



EL COMPLEJO MULTIMODAL DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL CONJUNTA: COMENTARIOS VERBALES ENTRE MÚSICOS, CUERPO Y SONIDO

Luciana Milomes, Mónica Valles.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Laboratorio para el
Estudio de la Experiencia Musical.

Resumen:

La experiencia musical es un fenómeno complejo en donde confluyen una variedad de modalidades que nutren y conforman nuestra vivencia con la música. El sonido, la vista, las percepciones corporales, son algunas de las claves que conforman la experiencia multimodal de la música. Considerar a la experiencia musical multimodalmente nos permite abarcarla de manera más amplia, entendiendo que nuestra relación con ella no es únicamente auditiva sino corporal en su totalidad. En este trabajo de carácter exploratorio, se indaga sobre cómo se relacionan las claves multimodales de la experiencia musical en la co-construcción de la interpretación musical de un dúo de cámara.

Palabras clave: multimodalidad, interpretación musical, música de cámara.

Fundamentación

Dentro de las nuevas corrientes que abordan la cognición musical, la música es caracterizada como experiencia corporeizada, intersubjetiva y multimodal (Martínez y Pérez, 2021). La teoría de la cognición musical corporeizada refiere a la música como formas sónicas en movimiento que resuenan en nuestro cuerpo generando significaciones corporeizadas (Leman, 2008). Este modo de significación corporal nos habla de que la experiencia musical no ocurre únicamente en el cerebro sino que contiene un componente corporal intrínseco. De hecho, a diferencia de los modelos solipsistas en donde el cerebro recibe y administra información relegando al cuerpo a un rol secundario, esta perspectiva postula que la percepción musical se da a través del complejo mente-cuerpo-entorno. Cuando tocamos con otros no sólo conocemos a través del impacto del sonido en nuestro cuerpo como un todo, sino que también a través de nuestra relación con quienes están creando una interpretación musical con nosotros. El proceso de creación de una interpretación musical ocurre a través de las relaciones de intersubjetividad e interacción entre músicos.

En sus orígenes, la idea de intersubjetividad estuvo asociada al lenguaje, al que se consideró como puerta de entrada para el entendimiento y la comunicación con otros individuos. Sin embargo, en las últimas décadas, nuevos enfoques han demostrado que la construcción de la intersubjetividad comienza antes del desarrollo del lenguaje, desde la temprana infancia (Malloch, 1999; Malloch y Trevarthen, 2009). Así mismo, hoy se considera que la construcción intersubjetiva que plantea la vida en sociedad implica variadas formas de intercambio conjunto que exceden al intercambio lingüístico. El aspecto intersubjetivo de la práctica musical tiene lugar a partir de la noción de la música



como una práctica social. Al tocar con otros o para otros, generamos una construcción intersubjetiva del sentido musical.

Dentro del proceso de construcción de la interpretación musical conjunta a través de la interacción también cumplen un importante rol las interacciones de segunda persona (Valles y Milomes, 2021; Perez y Martínez, 2021; Epele y Martínez, 2021). Según la perspectiva de segunda persona, al interactuar con otros realizamos atribuciones espontáneas, directas, cuerpo a cuerpo, en las cuales leemos los componentes expresivos corporales de nuestro interlocutor en calidad de claves expresivas que nos permiten atribuirle estados mentales internos (Gomila y Pérez, 2017; Pérez y Gomila, 2018, 2021).

Como vemos, el contexto en el cual se desarrolla la interpretación musical conjunta es complejo y brinda múltiples posibilidades de análisis. En toda práctica musical interactuamos con los otros y con nuestro entorno a través de las distintas modalidades que conforman la experiencia musical. De esta manera, al tocar con otros interactuamos a través de lo que oímos, pero también de las claves expresivas en el cuerpo del otro, de su movimiento, de su tono de voz, de sus gestos, de su disposición corporal general. A su vez, también nos relacionamos a través de los comentarios verbales sobre la experiencia conjunta que estamos desarrollando que, en el caso del contexto de ensayo, cobran especial relevancia por ser el momento en el que el proceso de la creación de la interpretación conjunta se lleva a cabo. En un trabajo previo (Milomes y Valles, 2018) se analizaron los comentarios verbales de un dúo de cámara conformado por estudiantes de nivel superior de canto y piano en relación al movimiento corporal de los mismos en el transcurso de un ensayo. Por otro lado, Ginsborg (2006) analizó el contenido de los comentarios verbales de un dúo de cámara realizados a lo largo de dos ensayos para indagar acerca de cómo los músicos conceptualizan la estructura de la pieza musical y establecen pautas compartidas para la ejecución conjunta.

En este trabajo de carácter exploratorio, se indaga sobre cómo se relacionan las claves multimodales de la experiencia musical en la co-construcción de la interpretación musical de cámara.

Objetivos

Identificar y caracterizar los vínculos entre los comentarios verbales realizados en el contexto de un ensayo de cámara, el movimiento corporal de los intérpretes y la resultante sonoro-musical.

Método

Participantes: Dos estudiantes de música de nivel avanzado conformaron un dúo de piano y clarinete para el propósito de este estudio.

Obra: Dúo para piano y clarinete, de N. Burgmüller. La obra fue elegida en función de sus características musicales para favorecer la interacción entre los músicos teniendo en cuenta que presenta una variedad de cambios dinámicos y tempo rubato. Debido a la extensión de la obra se les entregó un fragmento correspondiente a una primera sección de la misma (ver fig.1).

DUO.

Norbert Burgmüller Op. 10.

CLARINETTO in B.

Pianoforte.

Allegro. *delic.*

Allegro. *p*

f

cresc.

sfz.

cresc.

sfz.

Fig. 1

Procedimiento: Cada participante recibió un fragmento de la obra dos semanas antes del estudio. En un primer momento se les solicitó que interpretaran el fragmento individualmente. Posteriormente se llevó a cabo un ensayo de 30 minutos en el cual interpretaron juntos dicho fragmento. Por último se les pidió la realización de una interpretación final. Todas las instancias fueron grabadas en audio y video para su posterior análisis.

Análisis de datos:

Para el análisis de la construcción de la interpretación conjunta durante el ensayo se tomaron tres momentos: 1. la primera ejecución completa de la obra, 2. una ejecución realizada durante la mitad del ensayo y 3. la ejecución acordada por los músicos como versión final.

Para la clasificación de los comentarios verbales se utilizó la categorización propuesta por Ginsborg (2006) que categoriza los comentarios como básicos e interpretativos. Se consideran como comentarios básicos a aquellos que aluden a cuestiones básicas del ensamble tales como corrección de errores y discusión de información contenida en la partitura. Los comentarios interpretativos son aquellos relacionados a decisiones interpretativas relacionadas con dinámicas, fraseos, tempi y otras.

El movimiento de los músicos fue analizado a través de la técnica de microanálisis mediante el software ELAN. Se segmentaron unidades de sentido de movimiento atendiendo a las particularidades del movimiento de cada músico.

En cuanto al análisis del sonido, se analizaron las dinámicas y el rubato de las tres interpretaciones utilizando el software Sonic Visualizer.

Resultados

Primera interpretación:

Esta interpretación de la obra fue la primera que los músicos pudieron realizar completa, luego de dos ejecuciones con desajustes temporales que impidieron la continuidad. Fue realizada luego de un intercambio de comentarios de tipo básico en relación a cuestiones de organización temporal. En cuanto a los movimientos realizados por los músicos durante la interpretación, pudo observarse una cantidad reducida, tanto de movimientos como de amplitud de los mismos. Se observaron algunos movimientos de marcación del pulso relacionados a un desajuste temporal en algunos compases del fragmento. Este desajuste posiblemente haya incidido en la escasez de movimiento corporal relacionado al componente expresivo, en particular en la sección final del fragmento. En cuanto al análisis sonoro, la curva de dinámica obtenida para el clarinete mostró una clara correspondencia con los reguladores dinámicos de la melodía ejecutada (ver fig. 2). Esta curva fue mucho menos pronunciada en el caso del piano, con leves cambios dinámicos en correspondencia con el contorno de los arpeggios de acompañamiento. Los datos del rubato no mostraron una gran variación temporal a lo largo de esta primera ejecución de la obra.



Fig. 2

Segunda interpretación:

Esta segunda instancia de análisis fue seleccionada aproximadamente en la mitad del ensayo, justo luego de realizado el primer comentario de tipo interpretativo:

Clarinetista: *Hagamos ese juego de crescendo y decrescendo, especialmente en el principio.*

Si bien la curva de dinámicas del clarinetista no mostró un cambio significativo respecto a la primera interpretación, las dinámicas del pianista comenzaron a organizarse de acuerdo al patrón de crescendos y decrescendos de los motivos melódicos del clarinete y ya no de acuerdo al diseño de arpeggios del acompañamiento. Es notorio cómo puede observarse en el espectograma la disposición de las curvas de dinámicas cada dos compases en correspondencia con la organización melódica del clarinete, cuando en la primera interpretación se organizaban por compás (fig. 3). El análisis del rubato mostró una mayor variación temporal en relación a la primera ejecución. En cuanto al movimiento, se observó un aumento, tanto en la cantidad de movimiento de cada intérprete y la amplitud de los mismos, así como una mayor sincronización entre los movimientos de ambos músicos.

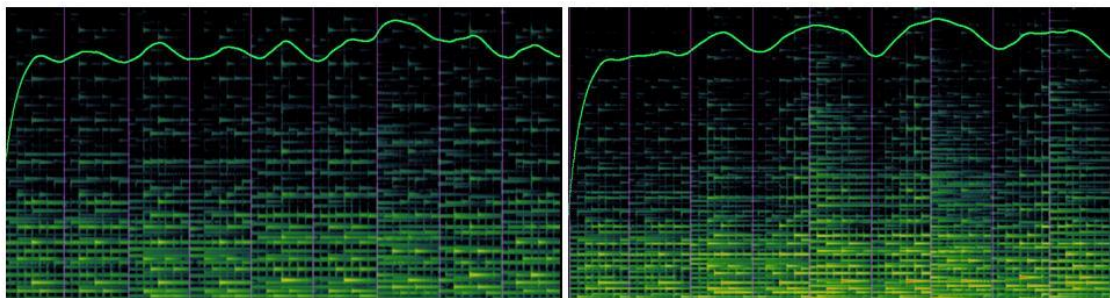


Fig. 3. Pueden observarse en color verde las curvas de dinámica correspondientes al piano en la primera interpretación (izq.) y en la segunda interpretación analizada (der.). Las líneas verticales de color violeta corresponden a las segmentaciones de compás.

Tercera interpretación:

Esta versión fue la que los músicos consideraron como interpretación final. Previamente a la misma los músicos realizaron nuevos comentarios de tipo interpretativo en relación a cambios dinámicos y de fraseo.

Clarinetista: *Vamos a hacer más exagerado el crescendo y diminuendo que empieza en piano, por ejemplo en el compás 18 y 19. Que lleguemos al compás 20 y ahí empiece a caer, como si todo fuera dirigido a ese sib.*

Clarinetista: *Hagamos una pequeña cesura antes del compás 30 (tararea para mostrar la idea).*

Gracias al microanálisis de movimiento pudo observarse que esta fue la versión con mayor cantidad y amplitud de movimiento. Los comienzos de los mismos fueron a su vez considerablemente más coordinados en los inicios de las frases entre los músicos. El análisis de dinámicas mostró nuevamente una correspondencia entre las curvas dinámicas realizadas por el piano y el clarinete, ambas en relación a los reguladores dinámicos de la melodía. El análisis de rubato mostró la mayor diferencia en las tres versiones, siendo esta la interpretación con mayor presencia del mismo.

Discusión

La clasificación de los comentarios verbales realizados por los músicos a lo largo del ensayo mostró que los comentarios de tipo básico aparecieron en su mayoría en la primera mitad del ensayo. Estos comentarios fueron referidos principalmente a cuestiones de ensamble temporal. Promediando el ensayo y a medida que los desajustes temporales fueron corregidos, comenzaron a realizarse comentarios de tipo interpretativo. Estos comentarios aumentaron su frecuencia con el transcurso del ensayo y fueron referidos a cuestiones de dinámica y fraseo.

El microanálisis realizado sobre el movimiento de los músicos mostró una creciente sincronización de los movimientos entre ellos, así como una mayor amplitud y frecuencia de los mismos, en coincidencia con la aparición de los comentarios verbales de tipo interpretativo.



En cuanto al análisis del sonido, los datos obtenidos del análisis dinámico mostraron que ante la aparición de comentarios verbales de tipo interpretativo, el pianista acopló sus variaciones dinámicas a aquellas realizadas por el clarinetista. Esto ocurrió específicamente luego de un comentario realizado por el clarinetista respecto a acentuar los crescendos y decrescendos de cada frase melódica. Así mismo se observó un mayor uso del rubato en ambos músicos a partir de la realización de estos comentarios. Estos cambios en las variaciones dinámicas y el uso del rubato son coincidentes con lo nombrado anteriormente en relación al aumento de la amplitud del movimiento corporal y la coordinación de los mismos entre los músicos.

Puede observarse cómo la co-construcción de una interpretación musical conjunta es un proceso complejo que no puede considerarse únicamente como una suma de ideas o partes musicales con el fin de llegar a un todo unificado. Como vimos, la música es una experiencia multimodalmente informada, por lo que la creación conjunta de una interpretación tendrá distintas aristas en constante interrelación. En este caso, el uso de comentarios verbales interpretativos a lo largo del ensayo mostró una relación con el desarrollo de mayores niveles de complejidad en la interpretación y de correspondencia entre los músicos tanto en el movimiento corporal como en la producción de sonido.

Creemos que el estudio de la interrelación de las distintas modalidades de la experiencia musical en el ámbito de la ejecución musical conjunta puede brindar información acerca del proceso de co-construcción intersubjetiva de la interpretación. Futuros estudios se enfocarán en indagar estas interrelaciones en distintos tipos de ensambles de música de cámara con el fin de ampliar la comprensión sobre este campo.

Bibliografía

Epele, J., y Martínez, I. C. (2021). La segunda persona en sesión de ensayo de fila de orquesta. *El oído Pensante*, 9(2). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n2.9950>

Ginsborg, J. (2006) Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice. *Psychology of Music* 34 (2), pp. 167-194.

Gomila, A. y Pérez, D. I. (2017). Lo que la segunda persona no es. En D. Pérez y D. Lawler (Comps.). *La segunda persona y las emociones* (pp. 275-297). Buenos Aires: SADAFA.

Leman, M. (2008) *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press.

Malloch, S. (1999) Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae (Special Issue 1999 – 2000)*, 29-57.

Malloch, S. y Trevarthen, C. (2009). *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press.

Martínez, I. C., y Pérez, D. I. (2021). La perspectiva de segunda persona y la música. *El oído Pensante*, 9(2). Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/10642>



Milomes, L., Martínez, I. C. y Valles, M. (2018) Incidence of verbal commentaries on musicians' corporality during a chamber music rehearsal. En *ICMPC15/ESCOM10: Abstract book* (p. 183). Graz: Centre for Systematic Musicology, University of Graz.

Pérez, D. y Gomila, A. (2018) La atribución mental y la segunda persona. En T. Balmaceda y K. Pedace (Comps.). *Temas de filosofía de la mente: Atribución psicológica* (pp. 69-98). Buenos Aires: SADAF.

Pérez, D. y Gomila, A. (2021). *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction*. London: Routledge.

Perez, J. B., y Martínez, I. C. (2021). El otro en la música que suena: explorando las interacciones de segunda persona en la improvisación de jazz. *El oído Pensante*, 9(2). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n2.9961>

Valles, M., y Milomes, L. (2021). La interacción entre músicos de cámara desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental. *El oído Pensante*, 9(2). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n2.9952>