido de la palabra y en el caso del cantante, quien se expresa mediante el cuerpo y la voz, este complejo se daría en dos formas: como *gesto corporal* y como *gesto vocal*. Durante la experiencia musical la respuesta corporal daría lugar a una participación de los estímulos físicos de índole intencional, tendiente a dotar de significación a las secuencias musicales (Valles y Martínez 2010). Estos estímulos físicos intencionales hacen referencia a aquellos contenidos que guían la interpretación musical originados a partir del contacto empático del intérprete con la obra traducidos en actos sensorio-motrices

durante la ejecución (Mauléon 2010). Así como los gestos exhiben las propiedades del lenguaje, la sincronía movimiento – música brinda indicios del modo en que el movimiento refleja la intención comunicativa de la música (Martínez, Epele 2009).

2. 3 La corporeización de la obra musical en el cantante

Se puede decir entonces que el sonido surge de un movimiento, de un gesto y en consecuencia, que la experiencia musical del canto remite a la experiencia corporeizada de un complejo gestual – vocal.

El canto o la voz en su uso artístico es identificada como “la resultante del juego dinámico entre la realidad corporal y las intenciones comunicativas del intérprete” (Mauléon 2008, p. 16); siendo la realidad corporal entendida como los aspectos anatómicos y funcionales que determinan las cualidades del sonido vocal y la relación del cantante con el entorno mediato e inmediato. Mientras que, las intenciones comunicativas del intérprete, en este caso, son entendidas como aquellas ideas musicales conscientes y no conscientes que ordenan la interpretación. Los elementos afectivos o emocionales y la situación corporal del cantante también incidirían en estas intenciones.

En la producción sonora vocal, se pueden encontrar tres niveles funcionales (Mauléon, 2008) que se integran e interactúan en el cuerpo del cantante. Estos niveles son: (i) un nivel que aporta energía al sistema fonador suministrada por la acción del sistema respiratorio, y el funcionamiento adecuado de la postura; (ii) un nivel donde esa energía se convierte en sonido audible a través de la relación de la columna de aire con los pliegues vocales y su consecuente producción de ondas sonoras y (iii) un nivel de amplificación y articulación del sonido. Es en el tracto vocal donde el sonido adquiere identidad tímbrica y se articula en palabras al recorrer desde las cuerdas vocales hasta los labios, mediante las cavidades de resonancia y las estructuras de articulación. Aquí el cantante puede lograr un manejo consciente debido a que se encuentra con una zona móvil y flexible y, de esta forma, alcanzar un trabajo estético sobre el sonido junto a la interpretación musical de la obra. Mediante las referencias propioceptivas y la modificación

de las estructuras que intervienen en la producción de su sonido, el cantante ajusta muchos de los parámetros de la emisión. Los movimientos que estos ajustes demandan son movimientos generalmente realizados de forma refleja o espontánea. El esquema corporal (Gibbs en Mauléon, 2008) es modelado por el cantante sobre la base de focos atencionales y sobre la experiencia musical los que, de forma espontánea, activarían la realización de dichos movimientos reflejos con el fin de adecuar la ejecución interpretativa al sentido (Shifres 2008) de la ejecución musical.

La coordinación de los tres niveles funcionales es, para Mauléon (2008), la que determinará cualidades acústicas del sonido en el canto y en el habla. Se entiende que la producción vocal es la manifestación audible de la experiencia artística corporeizada donde el individuo se ve involucrado.

Las disposiciones anatómicas y funcionales inciden en los movimientos durante el habla y el canto influyendo en la resonancia y articulación del sonido y consecuentemente interviniendo en la calidad de la producción sonora y la inteligibilidad del texto. Afectarán también a la precisión de las decisiones interpretativas expresivas del ejecutante que podrían ser consideradas como el reflejo de la imagen interna que el cantante construyó sobre la obra musical - con respecto a la estructura métrica, las dinámicas, el tempo, el timbre y el texto. Estas decisiones interpretativas suceden sobre los movimientos corporales que exige la ejecución vocal y que comprometen a la postura, la articulación, los movimientos internos reflejos, el uso de vibrato y sutiles modificaciones del tracto vocal, la musculatura facial y oral y las intenciones comunicativas. Mauléon (2008) agrega:

“Por otra parte, en la elección interpretativa jugarán un rol aspectos cuasi reflejos – tales como los que resultan de ‘pensar una determinada emoción’ sobre las características del sonido fundamental – y movimientos más conscientes, tales como seleccionar un tipo de articulación adecuada” (Mauléon 2008, p. 55).

Los nuevos estudios del funcionamiento de la voz afirman que el sonido surge del movimiento, del gesto ya que el cantante no posee un mediador para producir sonido sino que el instrumento es su propio cuerpo.

2.3.1 La imagen mental en el complejo gestual – vocal

Las imágenes producidas en la mente humana nacen a partir de estímulos sensoriales de naturaleza táctil, visual, auditiva, cinética u olfativa. Estas imágenes pueden originarse de la relación externa con el medio o de la relación con el propio cuerpo. La imagen mental, de naturaleza sensorial, que el intérprete crea sobre la obra musical incide en el cuerpo y sobre los movimientos de ejecución que se disponen a comunicarla. Estos movimientos intervienen en la postura, en las estructuras articulatorias y en los movimientos sutiles y reflejos. Son guiados indirectamente por la musculatura facial y oral, y la intención comunicativa, retroalimentada por la percepción del resultado acústico. A partir de muchos de los recursos técnicos del canto que hacen alusión a sensaciones y movimientos globales y externos se pueden inferir también otros internos y sutiles.

Mc Neill (en Mauléon 2008) señala que el imaginario mental y el gestual se retroalimentan siendo que el gesto funciona como apoyo para las imágenes que guían al pensamiento y facilita el acceso a los procesos lingüísticos. A su vez, el gesto es percibido como la expresión de cualidades que el hablante no verbaliza como también sucede durante la ejecución cantada. Es probable entonces que la imagen mental derivada del significado del texto sea incorporada junto con el imaginario gestual promovido por el discurso musical. Este último imaginario está vinculado a la estructura musical de la pieza y a las resignificaciones del intérprete sobre el texto musical induciendo una serie de acciones y gestos complejos.

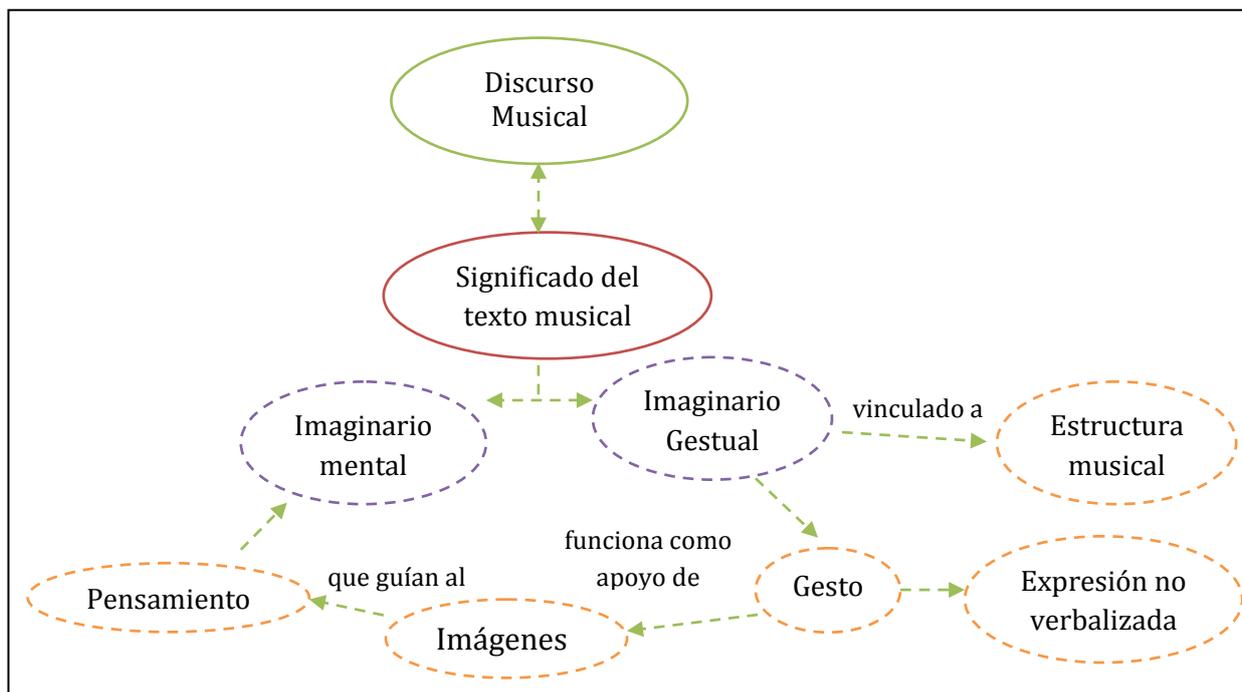


Figura 1: *El complejo gestual – vocal en la interpretación del discurso musical y su significación.*

El concepto del complejo gestual – vocal debería tener en cuenta que el cantante necesitará integrar a los movimientos técnicos y propios de la ejecución aquellos movimientos que suceden de forma refleja – incluso aquellos movimientos que controlan la altura del sonido – para producir fluidez en su desempeño vocal. En consecuencia los pensamientos, el imaginario mental y las emociones del cantante se verán reflejadas inmediatamente con sutiles movimientos de las estructuras más internas del instrumento, movimientos que no son susceptibles de un análisis mecánico o externo debido a que son globales y holísticos y cuasi reflejos (Parussel, Rabine en Mauléon, 2008).

Capítulo 3

La interpretación dramática en la música vocal

Leman (2008) enfatiza el hecho de que las experiencias musicales suceden con un desempeño primordial del cuerpo y establece una vinculación entre cuerpo – sonido – significado (ver *Capítulo 1* de esta tesis). El material sonoro es comprendido a través de un proceso de emulación de la energía sonora manifestado corporalmente. En el caso de la interpretación musical vocal, la experiencia musical corporeizada se verá influenciada tanto por el elemento musical como por el elemento literario y dramático. El cantante interpreta sobre conocimientos de la estructura musical y el texto poético de la obra, los comprende y resignifica ambos materiales en la línea vocal.

Así como el material sonoro musical es comprendido a través de una manifestación corporal podría decirse que la comprensión de la situación dramática y la experiencia del personaje también necesitarían de la articulación corporal y de una identificación empática del ejecutante con el elemento literario para proveer al oyente una experiencia vívida del personaje. El gesto corporal y el gesto vocal tenderían a asimilarse a la relación existente entre palabras y gestos musicales. De esta forma, se comunicaría tanto la historia que contiene la obra vocal como las características afectivas, expresivas y emotivas que el personaje vocal vive durante la ejecución musical. Es decir, la voz y el cuerpo estarían dramatizando y comunicando de una forma conjunta la situación del texto artístico sin reflejar un sentimiento particular sino que el sentir del personaje vocal.

Un estudio del enfoque dramático, aplicado al estudio de la performance del cantante, brindaría al intérprete herramientas de análisis para la construcción de la interpretación de un modo más comprensivo que los modelos tradicionales del aprendizaje del canto y conduciría a una experiencia

musical corporeizada de la interpretación vocal, es decir, con un nivel de compromiso corporal mayor.

El actor como productor de sentido se asemeja en la performance teatral a la performance del cantante por el hecho de que la representación de un personaje sucede también mediante el gesto corporal y el gesto vocal. Por esta razón algunas de las cualidades que constituyen al arte dramático parecerían ser favorables y adaptables al desempeño del cantante en la interpretación musical.

En grandes rasgos, el trabajo y estudio actoral según la corriente de Konstantin Stanislavski (1863 – 1938) se encuentra organizado por algunas de las temáticas enunciadas a continuación: la obra teatral y los elementos que integran su estructura dramática; la técnica teatral del actor que profundiza la representación del personaje desde el uso consciente de la voz y el cuerpo y el acto comunicativo entre el actor – personaje y el público.

A partir de estas similitudes entre el actor y el cantante es que se pretende tomar recursos y herramientas de la técnica teatral para aplicarlas en la comunicación de la experiencia artística y, especialmente, en la experiencia corporeizada del “personaje vocal”. La técnica teatral como herramienta interpretativa genera que el teatro cumpla una doble función: sea género y estilo en la interpretación musical.

3. 1 El teatro y la estructura dramática

El teatro es la rama del arte escénico o dramático relacionado con la actuación y que implica la representación de algún episodio o acontecimiento, generalmente redactado en una obra del género literario concebido para los límites de un escenario ante un público. Este acontecimiento, dividido en actos y/o escenas, requiere de la presencia de personajes para el desarrollo de la acción llevado a cabo por el actor por medio de su voz, de movimientos corporales y estados anímicos.

Para Serrano (2004), el actor crea verdad, crea presente sobre el plano de la ficción imaginativa y artística, creída por el actor con la misma sinceridad

que la verdad auténtica. En el teatro, verdad es aquello en lo que el actor cree. La creación de una realidad es en tiempo presente y en un espacio determinado, sobre una serie de elementos, explícitos o implícitos en el texto teatral, que se relacionan entre sí y componen la *estructura dramática* (Ryngaert, 2000).

La estructura dramática de una obra está integrada por un ámbito y sus circunstancias dadas, un personaje, conflictos, acciones y texto:

- El *ámbito* constituye el contexto dramático y es definido por las *circunstancias dadas*: indicaciones escritas acerca de los personajes, época y lugar donde transcurre la acción. Son datos que mencionan acontecimientos previos, ocurridos fuera de la acción misma que ocupa la escena e inciden en la conducta de los personajes;

- Se llama *personaje* a cada uno de los seres (humanos, sobrenaturales o simbólicos) que intervienen en este ámbito. Cada personaje posee su propio carácter y conducta, piensa, siente, acciona, se relaciona e interacciona con otros y con el contexto (Ryngaert, 2000). El personaje es lo que el actor hace y es el conjunto de las relaciones dramáticas e interacciones lo que lo define; las acciones hacen al personaje y no a la inversa. Su accionar resulta de una búsqueda o lucha por un objetivo, que está incluido en cada *conflicto* que se le presenta;

- Los *conflictos* son objetivos por alcanzar, hechos que se interponen. Cada conflicto puede significar un conflicto contra uno mismo (pre conflicto), un conflicto contra otro o conflictos con el entorno (Serrano, 2004). Pero todos tienen como fin la solución del objetivo principal o “superobjetivo”, es decir, el deseo o motivo que desencadena la acción de la obra;

- La *acción* o, según el término aplicado por Stanislavski (1925), la *acción física* es una conducta voluntaria y consciente animada por los sentimientos, el contenido y la finalidad o propósito. Es el elemento por el cual el texto teatral deja de ser una abstracción para ser una representación escénica. Toda acción implica un movimiento o conmoción corporal y debe tener su justificación interior, ser lógica, real y coherente dentro de la

caracterización del personaje ya que es la forma física de éste (Stanislavski, 1925);

- El *texto* como elemento de la estructura dramática está compuesto por las réplicas. Estas réplicas son las manifestaciones o discursos de los personajes que han sido escritos por el autor de la obra y son comunicados por el actor en la escena. La conducta y sentimientos se ven reflejados en estas líneas que tienen como fin ser enunciadas y manifestadas. En el cuadro de la Figura 1 se representan las relaciones entre los componentes de la estructura dramática arriba enunciados.

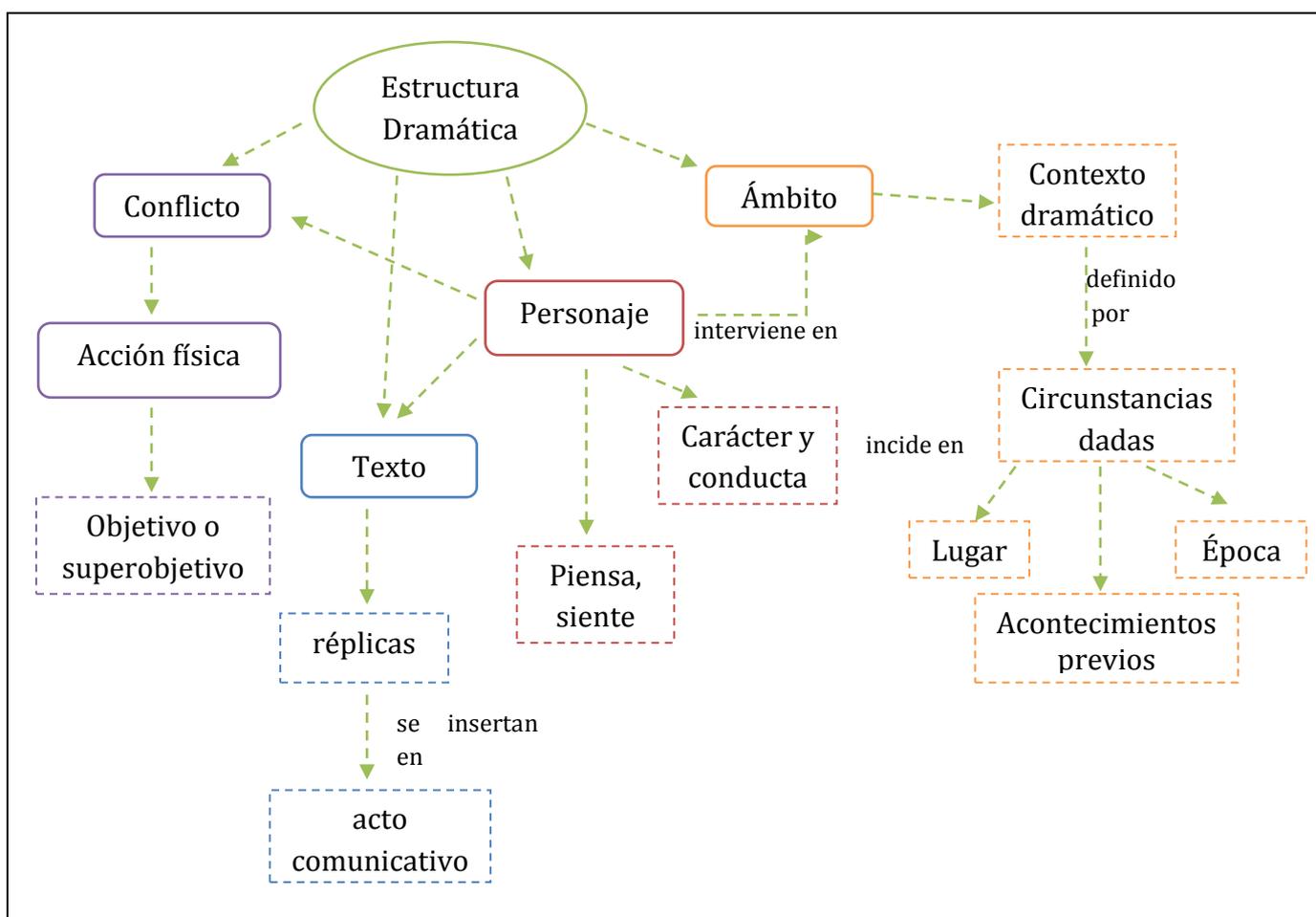


Figura 1: Relaciones de los elementos que componen a la estructura dramática.

3. 1. 1 Las palabras y la gestualidad en la producción de sentido del discurso

Toda comunicación se desarrolla mediante el discurso una red de significantes y significados organizados y articulados con un sentido. Este sentido determina unidades mínimas de significado o frases, que se establecen y organizan como actualizaciones de dicho sentido dentro de la unidad – totalidad sustanciada en el pensamiento. En el acto comunicativo, el lenguaje hablado y la gestualidad se organizan según lo que se desea transmitir. No se agota en la transmisión del pensamiento sino que se manifiestan también sentimientos, emociones, impresiones, imágenes como propiedades que exteriorizan la actitud del enunciante en relación con el pensamiento manifestado (Verdugo, 1982).

El discurso como manifestación de sentido resulta de un universo de pensamiento que lo engloba y lo ubica en un sistema de relaciones con otras manifestaciones de este mismo universo. En la obra teatral este universo está comprendido por la estructura dramática que constituye el ambiente y la situación que el actor concebirá para conocer al personaje que debe caracterizar. Son pautas que construyen el aquí y ahora donde vive. Los datos obtenidos del texto se complementan al otorgarles sentido o valor por el contenido interior de las palabras a través del subtexto (Stanislavski 1948). Este es considerado como la expresión manifiesta e interiormente sentida de un ser humano en el personaje. Es una expresión que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto proporcionándoles vida y una base de existencia (Stanislavski 1948) y será tomada en cuenta para las decisiones interpretativas de la caracterización del personaje.

Serrano (2004) explica:

“El texto que el autor entrega para el trabajo es una especie de elemento, de herramienta. En cambio el texto ya connotado por la estructura y la interacción, ya sobre el escenario, pertenece a los personajes, al nivel expresivo, a la ficción resultante.” (Serrano 2004, p. 65)

El actor contextualiza esas manifestaciones en la situación dramática, sirviéndose de los elementos de la estructura para darle sentido y así construir una imagen del personaje a partir de una forma física de éste. Mediante esta imagen transmitirá la respectiva concepción interior o espíritu interno, que refiere a sentimientos, deseos y estados de ánimo y se comunicará a través de palabras y movimientos (Serrano, 2004).

3. 2 Construcción y caracterización del personaje

El texto es utilizado por el actor en un principio como punto de partida para la construcción de la estructura dramática y la conducta que imagina y crea (Serrano, 2004). La construcción y caracterización del personaje involucran al actor en un proceso de estudio que procura, mediante la técnica, que el actor salga de la cotidianidad de la vida real para sumergirse en una nueva personalidad, en la vida del personaje (Eines, 2005).

El punto de partida en el análisis de la obra teatral es la situación y sus componentes y no el diálogo propio de los seres que intervienen. Se propone que el actor accione sobre ella con la conflictividad propia de sus personajes (Serrano, 2004). El análisis del actor es eminentemente práctico sobre la escena y responde a las incógnitas que plantea el texto teatral. Así, se hace referencia a una actuación que no sólo consiste en el conocimiento abstracto o verbal sino que consiste en el de la conducta e interacción.

El actor acciona corporalmente desde el conocimiento de la obra. Lo que ocurre en escena es meramente físico, concreto: acciona o reacciona ante un estímulo real, mediante su propiocepción. De esta respuesta a los estímulos reales, surgen las emociones y se obtienen los componentes de la conducta: lo sentido y lo pensado, lo inconsciente y lo consciente. Este es, para Stanislavski (1925) el sentido de las acciones físicas. El actor adquiere así un conocimiento que no es únicamente de índole teórico sino que adquiere un “conocimiento práctico”.

El actor llega a transformarse en el personaje, a vivir una nueva conducta o personalidad mediante la voz, la forma de hablar y la pronunciación, y mediante su cuerpo, los movimientos y sus posturas físicas. El modo de

expresión en el teatro no consiste solamente en palabras sino en personas que se mueven y accionan en escena empleando palabras (Ryngaert, 2000).

3. 2. 1 Método de las acciones físicas

El método de las acciones físicas o análisis activo (Stanislavski, 1925) apunta desde el presente (aquí y ahora) hacia adelante, orientando la actividad del actor desde el presente hacia el futuro, desde la actual situación y materiales de la estructura hacia la estructura dramática lograda en la escena. Para comenzar, el método de las acciones físicas propone realizar una descripción de los materiales con los que se trabajará: la estructura dramática, como red de relaciones, y sus elementos. La influencia de esta estructura define la conducta del personaje que será llevada a escena para la toma final de decisiones interpretativas. Mediante esta etapa se idea un “plan para la acción” que consta de un esquema de los conflictos que aparecen a lo largo de la obra.

En la descripción se delimita cada elemento que compone a la estructura, es decir, situar y establecer el entorno por el que transcurre la acción: ¿dónde y cuándo sucede la acción?, ¿qué elementos hay ahí?, ¿cuáles son las circunstancias dadas en ese entorno? Y desde las circunstancias dadas se hace referencia al contexto de relaciones en este ámbito, a lo que sucede. Con respecto al personaje, como resultante de ese contexto: ¿dónde está?; ¿cuál es el vínculo entre el entorno y él?; ¿para qué está ahí?; ¿qué objetivo persigue?; ¿qué desea o quiere?; ¿cuál era su situación anterior?, ¿de dónde viene? Por otro lado, resulta necesario para Stanislavski (1925) saber qué se le opone al personaje en el camino a cumplir su objetivo: si existen pre-conflictos y qué acciones realiza para luchar contra estos problemas.

En el caso de los monólogos y diálogos, se trata de delimitar el conjunto de enunciados del texto para responder: ¿quién le habla a quién y por qué? Incluso el monólogo, podría analizarse como el diálogo de un personaje consigo mismo, pero también con el cielo, con un personaje imaginario, con un objeto o con el público en la medida en que el actor defina sus herramientas o

conceptos de la actuación y en que toda habla, en el teatro, busca su destinatario (Ryngaert, 2000).

Para la búsqueda y organización de estos datos, la obra se divide en unidades de sentido organizando los significados en conjuntos de relaciones que marquen los principales episodios. Por lo que, cada unidad involucra un objetivo, una meta del personaje. Aunque bien es cierto que la obra no siempre incluye todos estos datos, Ryngaert (2000) recomienda completar esta inexistencia con la propia imaginación del actor a fin de lograr un conocimiento de lo sucedido con mayor eficacia.

El plan de acción (Stanislavski, 1936) apunta a aquellas cuestiones relevantes para el transcurso de la obra. Los datos específicos del personaje serán tenidos en cuenta para la conducta de éste en relación a la acción. Se trata de tener puntos de partida que permitan la performance de la estructura extraída del texto dramático y las réplicas como límite. El actor asume las circunstancias dadas, el objetivo buscado y los conflictos del personaje y a partir de allí actúa “en nombre propio”. Simultáneamente los sentimientos aparecen del contacto entre la situación dramática, conflictiva y el trabajo profundo del actor que lucha contra lo que se le opone.

Así, los apuntes teóricos se enriquecen con nuevos aspectos del mismo objeto - en la acción - y éste apareciendo en toda su complejidad y riqueza. Es aquí donde estos elementos podrían ser utilizados en una actividad de carácter práctico a través de la *improvisación*, donde el actor vincula los elementos del texto dramático a los hechos, siendo el instrumento para esta técnica la exploración de su propia personalidad psicofísica; y el lugar operativo, la situación establecida en la estructura dramática. En relación a los objetivos de la presente tesis la improvisación no será desarrollada en profundidad, ya que en la teoría de Stanislavki resulta una habilidad desarrollada esencialmente por el actor debido a que se admite en su performance cierta espontaneidad y variación, si así lo desea, de los componentes de la obra teatral tales como el texto o los movimientos escénicos.

Uno de los conceptos fundamentales en el trabajo de Stanislavski es el “sí mágico” (Stanislavski 1936). Esta herramienta es utilizada en la caracterización buscando la unión entre el actor y el personaje. En palabras del autor: “El sí actúa como una palanca para elevarnos del mundo real a la región de la imaginación” (Stanislavski 1936, p. 119) De esta forma, las características del personaje (sus movimientos y su voz) se buscan en la performance mediante el sí mágico. Expone al actor frente a circunstancias de otra persona para buscar alguna forma análoga a la propia con fines de llegar a la conducta de un personaje dado. De esta misma cuestión surgirían los movimientos conscientes e inconscientes sobre el escenario remitiendo a una conducta específica y a características corporales del personaje.

3. 2. 2 Las réplicas del personaje

La acción física del actor desencadena el habla, desencadena las réplicas, aquellas manifestaciones del personaje en escena: primero el personaje siente, vive una situación y luego la expresa en palabras. Eines (2005) escribe que la palabra como significado ocupa un lugar no causal, sino de efecto. Es decir, en el tiempo, primero suceden cosas y luego se genera el lenguaje.

Desde esta perspectiva, las palabras enunciadas por el personaje son un espejo de su conducta que se materializan en el cuerpo del actor. Por ello es necesario establecer primero la situación para construir el verdadero sentido del texto dramático, ya que es la situación la que da sentido a lo que se dice. El habla de un personaje organiza su relación con la estructura dramática en el uso que hace del lenguaje (Serrano, 2004). La penetración en esta situación es la que “obliga” al actor a pronunciar las réplicas. El aquí y ahora las extrae de la memoria del actor – que las ha aprendido previamente – y las llena de sentido contextual. Esta enunciación marca un objetivo como toda acción. En este caso, el fin es comunicar a otros lo que el personaje ve dentro de él, comunicar su espíritu interno.

Toda palabra, en el teatro, busca su destinatario: a personajes que están en escena, a destinatarios ocultos (destinatarios indirectos) o ausentes que son convocados por el habla (Ryngaert 2000).

3. 2. 3 Las réplicas en el escenario: características y elementos que la componen

El análisis de las réplicas (Stanislavski 1925) persigue establecer la esencia del discurso de cada personaje. Las características del lenguaje se pueden convertir en recursos vocales que permiten al actor lograr variedad en su forma de decir. Para el conocimiento y comprensión de cada una se deberían estudiar los elementos, que comprenden al lenguaje, utilizados en el discurso de una obra teatral como los signos de puntuación, los acentos y pausas, la forma de la enunciación que advierte el sentido de la frase y la pronunciación.

En el discurso, la línea de palabras se desarrolla en el tiempo, y ese tiempo está dividido por el sonido de letras, sílabas y palabras como también por la ausencia de sonido. El discurso se organiza en frases de diferente importancia en relación al sentido del discurso y lo que se quiere comunicar. Estos sonidos pueden estar acompañados por pausas de las más diversas duraciones, que hacen posible la coincidencia de los acentos rítmicos de las palabras, las acciones y las emociones con la pulsación interior del actor (Stanislavski, 1948).

Stanislavski (1948) establece que los efectos sobre el discurso pueden transformar por completo a quien representa un papel mediante la voz, la forma de hablar y la pronunciación. La pronunciación se da en cada vocal y cada consonante de las palabras para llegar al efecto buscado y hará referencia a la imagen que el actor ha construido sobre la personalidad que debe interpretar. La voz será, en este caso, aprovechada para decir sencillamente los pensamientos, o expresar los sentimientos profundos que revelan la vida interior del personaje.

Otro elemento utilizado por el actor en su caracterización es el *acento*. Stanislavski (1948) lo define como la palabra expresiva. Escribe sobre esto:

“El acento es un dedo indicador. Señala la palabra esencial de una frase. En la palabra así subrayada encontraremos el alma, la esencia íntima, el cenit del subtexto.” (Stanislavski 1948, p.179).

También enumera (1948) algunas recomendaciones para el tratado de los acentos: en un texto, las palabras no tienen igual importancia, unas exigirán más énfasis que otras. En este caso las palabras a destacar son las palabras claves, aquellas que dan significado a la réplica. Las palabras secundarias deberían ser atenuadas en términos de acentuación. La existencia de diferentes planos sonoros en las acentuaciones generaría cierta perspectiva en el sentido de la frase y en las partes aisladas como en la estructura completa del texto.

Los signos de puntuación, por su parte, corresponderían a un elemento que se interrelaciona con todos los demás. Stanislavski (1948) explica que estos signos exigen una determinada entonación vocal debido a que cada signo tiene su propio rasgo característico y sin esa entonación no cumplirían su función. Cada entonación, a su vez, produce un determinado efecto sobre los oyentes: el símbolo fonético de una pregunta pide una respuesta; el de exclamación pide compasión, aprobación o protesta; los dos puntos requieren una consideración atenta de lo que viene a continuación. Estos rasgos característicos se establecen gracias a la entonación, como también a los acentos y a las pausas.

Las pausas pueden ser utilizadas para dividir el discurso en una secuencia de momentos. A un discurso, se lo puede dividir en períodos y colocar en cada uno pausas gramaticales. Estas pausas tienen una doble función. Por un lado unen las palabras en grupos o períodos de elocución y por otro los separa entre sí. Esta segmentación ayuda a la lectura y al análisis del texto en la búsqueda de su esencia, otorgándole forma, inteligibilidad y contenido – al mantenerlo centrado en el significado esencial de lo que se pretende comunicar.

Junto a la pausa gramatical existe la *pausa psicológica* que presta realce a las pausas lógicas, siempre y cuando no usurpen las funciones de esta última. Se introducirían en lugares donde una pausa lógica o gramatical parece no tener lugar. La pausa psicológica rompe la regla e introduce una interrupción; puede sustituir a la lógica sin por ello destruirla. Según Stanislavski:

“Mientras la pausa lógica da una forma a los períodos, a frases enteras de un texto y a través de ello contribuye a su comprensión, la pausa psicológica añade vida a los pensamientos, frases y períodos. Ayuda a transmitir el contenido subtextual de las palabras.” (Stanislavski 1948, p.166).

El uso de estas herramientas está al servicio de la búsqueda de una coordinación y creación de planos y perspectivas del discurso. El análisis desde el punto de vista de la enunciación es un trabajo teórico cuya práctica junto con la línea continua de acción y el subtexto encuentra explicación al modo en que todos los movimientos, las palabras, las pausas, la experiencia afectiva de un papel y su interpretación física están interrelacionados e integrados en el actor.

Serrano (2004) considera en relación al actor y su interpretación que cuando las circunstancias de la situación son abordadas corporalmente por el actor provocan de inmediato una conducta orgánica, es decir, una conducta que comprende lo físico, lo intelectual y lo emocional a la vez. La conducta se refleja en el comportamiento del actor en la representación, a través de su movimiento y su voz. La emoción es una respuesta inesperada que no se debe a un proceso de consciencia y voluntad ante una situación sino que es un emergente de la conducta escénica dentro de los límites de un texto y una situación. El compromiso corporal con la estructura dramática es lo que permitiría la aparición de la emoción escénica. Es siempre un producto del accionar, de la conducta como una forma particular del comportamiento humano frente a un estímulo o situación determinada, en las circunstancias dadas y el contexto de la estructura dramática.

La conducta es aquello que el actor produce al interpretar un personaje y se fundamenta en sus movimientos y en el habla. Ambos elementos, movimiento y habla, comprenden tanto los resultados voluntarios como los involuntarios que nacen del accionar del actor a partir del proceso de investigación, improvisación y caracterización incluyendo la observación y la imitación. Estos procesos continuamente provocan una reflexión crítica de la producción propia del actor que conduce a un nuevo nivel de exploración artística para las decisiones interpretativas.

3. 3 Herramientas analíticas dramáticas para la interpretación de una obra vocal

Eines (2005) afirma que todo lo que el actor hace sobre el escenario es acción y una de las acciones que realiza, además de la acción física es la palabra: el actor habla y hablar es actuar. Resulta un contenido fundamental en el hacer del actor, ya que la acción abarca tanto el habla como los movimientos. Expresar, comprender los significados, conectar con lo que se dice en los ecos de la propia resonancia, la dicción y la emisión son caminos que el actor toma para llegar a su palabra. La palabra es comprendida como acción que implica una causa y un fin.

En esta dirección es que el desempeño del cantante se vincula al del actor: en el género de la música vocal de cámara el cantante se comunica en nombre del personaje vocal y aunque no realiza desplazamientos escénicos su cuerpo forma parte de la representación. En una obra teatral como en una obra vocal se transmite mediante las palabras y los movimientos la vida interna, los pensamientos y las emociones de un personaje al cual se busca representar.

De los elementos que componen al teatro (actores - personajes, escenario, escenografía, sonido, iluminación, vestuario y maquillaje), sólo se tomará en cuenta en este trabajo de tesis el papel del actor y la construcción del personaje. La línea vocal de cada cantante será concebida como la voz del personaje. Para ello se asumirá que en la interpretación vocal el cantante construye una imagen del personaje y cada material compositivo en la línea

unificada por el texto musical y el texto literario es resignificado en relación a la situación dramática.

En la caracterización del personaje, la voz ayuda a transmitir la imagen del personaje buscado. Un personaje tiene una forma física, carácter y conducta y su modo de accionar es consecuente con esto. Los recursos expresivos que caracterizan a la conducta del personaje son aplicados en la interpretación de la obra vocal. Por tanto se buscará estudiar la influencia que los componentes de la situación dramática tienen en el tratamiento de los materiales musicales y la producción sonora vocal, esto es en el modo en que el intérprete los adecua y relaciona en el momento de la práctica. A pesar de que cada uno implique una decisión interpretativa – consciente o inconsciente – sobre cómo se realizará, éstos aparecerán en conjunto (combinados, simultáneamente o consecuentemente). De esta forma, el fraseo responderá a la línea de acción del personaje y de las intenciones comunicativas del intérprete articuladas en cuerpo y voz.

3. 4 Una nota final: género y estilo dramático en la interpretación vocal

Videla y Español (2009) definen el estilo y el género como clasificaciones sociales de textos, haciendo referencia a que toda unidad de sentido es reflejo de un proceso de producción social. Asimismo, afirman que el género presupone rasgos del texto que lo hacen predecible tanto para los que lo producen como para los que lo reciben. El estilo en cambio es un modo de hacer los textos, por lo que, no es universalmente compartido por los géneros (ver *Capítulo 1* de esta tesis).

La performance vocal de una obra musical puede ser objeto de muchas interpretaciones, tantas como intérpretes la aborden. Esta cualidad del texto artístico daría lugar entonces a diversos estilos interpretativos, es decir, a diferentes modos de ejecutar la obra perteneciente a un género específico. En la definición de Videla y Español (2009):

“Los géneros se acotan a un campo social de desempeño. Se los puede encontrar siempre en el mismo lugar. La clase se encuentra en el aula y no en una discoteca. En cambio el estilo atraviesa distintos campos. Uno puede encontrar lo *pop* en la vestimenta, en la pintura e incluso en una clase.” (Videla y Español 2009, p. 6)

El estilo dramático aplicado en la interpretación de música vocal influirá en los componentes expresivos, la imagen sonora que se quiere transmitir o la idea que el músico ha concebido en su imaginación acerca de la obra. Es decir, influirá en aquello que denominamos la intención comunicativa (*Ver Capítulo II* de esta tesis). Así, las cualidades del sonido vocal y los gestos corporales aparecerán como consecuencia de las intenciones comunicativas traducidas en patrones motores (Mauléon, 2008).

La obra vocal sería entendida en este contexto como un producto significativo donde se cristaliza la tensión entre el género y el estilo. El objeto discursivo perteneciente a un género, la música vocal, se verá afectado por el estilo interpretativo que emerge desde lo teatral. La articulación se dará entre un conjunto de reglas y los contenidos a utilizar, es decir, la tensión entre las reglas del género y los modos de hacer (estilo). Según este planteo, existiría una relación de dos géneros y una relación de género – estilo funcionando al mismo tiempo: la música vocal que articula con el teatro (ambos géneros) y la música vocal que articula con el estilo dramático, siendo éste un estilo interpretativo que modelará la producción de sentido de la obra vocal.

SEGUNDA PARTE: ESTUDIOS EXPERIMENTALES

Capítulo 4

Estudios experimentales

4. 1 Metodología

Sujeto

Participó del experimento una cantante de 26 años de edad, directora coral y preparadora vocal con 10 años de experiencia musical. La cantante estudió y memorizó la obra para la ocasión.

Estímulos

Se seleccionó la parte solista de la canción coral *Quant j'ai ouy le tabourin sonner* perteneciente al ciclo *Trois Chansons de Charles d'Orleans* del compositor Claude Debussy. La misma fue seleccionada debido a que: (i) la parte solista de la canción es la única que posee el texto poético, el cual está escrito en primera persona volviendo al solista el único personaje que se expresa durante la situación dramática; (ii) contiene originalmente escasas indicaciones expresivas (dinámicas, articulaciones, tempo, color vocal, etc.); (iii) el tempo moderado y el diseño melódico silábico brindan un contexto apropiado para el análisis de la sincronía entre movimiento y canto.

Artefactos

Los datos fueron registrados a través de filmaciones realizadas con dos cámaras digitales dispuestas a 90 grados. Las ejecuciones fueron tomadas simultáneamente por ambas cámaras ubicadas de frente y de perfil. A partir de las filmaciones y mediante el editor de video Adobe Premier CS5 se obtuvo la señal del movimiento corporal y, mediante el editor de sonido Sound Forge 9.0, se obtuvo la señal sonora.

Los análisis del movimiento corporal fueron realizados mediante el software Anvil 4.7.7 mientras que los análisis de la señal sonora fueron realizados con el editor fonético Praat 4.5.16.

Procedimiento

El experimento constó en la interpretación de la parte solista de la canción *Quant j'ay ouy le tabourin sonner* (a capella) en dos condiciones.

En la condición (i) se le solicitó a la cantante que cantara la obra de modo que pusiera de manifiesto su propia interpretación de la obra musical, sin intervención del investigador. En la condición (ii) el investigador brindó a la participante un análisis de la obra con información que vinculaba la estructura musical, el contenido poético y el contexto dramático de actuación del personaje. Este análisis se expone a continuación en el apartado *Análisis del estímulo: contextualización narrativa – dramática y la caracterización del personaje*. Se realizó una explicación justificada en los términos de Cone (1974) acerca de la interpretación narrativa – dramática a partir de la consideración de la canción como una situación dramática en la que se encuentra inmerso un personaje vocal que será representado por la cantante. En esta situación, la línea vocal conforma el discurso del personaje vocal, quien se expresa mediante palabras y gestos musicales. Éste fue contextualizado en una situación dramática y caracterizado a partir de los elementos musicales y poéticos. Se guió la incidencia de esta contextualización en el fraseo y los materiales sonoros. Se le solicitó a la cantante ejecutar nuevamente la canción aunque en esta oportunidad la consigna tendió a que ella armara una nueva interpretación musical en relación a la representación del personaje, realizando si fueran necesarios cambios con respecto a la versión inicial.

Análisis del estímulo: contextualización narrativa – dramática y la caracterización del personaje vocal

La siguiente contextualización narrativa – dramática y caracterización del personaje vocal se realizó mediante una resignificación del poema como el discurso del personaje. A su vez, se resignificó al material musical como la voz de este mismo. Esta contextualización es una dentro de las infinitas

contextualizaciones posibles. A continuación se expone el estímulo que le fue brindado a la cantante en la condición (ii):

El personaje es un prisionero que ha sido encerrado, luego de una batalla perdida, en un calabozo dentro de una torre. Este calabozo posee una ventana por la cual puede observar el exterior. El prisionero, que se encuentra durmiendo en el calabozo, es despertado por el sonido de un tambor. Lo escucha con atención manteniéndose quieto. No mueve la cabeza de la almohada y se dice a sí mismo que es muy temprano y se vuelve a dormir un poco más (ne levé mon chief du coissin, en disant: il est trop matin ung peu je me rendormiray, compases 11 – 18). Su discurso, en el registro central de la voz, está constituido por un gesto de ascenso y descenso articulado por movimiento conjunto y pequeños saltos que podrían mostrar la quietud y el cansancio del personaje (Quant j'ai ouy le tabourin sonner pour s'en aller au may, compases 5 – 8). La escucha y la apreciación del sonido del tambor es, por el momento, un objetivo del prisionero, quien busca entender el por qué de este llamado. La línea vocal refleja un estado calmo y entresueños del prisionero mediante la dinámica piano, el registro central y el movimiento melódico por grado conjunto y pequeños saltos. Se le otorga importancia a la palabra sonner mediante un salto ascendente y valor largo seguido por un silencio donde pudiera reflejar el momento de reflexión en el que nota que este tambor suena para despedir el mes de mayo que lo hace pensar en el tiempo que ha pasado encerrado.

De repente, su sueño es interrumpido nuevamente aunque esta vez por unos jóvenes. Con un poco de prisa, o como escribe Debussy un peu animé se dirige a observar por su ventana qué está sucediendo afuera. Un salto ascendente sobre el registro agudo y crescendo, que irrumpen la tranquilidad de la línea vocal anterior, manifiestan la desesperación del personaje cuando ve que estos jóvenes se reparten un botín francés (Jeune gens partent leur butin, compases 27 – 31). Un salto descendente de octava y nota repetida marca esta sensación de tristeza y desesperanza del prisionero al suponer que Francia ha perdido otra batalla (de non chaloir m'acointeray A lui je m'abutineray, compases 31 – 36). Su discurso se vuelve dulce y expresivo, en

una nueva sonoridad con pequeños saltos y grados conjuntos similar al comienzo de la canción aunque aquí transmitiendo cierta desesperanza.

El movimiento melódico ascendente por saltos es reanudado al ver a un vecino cercano: otro prisionero francés (Trouvé l'ay plus prouchain voisin, compases 37 – 39), quien con tan solo su presencia le confirma que Francia ha sido vencida una vez más. El movimiento melódico descendente por grado conjunto y sin repetición de notas podría reflejar una caída de ánimo o desilusión abrupta: ya no le resulta tan cierto que pronto será liberado. Por último, con una indicación Un peu retenú se vuelve a escuchar “quant j'ai ouy le taoburin sonner pour s'en aller au may” (compases 40 – 42). Este desvanecimiento genera en el prisionero un deseo de volver a dormir aunque ya con poco ánimo. La repetición de un único sonido en la melodía durante ne levé mon chief du coissin (compases 46 – 49) transmite la angustia y desilusión del personaje. Regresa a su cama muy lento (Plus retenú, compás 47).

Resultados

Se analizó el registro completo de la señal sonora y del movimiento corporal de ambas interpretaciones. En el presente trabajo se presenta el microanálisis de una selección de movimientos corporales y el microanálisis de una selección de fragmentos de la señal sonora. En todos los casos las categorías utilizadas para el análisis del movimiento y del sonido vocal fueron aplicadas con atención al discurso musical en vinculación con la estructura poética. Para el análisis de cada versión, se observaron en simultaneidad los videos de frente y de perfil correspondientes. Se observaron los gestos corporales y los gestos vocales presentados en cada condición.

El análisis de la señal sonora se realizó mediante el editor fonético Praat 4.5.16. Se segmentó el audio en sílabas en correspondencia al texto poético. La determinación de los límites se realizó mediante la audición de la señal sonora, la visualización de la curva de frecuencias, el texto poético y la rítmica correspondiente a cada sílaba.

Para el análisis del movimiento corporal se configuró el programa Anvil 4.7.7 de acuerdo a las categorías de análisis de Rudolph Laban (1970, en

Campbell, 2005): Cuerpo; Espacio – Dimensión; Espacio – Desplazamiento; Espacio – Dirección; Forma y Flujo. Se agregaron las categorías: Texto y Rostro. Con respecto a la categoría Texto se segmentó el video en correspondencia con las palabras del texto poético a partir de la audición y la observación del oscilograma. La observación y el sistema de análisis de movimiento de Laban (1970 en Campbell, 2005) permitieron definir los movimientos utilizados por la cantante en cada versión.

A continuación se exponen los resultados de los análisis de la señal sonora de cada versión y los resultados de los análisis del movimiento corporal. Se presentan en dos apartados: *Análisis y resultados de la primera ejecución* y *Análisis y resultados de la segunda ejecución*. Cada apartado está compuesto por tres partes: *Análisis general*, *Microanálisis de la señal sonora* y *Microanálisis del movimiento corporal*.

4. 2 Análisis y resultados de la primera ejecución

4. 2. 1 Análisis general

El siguiente análisis corresponde al estudio de la señal sonora y de las filmaciones (frente y perfil) de la primera ejecución de la cantante participante del experimento.

La duración total de la ejecución es de 67.73 segundos siendo la primera estrofa de una duración de 22.75 segundos, la segunda estrofa una duración de 28. 57 segundos y la tercer estrofa, 16.41 segundos.

Mediante la audición de la señal sonora y la observación de la gestualidad de la cantante en atención al discurso musical se perciben agrupaciones y segmentaciones en el discurso de la cantante diferentes a las propuestas por el compositor. Existen elementos con los cuales se puede determinar estas diferencias en el fraseo como son las acentuaciones, modificaciones en el timing (rubato, rallentando y silencios agregados) y modificaciones dinámicas. A su vez, el movimiento corporal de la cantante durante la ejecución fortalece también esta percepción del discurso musical a

partir de una gestualidad que engloba a más de un verso o que, por el contrario, fragmenta gestualmente los versos.

En el siguiente cuadro se observan ambas propuestas interpretativas: de lado izquierdo la correspondiente al compositor Debussy y del lado derecho la organización realizada por la cantante (en letra MAYÚSCULA los versos modificados con respecto a la propuesta del compositor).

Debussy	Cantante
Quant j'ai ouy le tabourin sonner,	QUANT J'AI OUY LE TABOURIN SONNER POUR S'EN ALLER AU MAY,
Pour s'en aller au may,	
En mon lit n'en ay fait effray	EN MON LIT
	N'EN AY FAIT EFFRAY
Ne levé mon chief du coissin	ne levé mon chief du coissin
En disant : Il est trop matin	EN DISANT :
Ung peuje me rendormiray.	IL EST TROP MATIN UNG PEUJE ME RENDORMIRAY.
Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin sonner
Pour s'en aller au may,	Pour s'en aller au may,
Jeune gens partent leur butin;	Jeune gens partent leur butin;
De non chaloir m'accointeray	DE NON CHALOIR
A lui je m'abutineray	M'ACCOINTERAY A LUI JE M'ABUTINERAY
Trouvé l'ay plus prouchain voisin.	Trouvé l'ay plus prouchain voisin.
Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin
Pour s'en aller au may	Pour s'en aller au may
En mon lit n'en ay fait effray	En mon lit n'en ay fait effray
Ne levé mon chief du coissin.	Ne levé mon chief du coissin.

Tabla 1: diferencias entre el fraseo propuesto por el compositor Debussy y el fraseo propuesto por la cantante en su primera versión.

A continuación se exponen estas diferencias y rasgos característicos de la primera versión en un microanálisis de la señal sonora y un microanálisis del movimiento corporal.

4. 2. 2 Microanálisis de la señal sonora

En este apartado se exponen los rasgos característicos de la señal sonora de la primera versión. Los rasgos expuestos a continuación han sido elegidos debido a que son recurrentes en la interpretación de la cantante, sirviendo como ejemplo del análisis completo.

- *Quant j'ai ouy le tabourin sonner pour s'en aller au may*

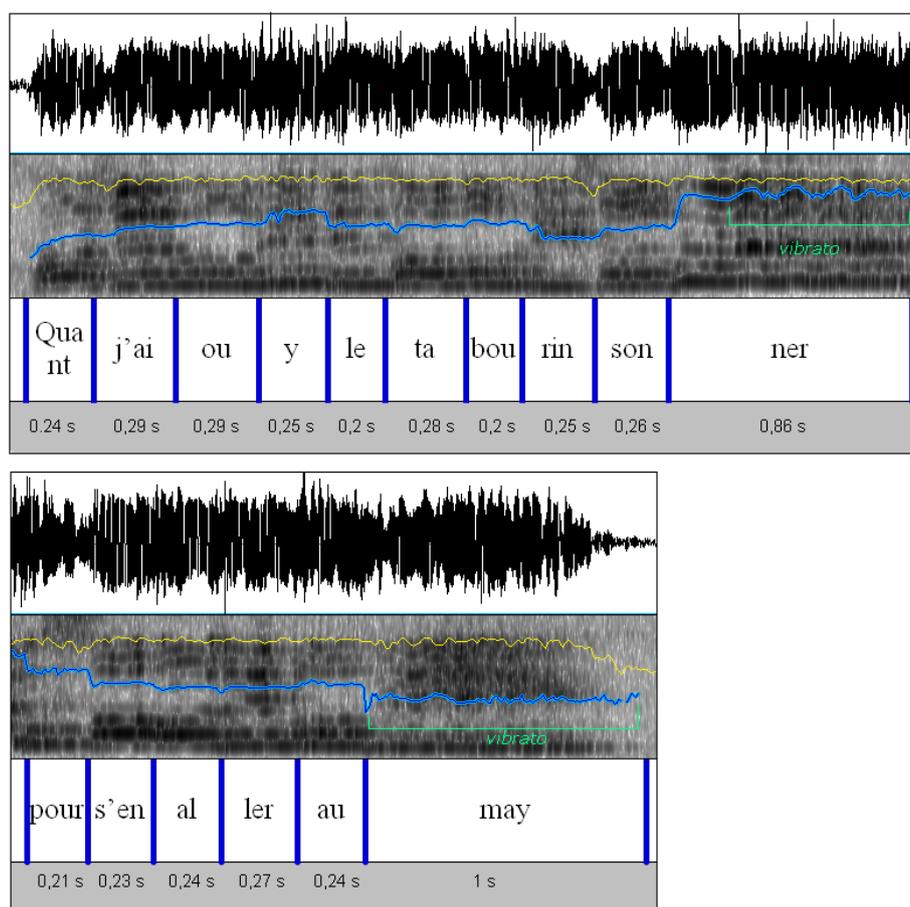


Figura 1: imagen espectral, curva de intensidad, curva de frecuencia, vibrato, glissandi y duración de los sonidos del verso *Quant j'ai ouy le tabourin sonner pour s'en aller au may* (primera estrofa).

La señal sonora del primer verso presenta una conducción del discurso hacia *-ner* y luego hacia *may*. Estas conducciones del fraseo están determinadas por la aparición de un rallentando y crescendo hacia ambos

sonidos. Sin embargo, se percibe como un único verso ya que está articulado en legato en su totalidad, no hay interrupciones e incluso no se registra el silencio propuesto por el compositor luego del sonido *-ner*. Por otro lado, desde el comienzo del verso se encuentra una desacentuación – acentuación por cada par de sonidos. De esta manera, los sonidos acentuados corresponden a *j'ai, -y, ta- , -rin, -ner, s'en, -ler y may*. Las acentuaciones son realizadas por dinámica (*sf*) como en *-rin* o por una prolongación de la duración rítmica como en el caso de *j'ai*. Ciertos sonidos, como los correspondientes a la palabra *sonner* y a *may* son ejecutados de manera diferente a los restantes. En la palabra *sonner* la sílaba *son-* es desacentuada y retenida prestando realce a la sílaba *-ner* que además de estar acentuada y prolongada en su duración, se ve enriquecida por un vibrato irregular luego del ataque del sonido. *May*, por otro lado, recibe un tratamiento inverso a *-ner*. es precedido por un valor corto y atacado con *sf*; su valor rítmico no es modificado y el vibrato comienza desde el ataque del sonido de forma irregular y rápida. A lo largo del verso, no se perciben crescendos o decrescendos graduales, sino que se mantiene la intensidad estable siendo los valores mínimos registrados en el ataque o cese de algunos sonidos. En cuanto al microtiming se registran diferentes duraciones para la repetición de una misma figura (corchea) entre 0,20 segundos y 0,29 segundos.

○ *En mon lit*

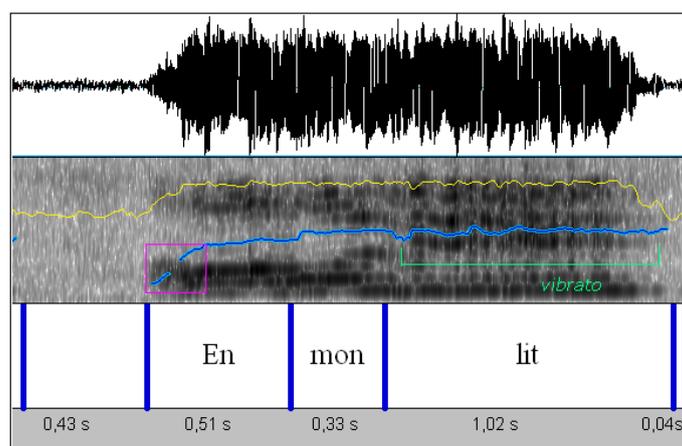


Figura 2: imagen espectral, de frecuencia, intensidad y duración de los sonidos del verso *En mon lit* (primera estrofa).

En mon lit se ve caracterizado por encontrarse entre dos silencios: un primer silencio escrito por el compositor y una cesura muy breve, agregada por la cantante. El fraseo está dirigido hacia el tercer sonido *lit*, aunque la palabra *En* está acentuada en su intensidad y prolongada en su duración. A su vez, se visualiza un *glissandi* en el ataque de este sonido. La palabra *lit* está acentuada dinámicamente y enriquecida por el uso de un vibrato irregular sobre el comienzo del sonido que luego se desvanece. Ésta acentuación se ve fortalecida por estar precedida por un valor corto y desacentuado. En cuanto al microtiming, este verso se distingue por un *rubato* donde los sonidos, siendo de igual figura rítmica, son ejecutados por la cantante con duraciones diferentes cada uno, dando como resultado el encadenamiento: largo – corto – largo. Estos rasgos interpretativos se presentan en otros versos de tres o cuatro sonidos precedidos por un silencio escrito por el compositor como por ejemplo en *En disant* y en *De non chaloir*.

- Jeune gens

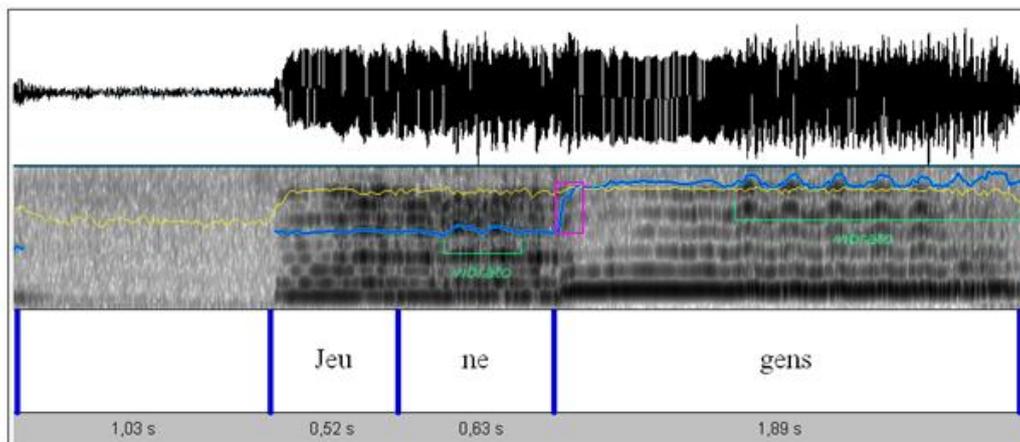


Figura 4: imagen espectral, frecuencia, vibrato, intensidad y duración de los sonidos del verso *Jeune gens* (segunda estrofa).

Jeune gens se caracteriza por un ataque claro y sin *glissandi*. En este verso se registra el mayor valor de intensidad: 85 dB que se mantiene durante todo el verso. La sílaba *ne* es levemente desacentuada provocando un énfasis dinámico en *Jeu-* y *gens*. Cada nota es retenida y tanto *-ne* como *gens* son enriquecidas con un vibrato regular que comienza luego del ataque y hacia el final del sonido. La duración de este último sonido es acortada y compensada en la frase consecuente. El vibrato de *gens* que posee un amplio ámbito en

comparación con el vibrato anterior, se vuelve irregular hacia el final del sonido. *Gens* es atacado por un glissandi.

○ *Partent leur butin*

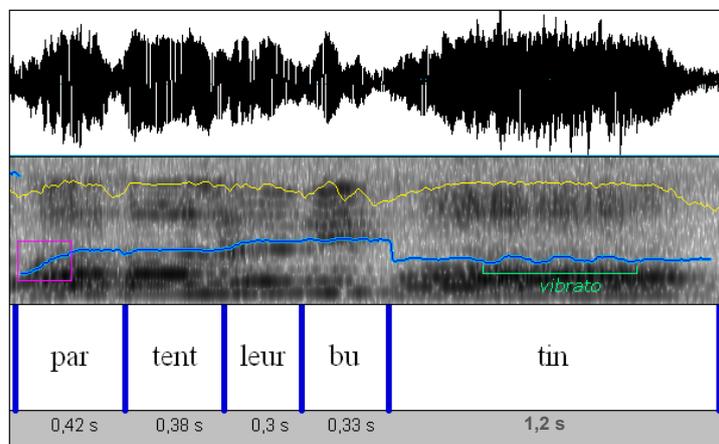


Figura 5: imagen espectral, frecuencia, vibrato, intensidad y duración de los sonidos del verso *partent leur butin* (segunda estrofa).

En este verso se encuentra una articulación de “nota por nota” generado por microdinámicas en cada sonido y que integran, en su conjunto, un disminuyendo gradual. Este disminuyendo es acompañado por un rallentando donde los valores de duración han sido extendidos, en particular de la palabra *partent* y de *-tin*. El ataque inicial está dado por un glissandi que ocupa gran parte del sonido (0,19 s de 0,42 s). En *-tin* se observa un vibrato regular y lento.

○ *En mon lit n'en ay fait effray*

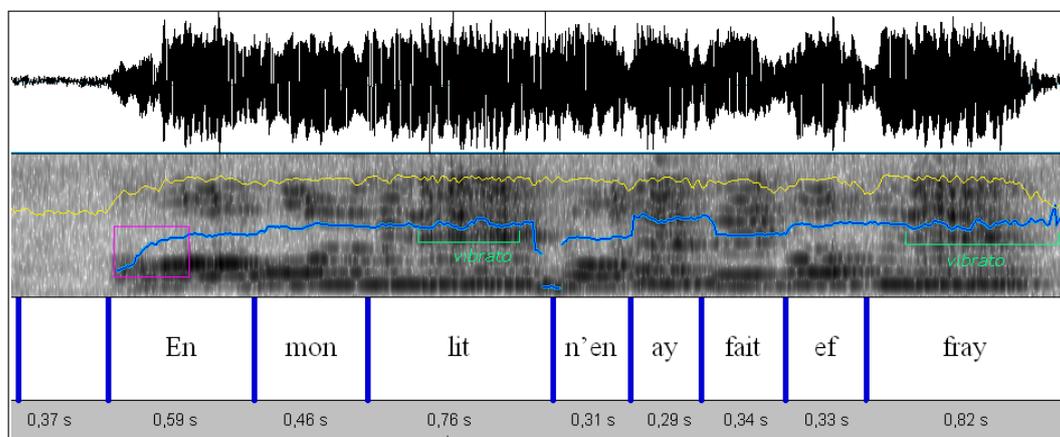
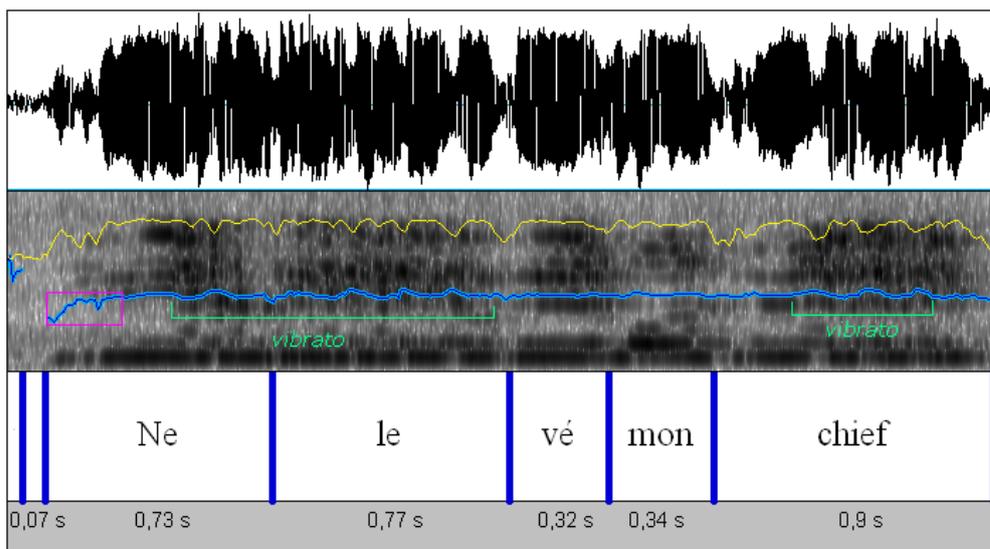


Figura 6: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *En mon lit n'en ay fait effray* (tercera estrofa).

A diferencia de la primera estrofa, *en mon lit* es continuado aquí por *n'en ay fait effray*, integrando un único verso. A pesar de que es articulado en dos partes, la cantante elimina la cesura agregada anteriormente con lo cual el discurso no es segmentado. Con respecto a los parámetros del sonido y la intención en el fraseo, la cantante recurre a lo realizado en la primera estrofa. El fraseo está dirigido hacia *lit* y luego hacia *effray*. *En* es atacada mediante un glissandi, acentuada dinámicamente (*sf*) y prolongada en su duración. *Lit*, en cambio, está acentuada dinámicamente como resultado de un *crescendo* desde el comienzo del verso; es precedida por un valor corto y desacentuado, y también enriquecido por el uso de un vibrato irregular. *N'en ay fait effray* está caracterizado por una acentuación – desacentuación de los sonidos *n'en – ay* y *fait – ef* siendo el primero de cada grupo acentuado dinámicamente y en el caso de *n'en* también prolongada su duración. Los valores de los sonidos son una vez más irregulares, han sido extendidos y poseen diferentes valores registrándose entre 0.29 y 0.34 segundos cada uno. El fraseo genera sin embargo que la sílaba *–fray* sea destacada al otorgarle mayor duración a la que posee en la escritura, una propia microdinámica (*crescendo – diminuendo*) y por un vibrato irregular y de gran amplitud.

- *Ne levé mon chief du coissin*



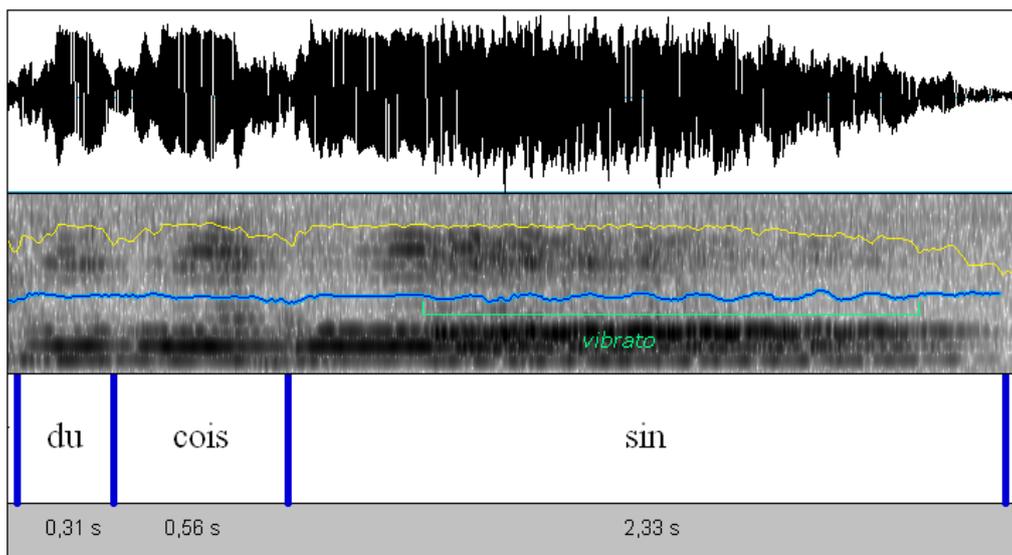


Figura 7: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *ne levé mon chief du coissin* (tercera estrofa).

El verso final se ve caracterizado por un gran rallentando que responde a la indicación del compositor *Plus retenu* (Muy retenido). Se perciben continuos acentuaciones - desacentuaciones que agrupan dos sonidos, como en el caso de *ne le-* y en *vé mon*, o como microdinámica para un sonido como es el caso de *chief*, *du*, *cois-* y *-sin* volviéndose a repetir una articulación de “nota por nota” y perdiéndose una dirección horizontal del fraseo. El ataque del primer sonido, precedido por una pequeña cesura agregada por la cantante, sucede mediante un glissandi. Luego de establecida la frecuencia, se observa un vibrato irregular que continúa en el sonido siguiente (*le-*). El vibrato vuelve a aparecer en *chief* y en el sonido final *-sin*, tendiendo en este último sonido a ser regular.

4. 2. 3 *Microanálisis del movimiento corporal*

El gesto corporal se ve caracterizado por un uso continuo del plano sagital, aparece reiteradamente un movimiento compuesto por un avance, donde el peso se traslada desde su pierna izquierda hacia su pierna derecha, y un retroceso, donde se invierte la transferencia de peso, desde la pierna derecha hacia la pierna izquierda. El uso del plano sagital, en forma de avance y retroceso, genera en la cantante un movimiento de vaivén. Se podrían establecer dos puntos o posiciones que funcionan como límite de este

desplazamiento de vaivén: (a) una posición inclinada hacia adelante y (b) una posición atrás. El apoyo del cuerpo es mayoritariamente parcial, en relación al equilibrio y el centro de gravedad, dado por las inclinaciones y el constante movimiento mencionado anteriormente.



Figura 8: Posición (a). Imagen de la postura de la cantante y el análisis del avance.



Figura 9: Posición (b). Imagen de la postura de la cantante y el análisis del retroceso.

La dirección del gesto corporal se mantiene hacia adelante y atrás, y hacia su izquierda. Sus brazos se encuentran doblados y tomados por las manos delante de su cuerpo a lo largo de toda la ejecución, en el que prevalece un movimiento continuo de sus manos y dedos mientras que a los codos los separa del cuerpo en algunas inspiraciones, sin soltar las manos. En estos movimientos de avance y retroceso, se observa un compromiso de varias partes del cuerpo: rodillas, piernas, brazos, manos y torso.



Figura 11: Postura de la cantante con los brazos doblados y las manos unidas.

Se observa que, entre el avance y retroceso (plano sagital), aparecen de forma recurrente movimientos sobre el plano vertical y horizontal. A partir del análisis completo de la gestualidad corporal se pudo encontrar la siguiente secuencia de formas que pareciera ordenar el gesto corporal de la cantante:

avance – hundimiento – ascenso – retroceso – ensanchamiento.



		00:11	00:12	00:13	00:14	00:15		
Wave		[Waveform visualization]						
Texto		ne	leve	mon	chief	du	coisin	en
Cuerpo		piernas, torso, manos			torso, manos		torso, manos y pierna izquierda	
Rostro						ojos		
Forma		avance - hundimiento		ascenso	retroceso y ensanchamiento			
Espacio	Desplazamientos	pelota - pin		pin	tornillo			
	Dimensiones	sagital - vertical		vertical	horizontal - vertical - sagital			
	Direcciones	adelante - abajo		arriba	izquierda - abajo - atrás			
Flujo		conducido						

Figura 11: Imagen de la secuencia de movimientos de mayor frecuencia en la ejecución y el análisis de los movimientos realizados.

Generalmente el avance y hundimiento forman un único movimiento, ya que la cantante los realiza en simultáneo, es decir, mientras realiza el avance

flexiona las rodillas y traslada el peso hacia adelante y abajo. Se presentan escasas variaciones en el orden de aparición de estos movimientos, ya sea por alguna repetición de uno de estos movimientos dentro de la secuencia o bien, porque alguno de estos movimientos aparece en otro orden como en el caso del ensanchamiento que es realizado, en ciertas ocasiones, luego del avance o ascenso.

Como se mencionó anteriormente, junto o luego del avance o retroceso, la cantante realiza un movimiento sobre el plano vertical que por lo general se desarrolla de forma súbita, firme y directa producida a partir de las piernas por el impulso de las rodillas. Este uso del plano vertical, sucede con mayor frecuencia de forma simultánea en el recorrido de una posición hacia la otra (ver avance – hundimiento en figura 11) aunque también en la llegada a una posición, es decir, únicamente sobre el eje vertical sin desplazamiento sobre el eje sagital (ver figura 12). Tanto en el hundimiento como en el ascenso se observa un total compromiso de las piernas, especialmente al flexionar o estirar las rodillas, como también del torso, brazos y manos. A razón de que esta característica se presenta en reiteradas oportunidades, se puede decir que hay una asociación del avance con el hundimiento y por el contrario, una asociación del retroceso con el ascenso funcionando simultáneamente.





Figura 12: Imagen del movimiento sobre el eje vertical, hundimiento y ascenso, y el análisis del mismo.

A su vez, el retroceso se ve enlazado por un ensanchamiento en forma de tornillo. Este ensanchamiento sucede sólo en un ángulo de 90 ° o por momentos menor desde el centro hacia su izquierda y un regreso al centro, para retomar la posición inicial. En este movimiento se observa también cómo la cantante realiza movimientos con sus dedos y manos e incluso realiza gestos en su cara, al cerrar los ojos y fruncir las cejas.



Figura 13: Imagen del ensanchamiento, forma de tornillo. La cantante gira sobre su mismo eje.

Se registran en la primera interpretación 47 movimientos. De estos movimientos se observan, en menor medida, dos o tres movimientos que parecieran estar encadenados, donde uno se ve continuado o realizado simultáneamente con otro. Esta característica se observó en gestos que agrupan *retroceso* y *ensanchamiento*, o por ejemplo, *retroceso*, *ascenso* y *ensanchamiento*. Este tipo de gestos compuestos por más de un movimiento se registran en 16 momentos, siendo los movimientos simples (donde se puede determinar el comienzo y fin de cada uno) observados en 31 oportunidades. Cada movimiento tiene una duración de entre 0.37 segundos y 4 segundos. Las formas de movimiento que predominan en esta primera versión son las de ascenso y hundimiento por aparecer 17 veces mientras que el avance y el retroceso aparecen 12 veces y el ensanchamiento, 7 veces.

4. 3 Análisis y resultados de la segunda ejecución

4. 3. 1 Análisis general

El siguiente análisis corresponde al estudio de la señal sonora y de las filmaciones (frente y perfil) de la segunda ejecución de la cantante participante del experimento.

La duración total de la ejecución es de 79.29 segundos mientras que la primera estrofa tiene una duración de 25.9 segundos, la segunda estrofa una duración de 32.5 segundos y la tercera estrofa, 20.89 segundos.

Mediante la audición de la señal sonora y la observación de la gestualidad de la cantante en atención al discurso musical se realizó una comparación entre las agrupaciones de fraseo propuestas por el compositor y las agrupaciones realizadas por la cantante en la segunda ejecución. Ciertos elementos del gesto vocal, como son las acentuaciones, crescendo – disminuyendo, rallentando y silencios agregados, ayudaron a determinar el fraseo. A su vez, el movimiento corporal de la cantante durante la ejecución fortalece también esta percepción del discurso musical a partir de una gestualidad que engloba a más de un verso o que, por el contrario, fragmenta

gestualmente algún verso. En esta comparación se observó que tres versos fueron interpretados de forma diferente a la propuesta del compositor.

En el siguiente cuadro se observan ambas propuestas interpretativas: de lado izquierdo la correspondiente al compositor Debussy y del lado derecho la organización realizada por la cantante (en letra MAYÚSCULA los versos modificados con respecto a la propuesta del compositor).

Debussy	Cantante
Quant j'ai ouy le tabourin sonner,	Quant j'ai ouy le tabourin sonner
Pour s'en aller au may,	pour s'en aller au may,
En mon lit n'en ay fait effray	En mon lit n'en ay fait effray
Ne levé mon chief du coissin	ne levé mon chief du coissin
En disant : Il est trop matin	EN DISANT :
Ung peuje me rendormiray.	IL EST TROP MATIN UNG PEUJE ME RENDORMIRAY.
Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin sonner
Pour s'en aller au may,	Pour s'en aller au may
Jeune gens partent leur butin;	JEUNE GENS
	PARTENT LEUR BUTIN
De non chaloir m'accointeray	De non chaloir m'accointeray
A lui je m'abutineray	A lui je m'abutineray
Trouvé l'ay plus prouchain voisin.	Trouvé l'ay plus prouchain voisin.
Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin sonner
Pour s'en aller au may	Pour s'en aller au may
En mon lit n'en ay fait effray	En mon lit n'en ay fait effray
Ne levé mon chief du coissin.	Ne levé mon chief du coissin.

Tabla 2: comparación entre el fraseo propuesto por el compositor Debussy y el fraseo propuesto por la cantante en su segunda versión.

A continuación se exponen los rasgos característicos de la segunda versión en un microanálisis de la señal sonora y un microanálisis del movimiento corporal.

4. 3. 2 Microanálisis de la señal sonora

En este apartado se exponen los rasgos característicos de la señal sonora de la segunda versión. Los rasgos expuestos a continuación han sido elegidos debido a que son recurrentes en la interpretación de la cantante, sirviendo como ejemplo del análisis completo.

- *Quant j'ai ouy le tabourin sonner pour s'en aller au may*

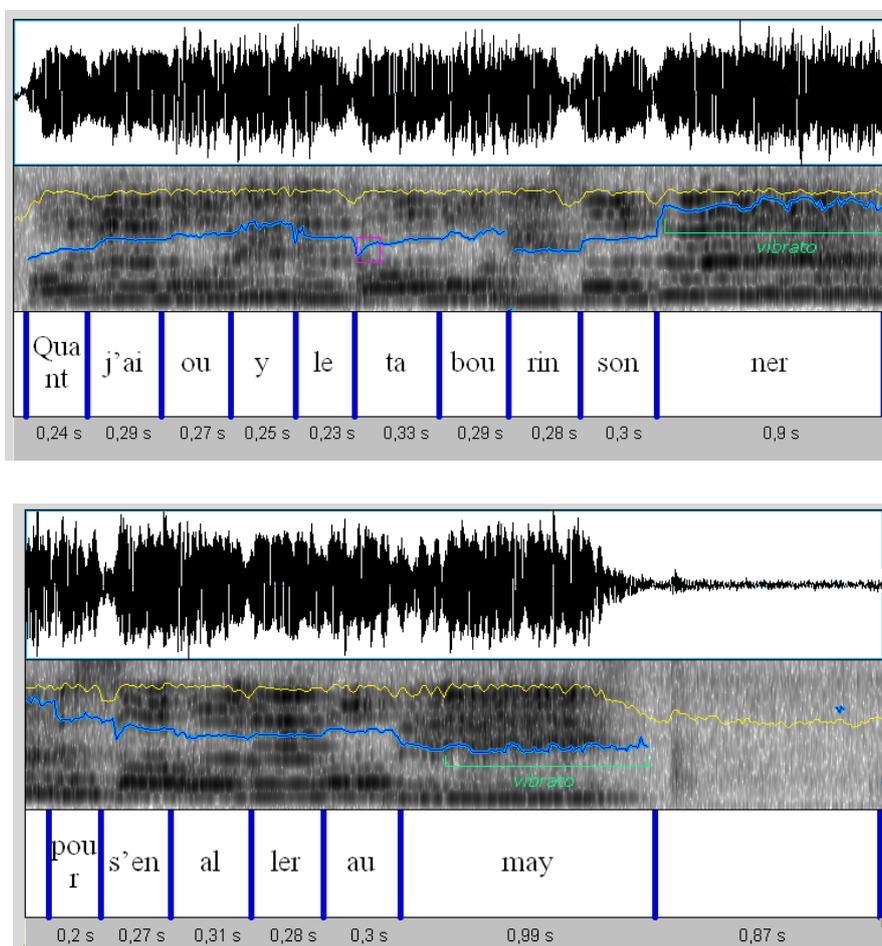


Figura 14: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *Quant j'ai ouy le tabourin sonner pour s'en aller au ay* (primera estrofa).

Durante el primer verso se puede distinguir que el fraseo está dirigido, en primer lugar, hacia *ouy* luego hacia *tabourin* y por último hacia *aller*. Estas distinciones o dirección de la frase se perciben por una acentuación dinámica (*ouy*), por un rallentando (*tabourin*) o retenuto de algunos sonidos (*aller*).

En cuanto al microtiming, se registra una gran diversidad de valores en pasajes donde aparecen figuras rítmicas iguales variando entre 0.20 y 0.33 segundos cada sonido. Por otro lado, no realiza el silencio de corchea después de *-ner* sino que toma ese valor para continuar este sonido. El sonido final *may* es acortado en su valor y el silencio consecuente es extendido.

Se observa un solo glissandi y es realizado en el ataque del sonido *ta-*. Aparecen vibratos irregulares en los sonidos *-ner* y *may*.

Se registran pequeños crescendos y disminuendos que comprenden ciertas agrupaciones de sonidos como sucede en *quant j'ai ouy le; tabourin; sonner pour* y *s'en aller au may*. A su vez, el legato engloba al verso en su totalidad y no se perciben acentuaciones sin preparación o abruptas que segmenten el discurso.

○ *En mon lit n'en ay fait effray*

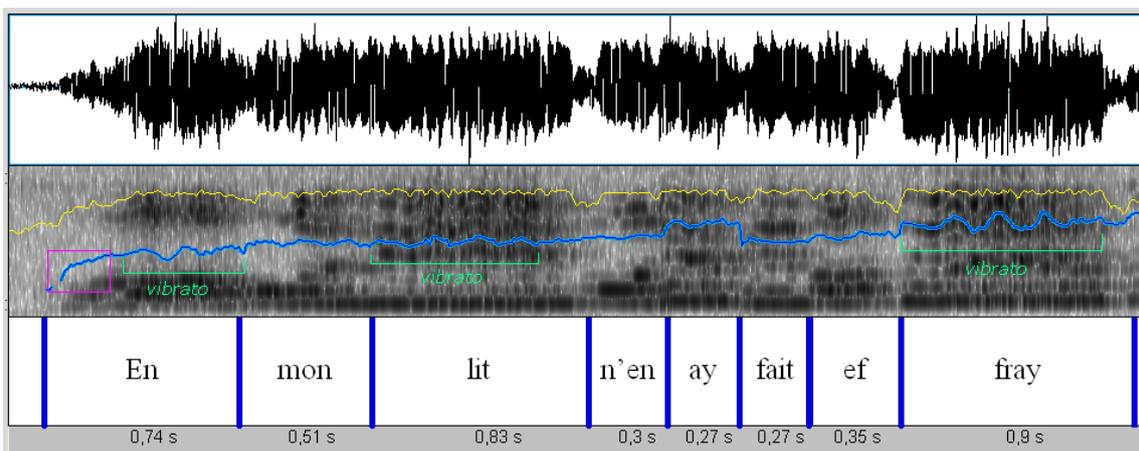


Figura 15: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *En mon lit n'en ay fait effray* perteneciente a la primera estrofa.

En mon lit n'en ay fait effray, es ejecutado como un único verso a través de un legato constante. La variación en las duraciones de los sonidos de igual figura rítmica aparece como parte de un rubato que caracteriza también a este

verso. El sonido inicial es atacado por un glissandi y un inmediato vibrato. Este vibrato y los que aparecen en *lit* y en *-fray* son irregulares y suceden desde el comienzo del sonido.

Se registran acentuaciones de los sonidos *En*, *lit* y *fray*. La mayoría de los sonidos poseen su propia microdinámica, especialmente en *n'en ay fait effray*. Aquí como en el verso anterior, no se percibe un disminuyendo sobre el final del verso sino que mantiene la sonoridad sobre el sonido completo en correspondencia con una posible intención de lograr continuidad en el discurso.

- *Il est trop matin ung peu je me rendormiray*

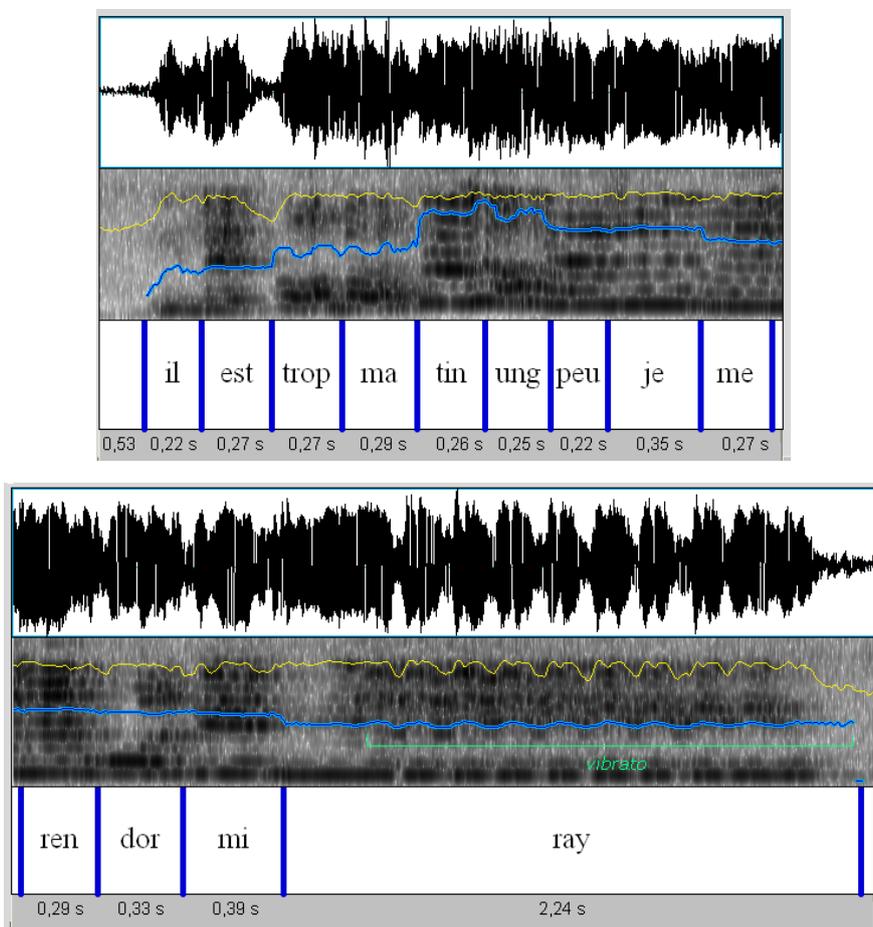


Figura 16: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *Il est trop matin ung peu je me rendormiray* perteneciente a la primera estrofa.

Este verso está organizado por la cantante, en relación a las acentuaciones de los sonidos *trop*, *-tin*, *-je* y *-ray* a través de *accelerando* y *rallentando*. De esta forma, *il est trop ma-* conforman un primer *rallentando*

donde se observan un aumento de los valores de figuras iguales (corcheas) entre 0,22 s y 0,29 s. Entre *matin ung peu-*, hay una disminución de los valores, es decir, un *accelerando* gradual donde los valores disminuyen desde 0.29 hasta 0.22 segundos. Por último, sucede un *rallentando* final durante *me rendormiray*, que abarca los valores entre 0,27 s y 0,39 s para las corcheas y el sonido final 2,24 s. El sonido *-je* no está integrado a algunos de estas variaciones del timing, sino que se separa de los demás sonidos por su aumento del valor no conducido, quizás debido a que es acentuado dinámicamente y a una articulación lenta del sonido *j*. El sonido *-ray* es destacado por un vibrato regular de poca amplitud junto al disminuyendo y *rallentando* final.

- *Jeune gens*

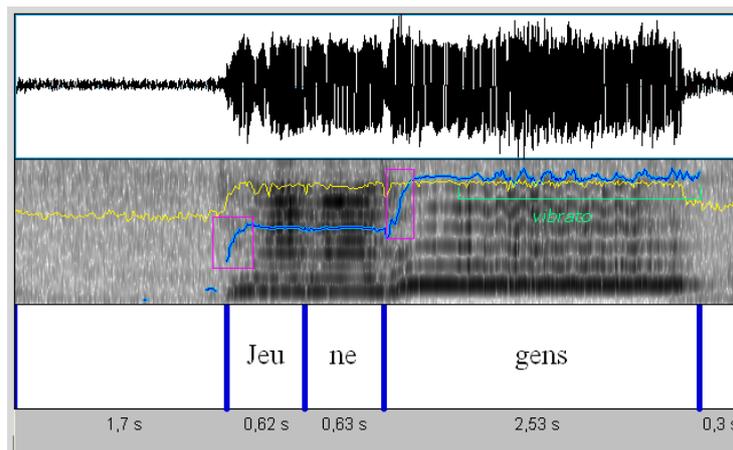


Figura 17: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *Jeune gens* perteneciente a la segunda estrofa.

Este verso se encuentra entre dos silencios, uno escrito por el compositor y uno agregado por la cantante. El fraseo está dirigido hacia *gens*, que es acentuado dinámicamente, alcanzando la mayor intensidad de la ejecución: 85 dB. Su valor es acortado y compensado con la cesura siguiente. Los ataques de ambas palabras están dados por glissandi. Mientras que en *jeune* la curva de frecuencia se mantiene estable después del ataque, al igual que sus duraciones, en *gens* sucede lo contrario, es realizado un vibrato irregular diferente a los registrados anteriormente después de establecido el

pitch. Aquí se observa un vibrato similar a un serrucho, modificando el espectro y color vocal. Se percibe una emisión tensa, penetrante o incisiva.

- o Partent leur butin

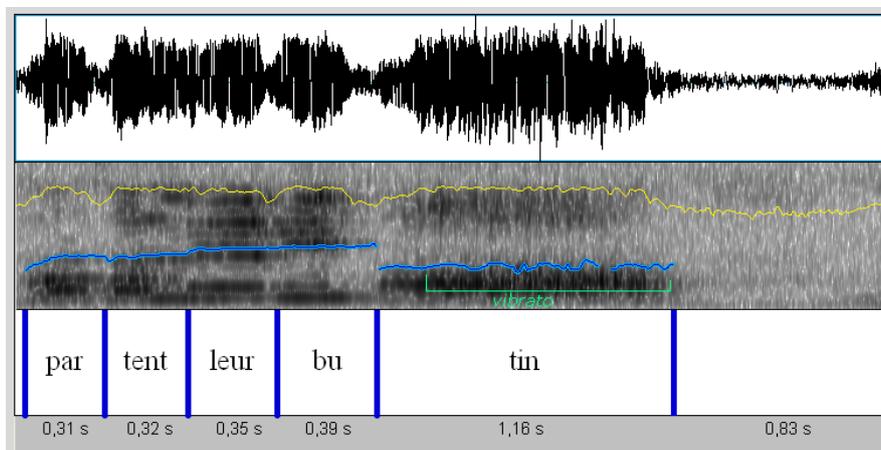
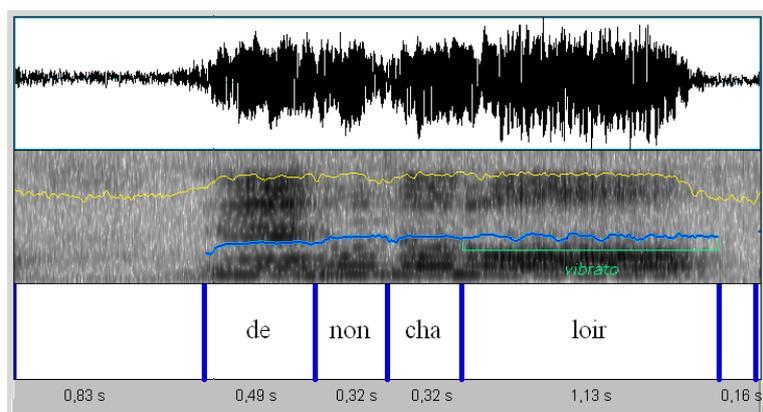


Figura 18: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *partent leur butin* perteneciente a la segunda estrofa.

El verso *partent leur butin* está organizado a partir de un gradual rallentando. Este rallentando es realizado también por la segmentación del legato en el ataque retrasado y extensión del valor de *-tin*. Aquí como en *jeune* se observa cierta estabilidad en la curva de frecuencias de los sonidos *partent leur bu-*. Durante *-tin* se realiza a su vez un vibrato irregular y de pequeña amplitud. Se registran acentuaciones dinámicas en *par-*, *bu-* y *-tin*. Las dinámicas también acompañan al rallentando con un disminuyendo.

- o De non chaloir m'acointeray



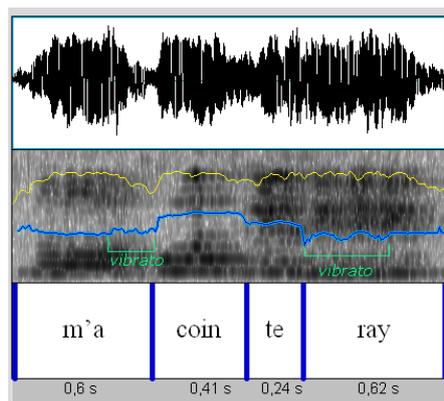
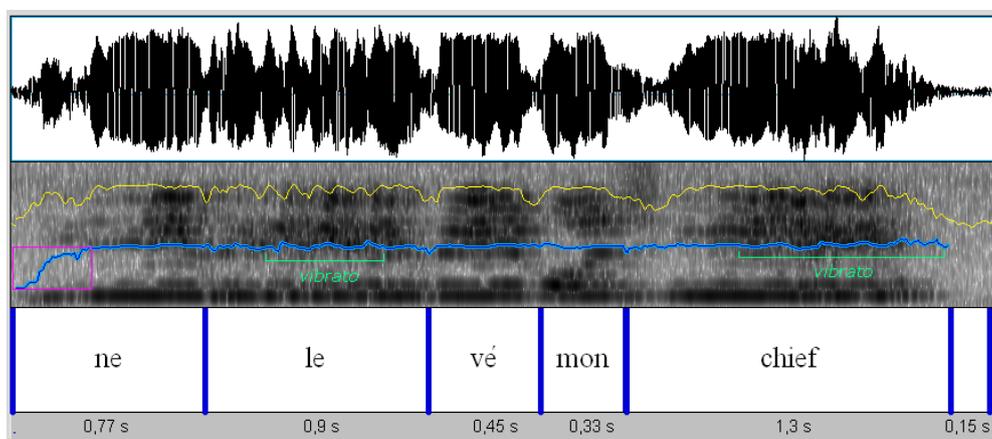


Figura 19: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso *de non chaloir m'accointeray* perteneciente a la segunda estrofa.

En relación al verso anterior, *De non chaloir m'accointeray* mantiene las características interpretativas de la emisión. Reaparece una primera parte donde la curva de frecuencias se mantiene estable (sin glissandi ni vibrato) durante *de non cha-* y, una segunda parte, *-loir m'accointeray*, donde el sonido es enriquecido por un vibrato irregular. A diferencia del verso anterior, se observa un crescendo desde el comienzo del verso hasta *-loir*. *M'accointeray* es atacado, luego de una cesura agregada por la cantante y desde una intensidad menor a la alcanzada previamente. De esta forma, se da lugar a acentuaciones en *-coin* y *-ray*. La acentuación de este último sonido será continuado por un disminuyendo. Por otro lado, las duraciones de los sonidos guardan cierta relación en sus valores en correspondencia con las figuras rítmicas. No se registran grandes variaciones en el timing aunque sí el sonido *-te* es acortado ya que funciona como levare de *-ray*.

- *Ne levé mon chief du coissin*



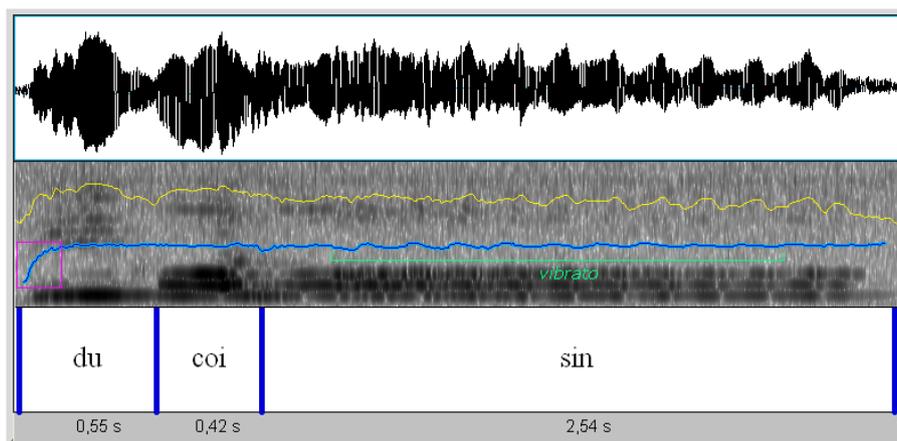


Figura 20: imagen espectral, frecuencia, vibrato, glissandi, intensidad y duración de los sonidos del verso final *ne levé mon chief du coisin* perteneciente a la tercera estrofa.

De forma conclusiva, la cantante realiza un gradual rallentando (escrito por Debussy como *plus retenú*) a lo largo del verso final que es apoyado por diferentes elementos: un ataque del sonido por glissandi en *ne* y en *du*; un aumento de la duración de los sonidos; el agregado de una cesura después de *chief* y consecuentemente una segmentación en el legato. A este rallentando se le suma otro proceso gradual y en este caso, en relación a la intensidad. Un disminuyendo durante *du coisin*. Aparecen sonidos acentuados: *ne*, *chief* y *du*. Se observa también que cada sonido presenta su propia microdinámica, generando una articulación de “nota por nota”.

Durante todo el verso, hay una tendencia a la estabilidad de la curva de frecuencia, existen pequeños vibratos, de muy poca amplitud en los sonidos *le-*, *chief* y *-sin*. Esta estabilidad podría estar determinada por la repetición de nota que caracteriza a este último verso.

4. 3. 3 Microanálisis del movimiento corporal

La gestualidad corporal de la segunda interpretación se ve caracterizada por el uso del espacio circundante al cuerpo y por el traslado del cuerpo a un espacio amplio al alejarse de la postura inicial. El cuerpo se mueve en todas las direcciones (atrás, adelante, arriba, abajo, izquierda y derecha) y por tal, en las dimensiones sagital, vertical y horizontal. La mirada y el rostro de la cantante tienen una gran participación en esta versión y en algunos momentos,

pareciera ser que la dirección de su cuerpo fuera anticipada por la mirada. El apoyo del cuerpo es total en gran parte de la interpretación, en relación al equilibrio y centro de gravedad, aunque en los traslados realizados en el plano sagital el apoyo del cuerpo suele ser progresivo.



Figura 22: Traslado y posiciones del cuerpo en diferentes direcciones del plano horizontal hacia la derecha, al centro y hacia la izquierda.

Si bien el flujo de la energía se percibe conducido en toda la versión, las articulaciones corporales se perciben con un peso liviano, como sucede en el movimiento de sus manos, y sostenido en el tiempo ya que la energía se mantiene durante todo el movimiento sin éste aparecer de forma súbita. Ciertos movimientos como la torsión del cuerpo, llamada ensanchamiento en este capítulo, poseen un flujo conducido y cuidadoso que puede estar asociado a un gesto lento, sutil y también sostenido.

La cantante realiza pocos movimientos, o en todo caso, movimientos que comprometen sólo a algunas partes del cuerpo. Se mantiene en varios momentos inmóvil o con algún sutil movimiento, por ejemplo, un movimiento con una de sus manos mientras mantiene el resto del cuerpo quieto. También se observa que al realizar movimientos, éstos comprenden gestos lentos. Una vez que la cantante se dirige y alcanza algún punto en el espacio, se mantiene allí entre 3 y 10 segundos antes de realizar otro desplazamiento en el espacio. En estas ocasiones, la cantante realiza movimientos sobre el eje vertical u horizontal sin generar una ampliación del espacio en el plano sagital como se puede observar en el siguiente ejemplo (figura 22). Aquí la cantante se mantiene en una posición, alcanzada por un retroceso anterior, y realiza desplazamientos pin (ascenso y hundimiento), luego un desplazamiento pared

al mover la cabeza sobre el plano horizontal (ensanchamiento) y por último se mantiene quieta.

		01:08	01:09	01:10	01:11	01:12	01:13	01:14	01:15		
Wave											
Texto		En	mon	lit	n'en	ay	fait	effray	Ne	levé	me
Cuerpo		torso, brazos			piernas, torso		cabeza		torso, brazos, piernas		
Rostro											
Forma		30 - ascenso			hundimiento	ensanchamiento	ascenso		avance - hundimiento		
Espacio	Desplazamientos				pin	pared			pin	pelota - pared - pin	
	Dimensiones	tal - vertical - sagital			vertical	horizontal			vertical	horizontal - vertical - sagital	
	Direcciones	atrás - izquierda			abajo	izquierda - d...			arriba	adelante - izquierda - abajo	
Flujo											

Figura 22: análisis del movimiento del verso *En mon lit n'en ay fait effray Ne levé* correspondiente a la última estrofa realizado con el software Anvil.

En líneas generales, se observa una tendencia de ir hacia adelante y hacia la derecha por sobre las demás direcciones. En algunas oportunidades desde una posición en el centro en que el peso de su cuerpo se encuentra equilibrado, avanza en dirección hacia adelante y la derecha. En otras oportunidades realiza un avance hacia la izquierda y luego realiza una torsión de 180° hacia la derecha.

		00:50	00:51	00:52	00:53	00:54	00:55
Wave							
Texto		je	m'abutineray			Trouvé	l'ay
Cuerpo		rodillas, torso, mano derecha			manos	torso y mano derecha	
Rostro							
Forma		hundimiento - ava...		ascenso - ensanchamiento			
Espacio	Desplazamientos			tornillo			
	Dimensiones	horizontal - vertical - sagital					
	Direcciones	abajo - adelante		arriba, atrás de izquierda a derecha			
Flujo							

Figura 23: análisis del desplazamiento tornillo durante *je 'abutineray Trouvé lay* correspondiente a la segunda estrofa realizado con el software Anvil.

Como se mencionó anteriormente los movimientos suceden de forma lenta y cada uno tiene una duración entre 0.57 y 4.9 segundos. Se registraron 39 movimientos (16 movimientos compuestos por dos movimientos y 21 movimientos simples). La forma que fue predominante fue el avance apareciendo 14 veces. El ascenso y hundimiento aparecieron 11 veces, seguidos por el ensanchamiento, 10 veces, el retroceso, 9 veces y el estrechamiento en una oportunidad.

Capítulo 5

Vinculaciones y comparaciones: el gesto vocal y el gesto corporal en las interpretaciones musicales

En este capítulo se presentarán las vinculaciones entre gesto vocal y gesto corporal encontradas en cada ejecución vocal realizada por la cantante durante el experimento y, luego, se expondrá la comparación entre la primera interpretación y la segunda interpretación en relación a las características que presentan el gesto vocal, el gesto corporal y las vinculaciones mencionadas anteriormente. Este capítulo se desarrollará en tres apartados: *Vinculación gesto vocal – gesto corporal en la primera interpretación*; *Vinculación gesto vocal – gesto corporal en la segunda interpretación* y *Comparación entre la primera y la segunda interpretación musical*.

5. 1 Vinculación gesto vocal – gesto corporal en la primera interpretación musical

En la primera interpretación musical, se encuentra una sincronía visible y audible que se refleja en la voz y en el cuerpo como un discurso gestual segmentado o, no continuo. Es decir, el discurso presenta reiteradas interrupciones que generan una falta de continuidad. Estas segmentaciones son provocadas a través de gestos marcados o bruscos que muestran una rápida descarga de energía mediante diferentes partes del cuerpo, pero especialmente en los desplazamientos realizados. En el gesto vocal, estos gestos marcados se transmiten a través de acentuaciones súbitas o *sforzando* mientras que en el gesto corporal mediante una gran cantidad de movimientos rápidos y de pequeña duración, especialmente en el uso de las rodillas en las formas de hundimiento y ascenso sobre el plano vertical. Cada gesto corporal

involucra entre uno y tres sonidos de la línea vocal con lo que se fragmentan gestualmente versos musicales hasta incluso palabras. Estos movimientos generan en el gesto vocal ciertas irregularidades temporales en las duraciones de los sonidos por depender de la duración de los movimientos. Los sonidos son prolongados, aumentados o disminuidos en sus duraciones en relación al inicio, duración y/o fin de cada movimiento. Al mismo tiempo, se encuentra una sincronía entre la acentuación dinámica en la línea vocal y el hundimiento en el gesto corporal. El impulso de las rodillas hacia abajo es articulado junto a una acentuación del sonido y por el contrario, el ascenso consecuente se ve acompañado por una desacentuación del sonido vocal como sucede durante *je m'abutineray* en la segunda estrofa donde la sílaba *-ti* es acentuada alcanzando la dinámica mayor (84.21 dB) y luego *-neray*, es desacentuada (ver figura 1).

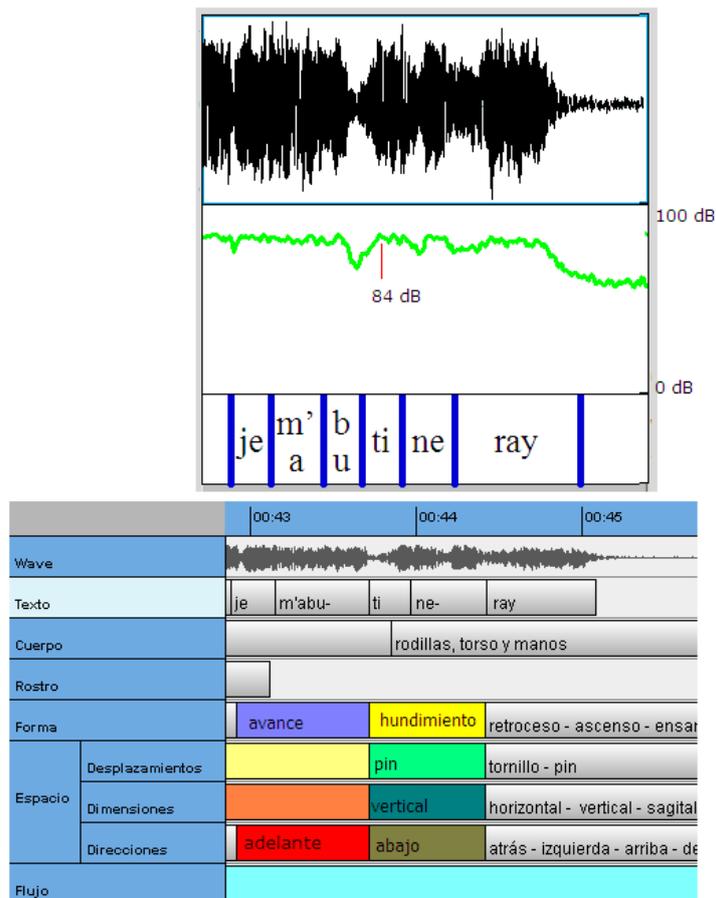


Figura 1: Segmentos de análisis de *je m'abutineray* perteneciente a la segunda estrofa extraídos de Anvil y Praat en relación a la sincronía entre hundimiento – acentuación y ascenso– desacentuación.

Se observan también gestualidades corporales que asimilan el movimiento melódico: en el caso del verso *n'en ay fait effray* en la primera y tercera estrofa, donde la melodía está compuesta por ascensos y descensos, en el gesto corporal se observan ascensos y descensos en sincronía con la melodía.

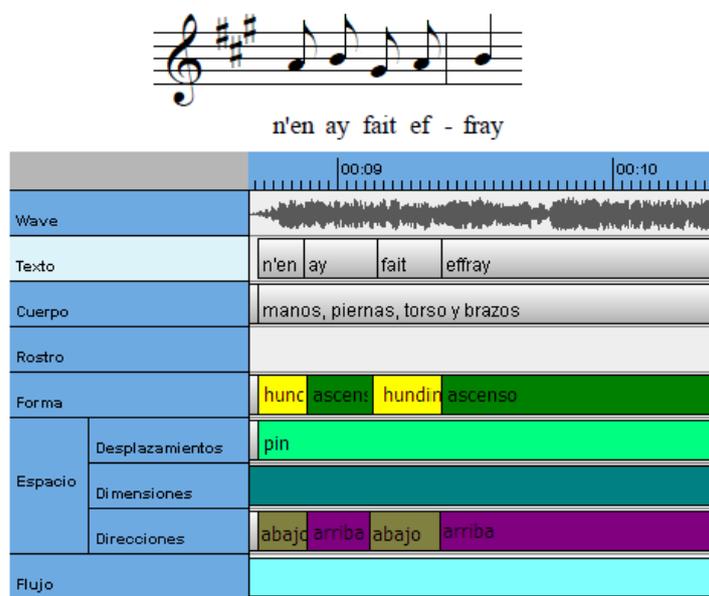
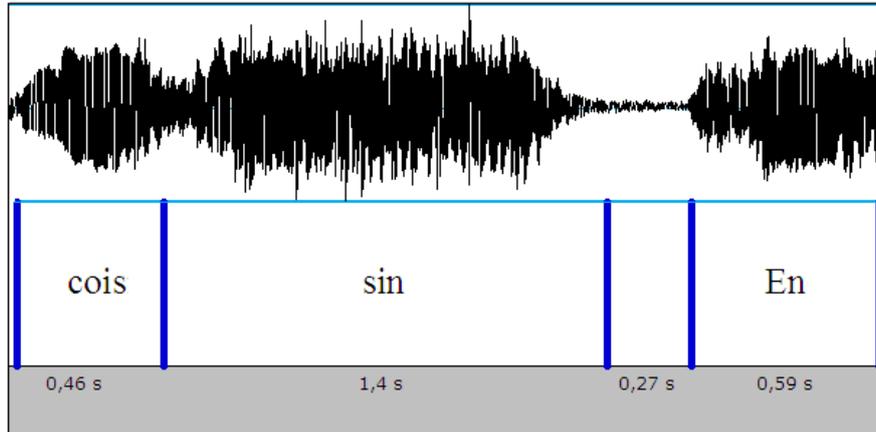


Figura 2: Segmento de análisis extraído de Anvil del verso *n'en ay fait effray* perteneciente a la primera estrofa.

Por otro lado, se observa que el comienzo de los movimientos coincide con el ataque de los sonidos, en especial, en el sonido inicial de cada frase musical.

Se observa también que la forma ensanchamiento está asociada al final de cada frase donde incluso algunos sonidos son prolongados en su duración hasta el final de este movimiento. El ensanchamiento involucra tanto a un único sonido como a dos o tres sonidos, ya sean sílabas que conforman a una palabra del poema o que pertenecen a diferentes palabras. Se observa que esta forma enlaza el final de un verso con el comienzo del siguiente como ocurre entre los versos *Ne levé mon chief du coissin* y *En disant* (ver figura 3). En estos últimos casos, las duraciones de los sonidos también son aumentados; por lo que, podemos decir, que esta forma estaría vinculada tanto al final de frase como al rallentando.



		00:13	00:14	00:15
Wave				
Texto		coissin		en
Cuerpo		torso, manos		torso, manos y pierna izquierda
Rostro		ojos - cierre		
Forma		retroceso y ensanchamiento		
Espacio	Desplazamientos	tornillo		
	Dimensiones	horizontal - vertical - sagital		
	Direcciones	izquierda - abajo - atrás		
Flujo				

Figura 3: Ejemplo de vinculación entre la forma ensanchamiento y rallentando durante el final del verso *ne levé mon chief du coisin* y el comienzo del verso *En disant* (primera estrofa).

5. 2 Vinculación gesto vocal – gesto corporal en la segunda interpretación musical

La segunda interpretación musical está caracterizada por presentar, tanto en el gesto corporal como en el gesto vocal, una articulación *legato*. El gesto de la cantante es, a lo largo de toda la ejecución, conducido, sostenido y continuo con una intención hacia adelante. La cantante genera cierta expectativa enlazando un verso con el siguiente, evitando segmentar el discurso. Esta intención o dirección del discurso se percibe en el gesto corporal a través del desplazamiento sagital, especialmente en el avance, movimiento que resulto ser predominante en esta versión. El último movimiento corporal de cada estrofa se prolonga hasta el comienzo de la siguiente estrofa, hecho que fortalece esta continuidad del discurso. En el gesto vocal, esta continuidad se observa por la producción de procesos graduales del timing y de la dinámica

donde no sólo se ve afectado un sonido en particular sino que estos procesos se producen a lo largo de varios sonidos, generando una relación entre ellos.

En el final de la primera estrofa se puede observar este avance gestual vocal y corporal (ver fig. 4 y 5). La cantante realiza modificaciones en el timing de avance durante *matin ung peu* (*accelerando*) y luego de reposo durante *je me rendormiray* (*rallentando*). El *accelerando* es anticipado corporalmente mediante un giro rápido del cuerpo en simultaneidad con la respiración previa al ataque del primer sonido de este último verso. Por otro lado, se podría decir que, el *rallentando* final sobre *me rendormiray* no hace referencia a un final de estrofa o sección sino que parecería transmitir el sentido dramático al asemejar una detención del movimiento con el hecho de “volver a dormir” (*me rendormiray*). En la dinámica este avance es percibido por mantener la intensidad a lo largo del verso sin generar un *diminuendo* final o de cierre. Y, por último, en el gesto corporal, se observa un avance hacia adelante y hacia la derecha que comienza en sincronía con la última palabra del verso y continúa hasta el comienzo de la segunda estrofa.

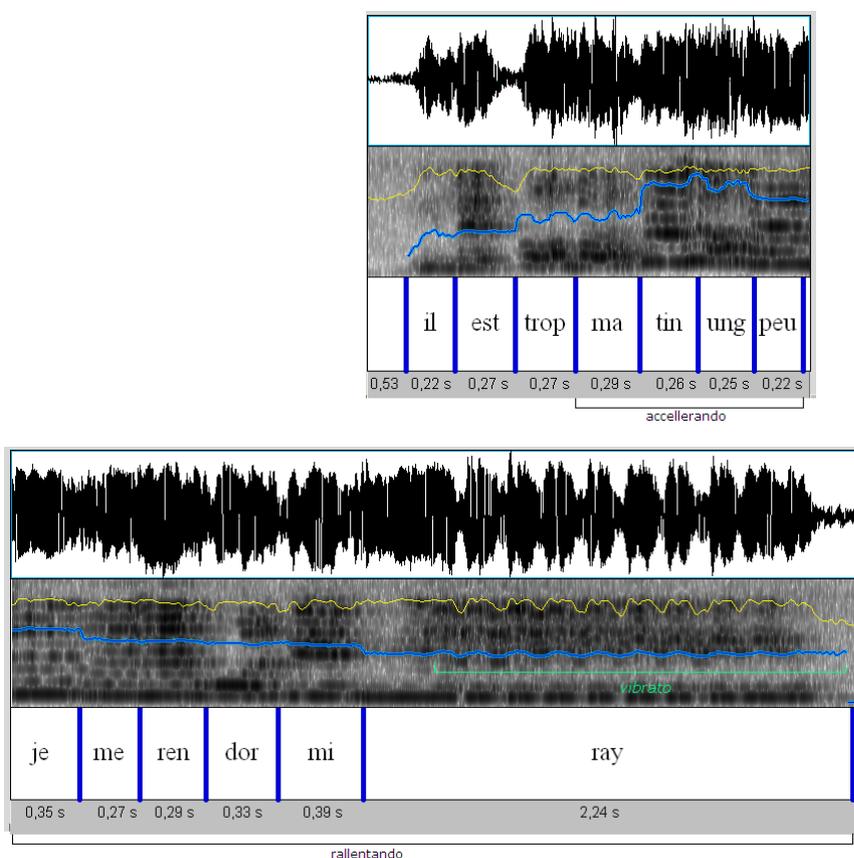


Figura 4: Segmento del análisis realizado en el software Praat del verso *il est trop ma tin ung peu je me rendormiray* (estrofa 1).

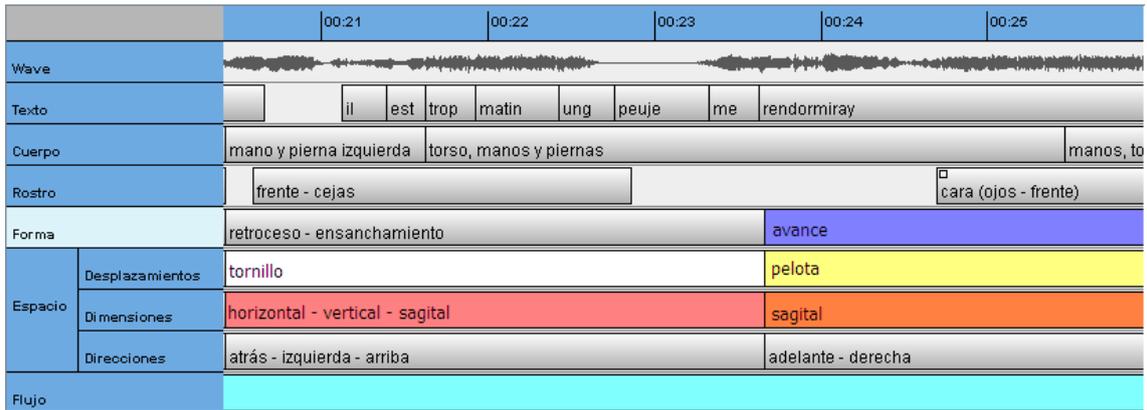
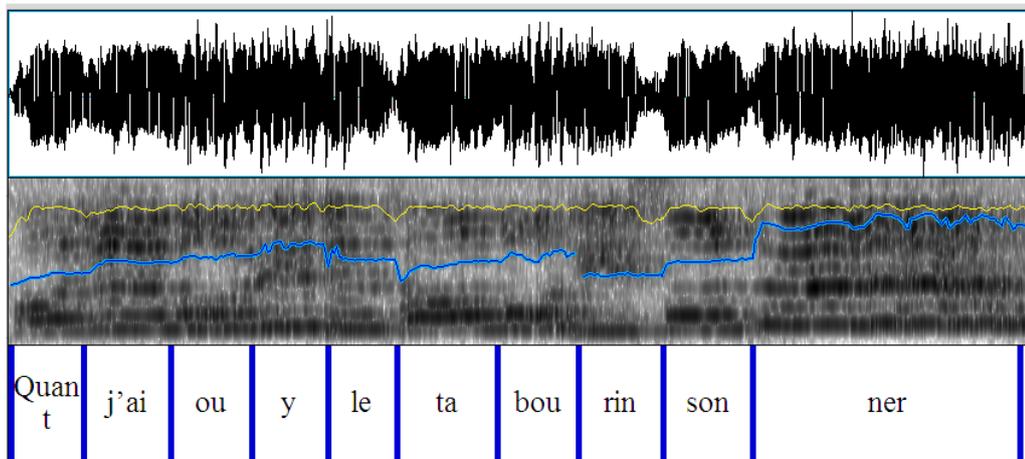


Figura 5: Segmento de análisis realizado con el software Anvil del verso final de la primera estrofa y comienzo de la segunda estrofa.

Así como los procesos dinámicos y de timing vinculan a grupos de sonidos, en el gesto corporal se observa que cada movimiento corporal engloba también a grupos de sonidos como sucede, por ejemplo, durante el primer verso (ver fig. 6) donde cada movimiento corporal contiene entre 4 y 6 sonidos.



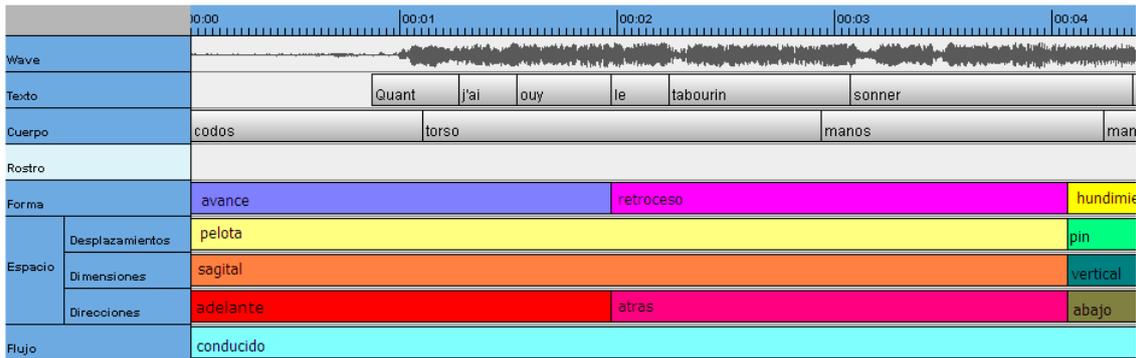


Figura 6: Segmentos de análisis realizados con los softwares Anvil y Praat del verso *Quant j'ai ouy le tabourin sonner* perteneciente a la primera estrofa.

Los sonidos y movimientos corporales no son articulados en sincronía en todos los casos. Algunos sonidos son articulados luego de comenzado el movimiento, otros en simultaneo sonido y movimiento y otros movimientos comienzan luego de atacado el sonido. Dentro de los movimientos que son articulados en simultaneo con los sonidos vocales, se observan movimientos de la cabeza en dirección horizontal que asimilan el movimiento rítmico – melódico de la línea vocal. Es decir, el movimiento de la cabeza coincide en el inicio, duración y fin con el ataque, desarrollo y fin de cada sonido cantado. Esta gestualidad se observó en el verso *n'en ay fait effray*, en la primera estrofa, y durante la palabra *tabourin*, en la tercera estrofa. Otro gesto melódico que es asimilado corporalmente sucede en saltos ascendentes como en *sonner* y en *Jeune gens* (ver fig. 7). En el primer caso, la cantante rota su palma izquierda hacia arriba cuando realiza este salto melódico y en el segundo caso, rota su palma luego de realizado el salto, cuando comienza a realizar un vibrato sobre la nota tenida. En ambos casos, la cantante realiza también un ascenso de las cejas.



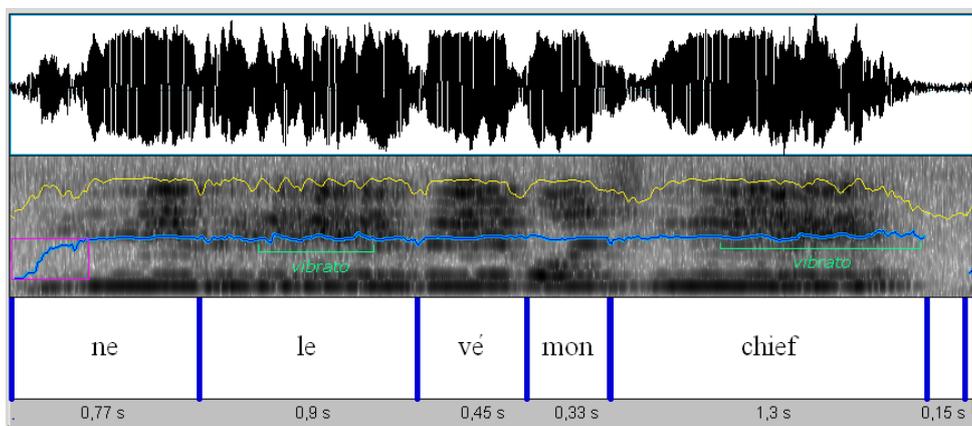
son - ner



Jeu - nes gens _____

Figura 7: Vinculación entre gesto vocal y gesto corporal: rotación de la palma izquierda y ascenso de cejas.

Se mencionó anteriormente que el rallentando realizado por la cantante en la primera estrofa no hacía referencia a un final de estrofa sino que reflejaba la situación dramática del personaje. A lo largo de esta versión, se observan gestos expresivos en el rostro y la mirada de la cantante y gestos vocales expresivos como el uso de glissandi, modificaciones del timing y de la dinámica. En el verso final de la pieza musical, aparecen estas vinculaciones entre gesto vocal y gesto corporal también en relación al contenido dramático donde el personaje vocal se mantiene acostado casi dormido. En este caso, la cantante realiza un gran rallentando y disminuyendo junto a gestos corporales que se vuelven cada vez más lentos y largos y que involucran solo al torso y las manos manteniendo el resto del cuerpo quieto en una posición.



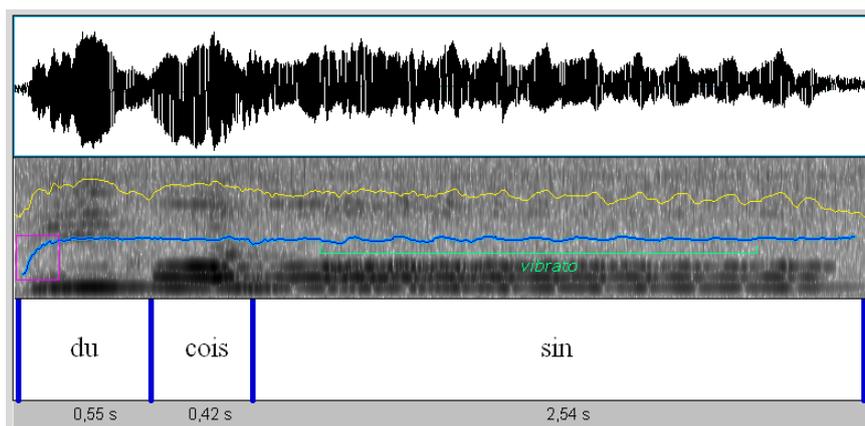


Figura 8: Segmento de análisis realizado con el software Praat del verso final *Ne levé mon chief du coissin*.

		01:13	01:14	01:15	01:16	01:17	01:18	01:19
Wave		[Waveform visualization]						
Texto		Ne	levé	mon	chief	du	coissin	
Cuerpo							torso, manos	
Rostro							ojos - mirada	
Forma		ascenso	avance - hundimiento			ensanchamiento		
Espacio	Desplazamientos	pelota - pared - pin				tornillo		
	Dimensiones	sagital - horizontal - vertical				horizontal - vertical - sagital		
	Direcciones	arriba	adelante - izquierda - abajo			arriba - derecha a izquierda		
Flujo		[Flow visualization]						

Figura 9: Segmento de análisis realizado mediante el software Anvil del verso final *Ne levé mon chief du coissin*.

5. 3 Comparación entre la primera y la segunda interpretación musical

Se encuentran múltiples diferencias entre la primera interpretación y la segunda interpretación, realizadas por la cantante, con respecto al gesto vocal, al gesto corporal y a la vinculación de ellos.

En primer lugar, la duración de la ejecución varía 11.56 segundos entre la primera y la segunda versión, siendo esta última más larga que la primera. Esta variación de la duración se vincula directamente con la gestualidad ya que en la segunda versión tanto en el gesto vocal como en el gesto corporal sus movimientos son más lentos y con una mayor duración cada uno.

Por otro lado, también se encontraron ciertas semejanzas, aunque en menor medida, en algunas características del fraseo, en la simultaneidad de algunos movimientos corporales y en alguna vinculación entre gesto vocal y

gesto corporal. Con respecto a estas dos últimas características, se observó en ambas versiones la presencia del avance y hundimiento como un gesto simultáneo y una relación entre el hundimiento y la acentuación dinámica. En ambos casos, la aparición de estas características en la segunda interpretación sucede en tres y cinco oportunidades respectivamente mientras que en la primera interpretación estas características son predominantes, el hundimiento aparece 17 veces y cada aparición implica una acentuación dinámica en la línea vocal.

La relación entre el hundimiento y la acentuación dinámica se caracteriza en la primera versión por ser un gesto (tanto corporal como vocal) brusco y con una gran descarga de energía, a través de un rápido impulso, sin ser conducido o preparado con anterioridad. En cambio, la aparición de esta relación en la segunda versión se presenta con una calidad gestual diferente donde el gesto es preparado y más sutil. No se genera un gesto marcado o que interrumpa el discurso como sucede en la primera versión (ver capítulo 4 de esta tesis). El gesto de hundimiento específicamente es conducido, no presenta un impulso brusco ya que cada vez que aparece ha sido preparado mediante el gesto anterior, generalmente de avance.

En la primera versión, se pudieron determinar 47 movimientos corporales a diferencia de la segunda versión donde se determinaron 31 movimientos corporales. Estas diferencias hacen referencia a lo que, anteriormente se mencionó (ver apartado 5.1 y 5.2 de este capítulo), como interrupciones del discurso en el primer caso y continuidad del discurso en el segundo caso. La no continuidad de la primera interpretación es enfatizada, en el gesto vocal, por las acentuaciones, cesuras y agrupaciones de sonidos que en ciertos casos segmentan palabras y en el gesto corporal, por la gran cantidad de movimientos. La cantante mantiene un movimiento continuo un tanto exagerado o brusco. El sonido y el cuerpo están en total sincronía, donde cada movimiento corporal agrupa entre uno y tres sonidos. En la segunda versión, cada movimiento corporal contiene hasta nueve sonidos con lo que se producen fraseos de más largo aliento y que ayudados por los procesos graduales de timing y dinámicos producen una continuación o dirección hacia

los próximos sonidos. La cantante en esta versión, realiza un cambio en la calidad de sus movimientos donde los movimientos son más lentos, de mayor duración y comprometen pocas partes del cuerpo.

En cuanto al fraseo musical se observa que existen algunas semejanzas con respecto a la segmentación de algunos versos y por el contrario algunas diferencias (ver tabla 1, los versos EN MAYÚSCULA son los modificados con respecto al fraseo original propuesto por C. Debussy). Ciertos versos son articulados de la misma manera y otros son segmentados o extendidos. Por ejemplo, el verso *En mon lit n'en ay fait effray* en la primera versión es segmentado en dos frases *En mon lit* y *n'en ay fait effray* mientras que en la segunda es articulada de igual manera que la original y por ende extendida con respecto a la primera versión: *En mon lit n'en ay fait effray*. Los versos *En disant: il est trop matin* y *ung peuje me rendormiray* tanto en la primera versión como en la segunda versión aparece articuladas de la misma manera pero con diferencias al poema original. Este contraste podría estar relacionado al signo de puntuación (:) siguiente a *En disant:* que implica una pausa en el discurso.

Por otro lado, el verso *Jeune gens partent leur butin* en la primera versión se muestra igual que el original mientras que en la segunda versión este verso ha sido segmentado en dos versos: *Jeune gens* y *partent leur butin* quizás pudiendo transmitir un momento de tensión de la situación dramática.

Debussy	Versión 1	Versión 2
Quant j'ai ouy le tabourin sonner,	QUANT J'AI OUY LE TABOURIN SONNER POUR S'EN ALLER AU MAY	Quant j'ai ouy le tabourin sonner
Pour s'en aller au may,		pour s'en aller au may,
En mon lit n'en ay fait effray	EN MON LIT	En mon lit n'en ay fait affray
	N'EN AY FAIT EFFRAY	
Ne levé mon chief du coissin	ne levé mon chief du coissin	ne levé mon chief du coissin
En disant : Il est trop matin	EN DISANT :	EN DISANT :
Ung peuje me	IL EST TROP MATIN UNG PEUJE	IL EST TROP MATIN UNG PEUJE

rendormiray.	ME RENDORMIRAY.	ME RENDORMIRAY.
Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin sonner
Pour s'en aller au may,	Pour s'en aller au may	Pour s'en aller au may
Jeune gens partent leur butin;	Jeune gens partent leur butin;	JEUNE GENS
		PARTENT LEUR BUTIN
De non chaloir m'accointeray	DE NON CHALOIR	De non chaloir m'accointeray
A lui je m'abutineray	M'ACCOINTERAY A LUI JE M'ABUTINERAY	A lui je m'abutineray
Trouvé l'ay plus prouchain voisin.	Trouvé l'ay plus prouchain voisin.	Trouvé l'ay plus prouchain voisin.
Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin sonner	Quant j'ai ouy le tabourin sonner
Pour s'en aller au may	Pour s'en aller au may	Pour s'en aller au may
En mon lit n'en ay fait effray	En mon lit n'en ay fait effray	En mon lit n'en ay fait affray
Ne levé mon chief du coissin.	Ne levé mon chief du coissin.	Ne levé mon chief du coisin.

Cuadro 1: Diferencias entre el fraseo original del poema, la primera versión y la segunda versión de la canción *Quant j'ai ouy le tabourin sonner*.

Estas diferencias encontradas en el fraseo musical de las versiones se ven reflejadas en el tratamiento musical gestual de la ejecución en su totalidad y caracterizan particularmente a cada interpretación. Se registran mayor cantidad de modificaciones en la primera versión.

A continuación se expondrán las características de cada versión en un cuadro comparativo.

VERSIÓN		
CARACTERÍSTICAS	VERSIÓN I	VERSIÓN II
<i>Duración de la ejecución</i>	67.73 segundos	79.29 segundos
<i>Gesto corporal (características generales)</i>	Enérgico, ansioso con amplio compromiso de varias partes del cuerpo. Cada gesto se realiza durante uno a tres sonidos cantados. Movimiento continuo de vaivén no se detiene en un punto fijo.	Conducido, lento que involucra escasas partes del cuerpo en simultaneidad, expresivo a través de la mirada. Aparecen puntos de reposo.
<i>Cantidad y duración de los movimientos corporales</i>	47 movimientos entre 0.37 y 4 segundos cada uno	39 movimientos entre 0.57 y 4.9 segundos cada uno
<i>Forma de movimiento predominante</i>	Hundimiento y Ascenso (17 veces)	Avance (14 veces)
<i>Dirección del gesto corporal</i>	Abajo, arriba, adelante, atrás e izquierda.	Abajo, arriba, adelante, atrás, derecha e izquierda.
<i>Gesto vocal (características generales, uso de recursos tímbricos, dinámicos y temporales)</i>	Constante acentuación – desacentuación, constante variación del microtiming, no hay procesos dinámicos (<i>crescendo</i> o <i>diminuendo</i>), articulación non legato y por momentos marcato. Agregado de cesuras. Discurso interrumpido. Segmentación de versos y palabras.	Fraseo de largo aliento en correspondencia con los versos del poema, procesos graduales dinámicos (<i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i>) y del timing (<i>rubato</i> , <i>accelerando</i> y <i>desacelerando</i>), articulación legato. Discurso fluido con continuidad.
<i>Vinculaciones entre gesto corporal y gesto vocal</i>	El hundimiento – ascenso sucede de forma simultánea con la acentuación – desacentuación de los sonidos. Los movimientos de breve duración generan en el gesto vocal una constante segmentación del discurso.	Los movimientos que comprenden varios sonidos en el gesto vocal favorecen al fraseo expresivo y la articulación legato sin aparecer acentuaciones sino procesos graduales dinámicos y temporales.

Cuadro 2: Cuadro comparativo de las características entre la primera y la segunda versión.

De la lectura del cuadro comparativo se desprende que entre la primera y la segunda versión existe una diferencia en la duración de la ejecución de 12 segundos, siendo la primera versión de menor duración y con mayor cantidad de movimientos registrados (47 movimientos). Existe también una diferencia entre la calidad del gesto corporal entre ambas versiones. Mientras que en la primera versión se observa un gesto energético y ansioso en el que los movimientos de breve duración involucran entre 1 y 3 sonidos vocales, en la segunda interpretación se percibe un discurso continuo y legato donde cada movimiento de mayor duración comprende hasta 11 sonidos. La calidad del gesto corporal influye en el gesto vocal de cada versión de manera diferente. En la primera versión se observa en el gesto vocal una constante segmentación del discurso en sincronía con un gesto corporal ansioso de gran cantidad de movimientos. Por el contrario, el gesto vocal de la segunda versión se percibe continuo y legato en relación con un gesto corporal conducido.

Capítulo 6

Conclusiones y discusión

En este trabajo, se ha buscado generar evidencias en torno a que el gesto vocal y el gesto corporal están directamente vinculados y ambos son modificados en función a un estilo interpretativo, en caso, a un estilo musical dramático durante la ejecución vocal. Para ello, se ha concebido al análisis musical de la canción como un proceso análogo al de la construcción de un modelo narrativo dramático, puesto que la música presenta la experiencia de un personaje. Este personaje fue definido a través del concepto de *personaje vocal* (Cone, 1974) como aquel que genera – a través de su protagonismo en la canción – un tipo de experiencia musical que se comparte con la audiencia en la interpretación. Esta experiencia es transmitida por el cantante mediante el cuerpo y la voz a través del *gesto corporal* y el *gesto vocal*. La respuesta corporal da lugar a estímulos físicos de índole intencional que transmitieren aquellos contenidos que guían la interpretación musical (Valles y Martínez 2010).

Se hizo hincapié en el hecho de que la experiencia musical se manifiesta primordialmente en el cuerpo dando lugar al establecimiento de una vinculación entre cuerpo – sonido – significado (Leman, 2008). La experiencia musical corporeizada se ve influenciada tanto por el componente musical como por el componente literario y dramático: el cantante interpreta sobre conocimientos de la estructura musical y el texto poético de la obra, los comprende y resignifica a ambos materiales en la línea vocal.

A continuación, se expondrán las conclusiones obtenidas del estudio experimental llevado a cabo en esta tesis.

6. 1 *El estilo interpretativo dramático narrativo ¿un impulsor para la unión entre gesto vocal – gesto corporal y significado?*

La realización del experimento, detallado en el capítulo 4 de esta tesis, se emprendió a partir de la idea de que, así como el material sonoro es comprendido a través de una manifestación corporal, la comprensión de la situación dramática y la experiencia del personaje vocal presentes en la canción también necesitarían de la articulación corporal y de una identificación empática del ejecutante con el elemento literario para proveer al oyente una experiencia vívida del personaje. De este modo, el gesto corporal y el gesto vocal al asimilarse a la relación existente entre palabras y gestos musicales, comunicarían tanto la historia que contiene la canción como las características afectivas, expresivas y emotivas que el personaje vocal vive durante la experiencia musical. Tanto la voz como el cuerpo estarían dramatizando y comunicando de una forma conjunta la situación del texto artístico sin reflejar un sentimiento particular sino el sentir del personaje vocal.

El planteo de este trabajo se basa en que un estudio del enfoque dramático, aplicado al estudio de la performance del cantante, brinda al intérprete herramientas de análisis para la construcción de la interpretación de un modo más comprensivo que los modelos tradicionales del aprendizaje del canto y conduce a una experiencia musical corporeizada de la interpretación vocal, es decir, involucra un nivel de compromiso corporal mayor. Por otro lado, este enfoque influye en los componentes expresivos y en la imagen sonora que se quiere transmitir o en lo que denominamos *intención comunicativa del intérprete* (Mauléon, 2008). Las cualidades del gesto vocal y gesto corporal aparecerán como consecuencia de las intenciones comunicativas traducidas en patrones motores y se encontrarán vinculados entre sí.

Los resultados mostraron diferencias en los recursos vocales y en la gestualidad corporal entre la primera y la segunda interpretación. La duración de la segunda ejecución fue mayor y, por el contrario, se registraron menor cantidad de movimientos corporales. También se observaron usos de recursos

vocales diferentes a la primera versión: *glissandi* expresivo, diferentes tipos de vibrato y colores vocales; procesos dinámicos graduales y de larga duración (crescendo y diminuendo); modificaciones del tempo de forma gradual (acelerando y rallentando). La calidad del gesto corporal en la segunda interpretación fue modificada volviéndose los movimientos más lentos, de mayor duración y sutiles, sin fuertes impulsos, y con una transferencia del peso gradual y conducido. Cada movimiento corporal involucro a pocas partes del cuerpo y desapareció el movimiento continuo de vaivén que caracterizaba a la primera versión (ver Capítulo 4 de esta tesis).

Luego de haber recibido información relativa al componente dramático de la interpretación la cantante construyo una versión diferente que se advierte en las diferencias gestuales identificadas. Estas diferencias gestuales indican, entonces, una nueva propuesta interpretativa por parte de la cantante con respecto a la primera versión. Esta nueva propuesta manifiesta una representación particular de la obra en la que las variaciones expresivas responden conceptualmente a la resignificación de la estructura musical en relación al texto poético y el contenido dramático y evidencian que la imagen mental que el intérprete crea sobre la obra musical incide en el cuerpo y en la voz que se disponen a comunicarla.

Las modificaciones del movimiento corporal se corresponden con aquellas concepciones que indican que los gestos integran una parte esencial del mensaje que se desea transmitir y que el imaginario mental y gestual se retroalimentan en la actividad que el intérprete realiza sobre el texto musical y poético

Por otro lado, los resultados muestran que existen vinculaciones entre el gesto vocal y el gesto corporal al asimilarse uno con el otro. Estas vinculaciones existen tanto en la primera versión como en la segunda versión. En la primera versión, la gestualidad general es marcada, brusca y más rápida que la segunda versión. Hay una tendencia a la segmentación del discurso que está dada por continuos acentos y movimientos en el plano vertical que rompen con la dirección del discurso. En la segunda versión la gestualidad es más sutil y se ve enmarcada por la dirección del fraseo y continuidad del discurso. Esta

sensación de avance del discurso es reflejada en el gesto corporal por el uso del plano sagital en movimientos de avance, hacia adelante. Estas vinculaciones y similitudes entre el gesto vocal y el gesto corporal estarían fundamentadas en la simulación corporeizada o imitación de formas sónicas en movimiento (Leman 2008), hecho que se conecta con la propiocepción y la acción.

El tomar en cuenta el análisis dramático para construir la interpretación produjo un cambio en la gestualidad. Por ejemplo, en el momento de mayor tensión que experimenta el personaje durante la pieza musical, que corresponde a la segunda estrofa, la cantante aumenta la sonoridad al generar un *sf* y un crescendo durante *Jeune gens* que se mantiene hasta el comienzo del siguiente verso y modifica la emisión vocal buscando un color vocal más tenso. Hacia el final de la pieza, que refleja el momento en que el prisionero vuelve a dormir realiza un gran rallentando acompañado por un diminuendo y una estabilidad de las frecuencias de las notas repetidas casi sin vibrato en el gesto vocal, mientras que en el gesto corporal se observa que disminuye el movimiento y las partes del cuerpo involucradas. Parecería ser que la cantante mediante estos recursos refleja la ausencia de movimiento del personaje por el hecho de volver a dormir (ver *Análisis del estímulo: contextualización narrativa – dramática y la caracterización del personaje vocal* en el Capítulo 4 de esta tesis).

La pregunta sería, entonces, ¿cómo es posible tal entonamiento afectivo entre voz, cuerpo y contenido dramático? En primer lugar, resultaría difícil acceder al significado del carácter dramático – narrativo de una obra musical sin el compromiso corporal. Todas las actividades musicales son realizadas con un desempeño primordial del cuerpo donde existe una relación entre la experiencia musical corporeizada (cuerpo – mente) y la energía del sonido (materia). Así, el material sonoro es comprendido a través de un proceso de emulación de la energía sonora manifestado corporalmente (Leman, en Valles y Martínez 2010). Por lo tanto, fue necesario plantear que el personaje no se expresa sólo en palabras sobre una estructura meramente musical sino que su

medio de expresarse es una línea vocal unificada en palabras y sonido y que tanto la voz como el cuerpo dramatizan y comunican de una forma conjunta la situación dramática. El vínculo que se establece entre la mente y el material sonoro se basa en el rol del cuerpo que como vehículo realiza una conexión entre el mundo interno el entorno físico, entre la energía física y el significado.

Por último, la música provoca un gran impacto en el comportamiento humano generando que la acción pueda ser entendida a través del componente corporal que de este modo contribuye a la significación. La base corporal del hecho musical permite diversas interacciones con la música. Las formas en movimiento tienen un impacto directo sobre la fisiología humana ya que evocan resonancias corporales que dan lugar a la significación corporal en contraste a una significación exclusivamente cerebral o mental (Leman, 2008). A través de la acción es que se desarrollan procesos de mediación entre lo mental y el mundo físico. Consecuentemente, podemos decir que el cantante, a través de la manifestación corporal, comprende la estructura musical y la experiencia del personaje vocal generando recursos y atributos expresivos en la voz como en el cuerpo para comunicar de una forma conjunta el discurso del personaje en la experiencia artística.

Referencias

- Benveniste, E. (1974). *Problemas de lingüística general II*. Signo Veintiuno Editores. México, D.F.
- Campbell, L. (2005). The observation of movement. *Report MUM 609 Music, Media and Technology Seminar*, Winter 2005. Input Devices and Music Interaction Laboratory. McGill University.
- Cone, E. (1974). *The composer's voice*. University of California Press.
- Eines, J. (2005). *Hacer actuar. Stanislavsky vs Strasberg*. Editorial Gedisa, España.
- Español, S., Martínez, M., Pattin, M. (2008). *La base del movimiento en el habla y en el canto dirigido a bebés*. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) *Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. Objetividad – Subjetividad y Música*. UNR. SACCoM, pp.65 – 72.
- Español, S. (2007). *La elaboración del movimiento entre el bebé y el adulto*. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) *Actas de la VI Reunión Anual de SACCoM. Música y Bienestar Humano*. UADER. SACCoM, pp.3 – 12.
- Hatten, R. (2006). *A theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert*. En *Music and gesture* editado por A. Gitten y E. King. Ashgate Publishing. Inglaterra.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and mediation technology*. Massachusettes: The MIT Press.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid, España.
- Martínez, I. C., Epele, J. (2009). *Embodiment in dance: relationships between expert intentional movement and music in ballet*. En Louthivuori, J., Eerola, T., Saarikallio, S., Himberg, T., Eerola, P (eds). 7th Triennial

Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009), Finlandia.

Mauléon, C. (2008). *Las bases psicológicas de la interpretación en canto*. Universidad de París.

Mauléon, C. (2010). *El gesto comunicativo del intérprete*. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. *Objetividad – Subjetividad y Música*. UNR. SACCoM, pp.98 – 106.

Maus, F. E. (2005). *Classical Instrumental Music and Narrative. A companion to Narrative Theory*, editado por J. Phelan y P. J. Rabinowitz. Blackwell Publishing Ltd.

Pereira Ghiena, A. (2009). *El gesto manual en la tarea de lectura entonada a primera vista. Algunos aportes para su estudio*. En P. Asís y S. Dutto (Comp.) Actas de la VIII Reunión Anual de SACCoM. *La Experiencia Artística y la Cognición Musical UNVM*. SACCoM.

Pereira Ghiena, A. (2010). *El gesto corporal como acción epistémica en la lectura cantada a primera vista*. En L. I. Fillottrani y A. P. Mansilla (eds.) Actas de la IX Reunión Anual de SACCoM. *Tradición y diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical*. Conservatorio de música de Bahía Blanca. SACCoM, pp. 121 – 124.

Pereira Ghiena, A. (2010). *Incidencia del movimiento libre y pautado en tareas de lectura a primera vista cantada*. En L. I. Fillottrani y A. P. Mansilla (eds.) Actas de la IX Reunión Anual de SACCoM. *Tradición y diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical*. Conservatorio de música de Bahía Blanca. SACCoM, pp. 240 – 247.

Ryngaert, J.P. (2000). *Introducción al análisis teatral*. Editorial Artes del Sur. Argentina.

- Séché, A. (1907). *Charles d'Orleans. Choix, Notice biographique et bibliographique*. París: Louis – Michaud Editeur.
- Serrano, R. *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Editorial Atuel. Buenos Aires, Argentina.
- Shifres, F. (2001). *El ejecutante como intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical*. Actas de la 1ra Reunión Anual de la SACCoM, Avellaneda, Buenos Aires, Argentina
- Shifres, F. (2002). *De la fuente de la expresión musical al contenido de la experiencia del oyente*. Actas de la II Reunión Anual de SACCoM. Universidad de Quilmes. Buenos Aires, SACCoM.
- Shifres, F. (2008). *Expresión musical en la voz hablada y cantada en interacciones adulto – infante*. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. *Objetividad – Subjetividad y Música*. UNR. SACCoM, pp. 83 – 93.
- Shifres, F., Wagner, V. (2008). *Movimiento, Intención, y “sentido sentido” en la ejecución musical cantada*. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. *Objetividad – Subjetividad y Música*. UNR. SACCoM, pp.327 – 337.
- Stanislavsky, C. (1936) *La preparación del actor*. Nuevos Tiempos, edición 2007. Buenos Aires, Argentina.
- Stanislavsky, C. (1948, edición póstuma). *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. Edición 2007. Buenos Aires, Argentina.
- Stanislavsky, C. (1925). *Mi vida en el arte*. La pléyade, Buenos Aires, Argentina.
- Valles y M., Martínez, I. (2010). *Las articulaciones corporales como indicadores de la comprensión de la estructura métrica*. En L. I. Fillottrani y A. P. Mansilla (eds.) Actas de la IX Reunión Anual de SACCoM. *Tradición y diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos*

de la formación musical. Conservatorio de música de Bahía Blanca. SACCoM, pp.248 – 256.

Verdugo, I (1982). *Hacia el conocimiento del poema.* Ed. Hachette. Buenos Aires, Argentina.

Verón, E (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Gedisa Editorial. Barcelona, España.

Videla, S., Español, S. (2009). *La interacción adulto – infante como una intersección entre el género y el estilo.* En XIII Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Itinerarios de la comunicación ¿Una construcción posible? San Luis, Argentina.

Wagner, V., Herrera, R., Epele, J. (2007). En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) Actas de la VI Reunión Anual de SACCoM. *Música y Bienestar Humano.* UADER. SACCoM, pp.255 – 258.