

EL SIGNIFICADO DE NUESTRA EXPERIENCIA CON LA MÚSICA. BASES CORPOREIZADAS Y SOCIOCOGNITIVAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO MUSICAL

MARTINEZ, Isabel Cecilia

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical
Universidad Nacional de La Plata
LEEM-FBA

Introducción

El abordaje del problema del significado musical es de larga data en el estudio de la música. En la tradición musicológica occidental se suele distinguir entre la música en tanto conocimiento y la música en tanto práctica. La primera refiere principalmente a los sistemas de codificación musical y a los modelos que interpretan la organización de las estructuras de las piezas musicales, incluyendo a los sistemas simbólicos de representación.

Se ha postulado que, a diferencia de los signos lingüísticos, los signos musicales son de tipo no mediado, esto es, que no refieren a objetos externos en el mundo (Turino, 1999). En cuando a la práctica musical y a su experiencia concomitante, se sugiere que el objeto de la práctica tiene bordes difusos; en otras palabras, se atribuye a la ontología de la práctica musical una intencionalidad flotante (Cross, 2010).

En síntesis, si la música trata acerca de algo, el objeto de ese algo está en permanente cambio, es ambiguo, siendo este uno de los rasgos que otorgan a la interpretación y a la elaboración del sentido en la música un carácter socialmente positivo.

Por otro lado, la diferenciación antes señalada se relaciona con la distinción propuesta entre el significado musical inherente, constituyendo la música un complejo connotativo (Martínez, 2005) y el significado socialmente construido, que permite atribuir a la música diferentes funciones.

Desde una perspectiva experiencial, la investigación reciente en el campo de la segunda generación de la psicología de la música -en particular aludimos a la cognición musical corporeizada- resalta la importancia que el complejo mente-cuerpo-entorno tiene en la elaboración del sentido en la música. Esta construcción, de naturaleza multimodal, se realiza sobre la base de la interacción entre los esquemas sensoriomotores humanos básicos y sus correspondencias, asociaciones y vinculaciones con estructuras más elaboradas de la cognición humana.

El desarrollo de la competencia musical se plantea como un proceso que ocurre al calor de la práctica musical, configurando una ontología de acción intencionada, esto es, dirigida al logro de metas particulares, donde el cuerpo no sólo es un vehículo sino que es parte indisoluble en la elaboración de la significación musical.

Por lo tanto, en el terreno de la pedagogía de la formación musical, y dejando fuera de todo cuestionamiento la estrecha relación que existe entre el desarrollo de la competencia musical y la elaboración práctica del significado en la música, la división tradicional entre la teoría (el conocimiento musical) y sus aspectos instrumentales (la técnica de su práctica) no alcanza a ofrecer un modelo cohesionado para la elaboración del sentido en la música.

Es por ello que, a pesar de que se reconoce la relación entre ambas dimensiones, sigue siendo esquivo el modo en que dicho significado se construye en el contexto de la práctica sociocultural de la música, y más aún las implicancias que dicha construcción de sentido tiene para la pedagogía de

la formación musical.

En el presente trabajo se discuten resultados de la investigación reciente en el campo de la cognición musical corporeizada con el fin de contribuir a esclarecer el rol que la práctica intersubjetiva de la música tiene en el desarrollo del significado y en la adquisición de la competencia musical, y se discuten las implicancias de la cognición musical social para una pedagogía de la formación musical profesional.

Son sus propósitos:

- 1) Proponer un modelo de elaboración del sentido musical con bases en el desarrollo de la cognición musical corporeizada, con énfasis en las vinculaciones que se establecen en el complejo mente-cuerpo-entorno para la construcción de signos sonoro-kinético-notacionales.
- 2) Discutir resultados de investigaciones recientes en el campo de la cognición musical corporeizada y la pedagogía musical, caracterizando el rol que el complejo cuerpo-mente-entorno tiene en la práctica social de la música.
- 3) Considerar los modos en que se elabora el significado musical y el modo en que dicho significado media la adquisición de la competencia musical.
- 4) Discutir las implicancias de la elaboración de la cognición social corporeizada para una pedagogía de la formación musical profesional.

La expresividad musical y la comunicación intencional del significado.

En la formación musical profesional se considera que el significado habita en la expresividad musical. En tanto capacidad para comunicar intencionadamente el significado en la música, se sostiene que la expresividad se desarrolla mediante el dominio de la técnica vocal-instrumental y la notación musical. Sin embargo, los modos en que el significado expresivo obtiene sustancia en este contexto continúan siendo elusivos.

Proponemos aquí que el significado musical tiene una base sociocognitiva, y que dicha base puede rastrearse en los contextos interactivos de musicalidad comunicativa, donde las formas sonoro-kinéticas corporeizadas que los participantes elaboran mediante el movimiento y el sonido se configuran dinámicamente en la experiencia. La acción conjunta de los participantes en el tiempo, y las formas gestuales impulsadas por el movimiento corporal y las vocalizaciones, expresiones lingüísticas y producciones sonoras, son elementos clave en su desarrollo. La música, en tanto cognición social enactiva, también compromete interacciones de segunda persona, esto es, cara a cara entre los participantes, donde no sólo se presta atención a las propias acciones, sino que también, y en forma continua, se ajustan los propios movimientos, gestos y sonidos en el tiempo con los de los otros.

Pensar la música a partir de la experiencia

En tanto arte temporal que se manifiesta a través de las formas sonoras que se ponen en movimiento en la cultura, la música es ante todo un modo expresivo de conocimiento que se desarrolla y adquiere mediante la práctica social y cultural intersubjetiva (Martínez, 2009). La experiencia musical es multimodal, dado que involucra la puesta en acto de nuestros cuerpos en movimiento, y la participación de nuestros diversos sentidos (auditivo, visual, táctil, kinético) en la producción vocal e instrumental de motivos, frases y unidades sonoro-corporales en movimiento que conforman las piezas musicales. Por lo tanto, la música es mucho más que los códigos representacionales de su escritura. Es, ante todo, oralidad sonoro-kinética en comunión intersubjetiva. Es una práctica dinámica, cuyo análisis debiera andamiarse en la experiencia de nuestra vitalidad en acción. Por ende, podemos abordar su reflexión desde una perspectiva de experiencia.

Uno de los problemas que enfrentamos al considerar las implicancias de esta caracterización de la música para una pedagogía de la formación musical estriba en que, al seleccionar las unidades de

análisis para su enseñanza, nos encontramos con que, en los constructos de la teoría musical, surge más de una consideración de la música, que está contenida en el texto musical de su misma práctica. Y, en consecuencia, dichos constructos no son necesariamente isomorfos con las unidades de la experiencia musical, dando lugar a conflictos epistemológicos de larga data. Un posible camino para resolver dicha conflictividad consistiría en la elaboración de una ontología de la música más integradora, que atienda a las variables que emergen de la unidad del complejo mente-cuerpo-entorno en la práctica del significado musical.

La cognición musical imaginativa

Los roles que juegan la cognición social enactiva y la imaginación en la formación del significado musical tienen fuertes implicancias para el desarrollo de la competencia musical. La cognición musical imaginativa permite la creación del significado musical por su potencialidad para realizar correspondencias del tipo “escuchar una sucesión sonora como un gesto ascendente”. El pensamiento metafórico brinda la mayoría de los conceptos utilizados para explicar la música (Martínez, 2014).

Observamos recientemente el caso de una *master class* sobre la interpretación de un lied romántico. En ella advertimos el despliegue de una compleja y rica experiencia de construcción enactiva y social de sentido musical. La comunicación entre los participantes se realizaba mediante el empleo de interpretaciones verbales acerca del contenido poético y el significado emocional de la canción romántica. El análisis de la frase modelo con la que el maestro ejemplificaba el fraseo del lied lo encontraba utilizando un complejo sonoro-kinético corporeizado en el que se advertía el uso de articulaciones vocales expresivas en coarticulación con su mano.

El lenguaje metafórico era utilizado por el profesor para crear significado expresivo, analizando la energética del contorno melódico (Rothfarb, 2002), el deseo de un tono de la melodía para moverse hacia otro tono (Schenker, 1935-1979; Larson, 2012), o la fuerza de la dirección tonal que se interrumpía en la resolución de la cadencia en la mitad de la frase, para conducir luego la dirección del movimiento tonal hasta la llegada a la meta resolutive en la segunda mitad, y alcanzar así el reposo (Martínez, 2008).

Encontramos así, al observar esta *master class*, que la práctica musical en la clase de interpretación nos ofrecía un ejemplo acabado de cognición musical social, mediante la construcción y el intercambio de significados musicales corporeizados, en un contexto colaborativo de enseñanza-aprendizaje musical.

A su vez, encontramos que las descripciones no verbales, corporeizadas en las formas gestuales sonoro-kinéticas de la expresión musical, constituyen una parte esencial del repertorio de estrategias que el profesor utilizaba para comunicar el significado a los músicos intérpretes. De esto se sigue que la atribución de significado a la notación musical iba mucho más lejos que la mera comprensión del valor estructural de los códigos notacionales, por ende, concluimos que la elaboración del significado en la música requiere de la construcción de signos sonoro-kinético-notacionales.

La construcción de signos sonoro-kinético-notacionales

Consideraremos ahora los resultados de un estudio que indagó las capacidades audioperceptivas de los estudiantes en tareas de audición, análisis y escritura musical. Se les requirió la realización de una tarea de mimesis instrumental para la que se asumió la puesta en acción de la denominada hipótesis mimética (Cox, 2016; Martínez y Valles, 2014; 2015) que postula que entendemos a los sonidos por comparación con las acciones de producción sonora que realizamos.

La comprensión mimética se vale de la experiencia de producción sonora que hemos incorporado con anterioridad como base para la construcción de signos sonoro-kinético-notacionales. La percepción consciente de dichas acciones es importante para incorporar nuestra experiencia corporeizada en el desarrollo de la comprensión musical, permitiéndonos aprehender la mayoría de los conceptos

musicales fundamentales y ayudando a construir el significado musical.

Las imágenes de los gestos productores de sonido son una parte integral de la percepción y la codificación mental del sonido musical, así como de su rememoración e imaginación.

La realización de acciones vinculadas a la ejecución vocal/instrumental en las prácticas audioperceptivas enriquece así la ontología sobre la que descansan dichas prácticas al incorporar la kinesis de la ejecución, la cual funciona como una mnemotecnia de soporte.

Mediante la puesta en acción del bocetado motor-mimético en el análisis musical, se favorece una comprensión de la notación musical a partir del emparejamiento entre el símbolo notacional y la dinámica emergente de la propia acción corporal. En sus transcripciones, los estudiantes se valieron del bocetado motor mimético para ajustar la correspondencia gestual entre sus acciones y los valores rítmicos de duración correspondientes a determinados niveles métricos, lo que les permitió distinguir, por ejemplo, entre un gesto binario y uno ternario en el nivel del *subtactus*, en tanto que se compartían los niveles superiores de la métrica.

En otras palabras, el ensamble entre el gesto corporal y la representación notacional establece una relación significativa entre los rasgos de la corporeidad, la conformación de la imagen sonoro-kinética y el código de la escritura musical, ayudando a configurar así un complejo gestual atribuible al signo sonoro-kinético-notacional.

Alineamiento expresivo e interacción con la música

La comunicación entre ejecutantes y oyentes se basa en las formas dinámicas de la percepción y de la acción durante el despliegue temporal del movimiento en la música.

Otro modo de comprender el funcionamiento del complejo sonoro-kinético en la experiencia musical surge de las investigaciones que estudian el modo en que los patrones musicales y los patrones de acción se alinean expresivamente -durante la *performance* o su recepción- con los estados que se generan mediante la interacción con dichos patrones.

La interacción con la música posee una arquitectura motivacional. Constituye un modo de enacción social que se basa en acciones predictivas y transforma los estados intencionales en articulaciones corporales. Es lo que nos permite ajustar los patrones de movimiento a los patrones musicales de un modo que conduce a la construcción de estados de agencia, de índole prosocial, de los que emergen sentimientos de satisfacción (Leman, 2016).

El alineamiento expresivo entre los patrones musicales y los patrones de acción puede constituirse en un indicador de la elaboración del significado musical, tanto en la *performance* como en la recepción de la música. Al analizar las recurrencias en la microestructura expresiva de la *performance* musical, es posible encontrar indicios de dicha significación. Es por ello que estudiamos un conjunto de datos provenientes de motivos y frases musicales contenidos en registros fonográficos grabados por la orquesta de Aníbal Troilo entre 1960 y 1978. Y encontramos que el rasgo característico del fraseo melódico de dicha orquesta consiste en la producción de un patrón expresivo de cuatro ataques (cuatro corcheas) entre los *beats* 3 y 4 del compás, donde el segundo ataque se alarga y el tercero y el cuarto se acortan recurrentemente (Alimenti Bel y Martínez, 2017). Es dicha característica gestual dinámica la que connota la significación característica del estilo de Troilo que nos resulta tan familiar en la recepción de su *performance*.

Conclusiones

Las formas sonoro-kinéticas de la música tienen impacto directo en el cuerpo y adquieren significado a través de la acción corporal, mediante el movimiento y el entonamiento corporeizado con la música, constituyéndose en la base de los intercambios emocionales entre los participantes.

Por ello, la elaboración del significado en la música, entendida como un modo expresivo de conocimiento, abarca mucho más que la comprensión de los códigos representacionales de su escritura.

La experiencia musical es, ante todo, oralidad sonoro-kinética intersubjetiva.

La enseñanza de la música debe recuperar las bases físicas contenidas en las acciones humanas para producir los sonidos musicales, junto con las claves multimodales de la práctica temporal y dinámica que dichas acciones conllevan. De las formas musicales de su práctica emerge la experiencia de nuestra vitalidad en acción. Y esta vitalidad está en la base de la construcción de los signos sonoro-kinético-notacionales (Martínez y Valles, 2016).

En los ambientes de práctica musical se comparten y coordinan acciones en el tiempo, se construyen narrativas con perfiles dinámicos sonoro-kinéticos, y el significado musical se describe mediante el sonido, el movimiento y el lenguaje, muchas veces metafórico.

Un planteo crítico de la pedagogía de la formación musical profesional debe contribuir a crear condiciones más ecológicas para la construcción del significado musical.

Referencias

- Alimenti Bel, D. y Martínez, I. C. (2017). Atributos de la Variación como Rasgos de Estabilidad en el Tango: Patrones Estilísticos en la Producción de la Música de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*. 5(2), 27-56.
- Cox, A. (2016). *Music and Embodied Cognition*. Indiana: Indiana University Press.
- Cross, I. (2010). Music in Culture and Evolution. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*. 1(1), 1-19.
- Larson, S. (2012). *Musical Forces*. Indiana: Indiana University Press.
- Leman, M. (2016). *The expressive moment*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Martínez, I.C. (2014). La base corporeizada del significado musical. En, S. Español (comp.), *Musicalidad Comunicativa*. Buenos Aires: Paidós.
- Martínez, I. C. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, 29 (1), 31-48.
- Martínez, I. C. (2009). Música, transmodalidad, intersubjetividad y modos de conocimiento: contribución de los aspectos no conceptuales a una perspectiva corporeizada de conocimiento musical. *VIII Reunión Anual de SACCoM*. Universidad Nacional de Villa María. Argentina.
- Martínez, I. C. (2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. Argentina. La Plata. 1º *Jornadas de Educación Auditiva*. Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Martínez, I. C. y Valles, M. (comp.) (2016). *Audición Musical en Acción y Pensamiento*. La Plata: EDULP.
- Martínez, I. C. y Valles, M. (2014). Movimiento corporal implicado en la mímica instrumental durante el análisis auditivo de un fragmento musical. 7º *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Martínez, I. C. y Valles, M. (2015). La mimesis instrumental en tareas de transcripción melódica. *XI SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. ABCM - Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais. Brasil. Pirenópolis.
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255.
- Rothfarb, L. (2002). Energetics. En, *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenker, H. (1935-1979). *Free Composition*. New York: Longman.