

La experiencia armónica del músico como complejo cuerpo-instrumento

Matías Tanco

Universidad Nacional de La Plata

* Proyecto de Investigación y Tesis Doctoral en curso, bajo la dirección de la Dra. Isabel Cecilia Martínez, en el marco de las 'Becas de Investigación, Desarrollo Científico, Tecnológico y Artístico' de la Universidad Nacional de La Plata.

Introducción

Este proyecto de investigación se propone estudiar aspectos de la experiencia corporeizada de la armonía, considerando que el cuerpo del músico es el producto de la construcción de su identidad a través de la relación con el instrumento en la práctica musical.

A partir de la dinámica de movimiento en la performance como producción sonora, la cognición se experimenta en las interacciones entre el músico y la música como objeto temporal, implicando las acciones que el músico realiza en el entorno, la percepción multimodal y la interpretación de sus estados internos.

Música como experiencia

La experiencia que tenemos acerca de la música está directamente vinculada con el involucramiento corporal que ponemos en juego. El cuerpo constituye un marco de experiencia subjetiva a través del cual nos relacionamos con el mundo y es considerado como el punto de partida para el proceso dinámico de construcción de la identidad (Wenger, 2001), en el cual las interacciones sociales se producen en tiempo y espacio. A través de la música, se producen los procesos de identificación y diferenciación del 'yo' en relaciones intersubjetivas con los 'otros' y el contexto (Hargreaves, Miell y MacDonald, 2002).

Se considera que la cognición musical es corporeizada debido a que la participación del sujeto es enactiva y multimodal al entrar en resonancia conductual con la forma sónica: interpretamos la energía atribuyendo intencionalidad a la música a través del movimiento (Leman, 2008). El contexto en el que se produce la experiencia está determinado entonces por el cuerpo, el espacio y el tiempo; por lo que se considera que la cognición es situada y anclada (Bedia y Castillo, 2010).

El cuerpo del músico

La música como arte temporal implica un movimiento en espacio y tiempo, que se haya vinculado al modo en que se constituye la experiencia. La dinámica implícita en todo tipo de experiencia se vincula con la realidad tal cual se nos presenta: somos cuerpos e interactuamos con otros cuerpos en movimiento. Es por esto que para un estudio de la experiencia del músico debemos considerar su cuerpo en el contexto de las prácticas musicales que realiza.

La caracterización del cuerpo de un músico se vincula con el concepto de instrumento musical, ya que la práctica musical implica un flujo sonoro que se produce a través del movimiento. De ésta manera, 'hacer' música no escapa a la idea de cuerpo debido a que la energía implicada en el movimiento requiere de un organismo que la produzca. Cualquiera sea el caso, la caracterización de la práctica musical contemplará entonces a uno o más músicos y a sus instrumentos como punto de partida. De aquí en más, la relación entre el músico y su instrumento será el núcleo central del estudio, ya que determina su experiencia en relación al entorno en espacio y tiempo.

El estudio del músico en la experiencia corporeizada supone la consideración del cuerpo como mente. Así mismo, se suele considerar a una persona de manera integrada, con un cuerpo y una mente (Damasio, 2000). El músico como entidad es claramente delimitado cuando se trata de un cantante; en éste caso el 'instrumento vocal'

(Alessandroni, Burcet y Shifres, 2012) no puede ser separado del músico cuando éste finaliza la práctica musical: va a todos lados con él, está dentro de él o simplemente es él. En el caso de otros instrumentos musicales, se presenta un problema para una consideración similar, al tratarse de entidades externas en relación al cuerpo.

En estos momentos, se encuentra en preparación un trabajo que intenta caracterizar el modo en que las dos entidades se vinculan de acuerdo a si el instrumento está implicado en un acoplamiento, una unión, una extensión o una inserción en relación al cuerpo del músico, constituyendo un esquema corporal en términos psicológicos. Debido a que los músicos 'instrumentistas' constituyen su actividad en relación a su/s instrumento/s en situaciones de práctica musical, y que esto suele llegar a producir una sensación de completitud o totalidad en relación al cuerpo (De Preester y Tsakiris, 2009), al momento de encontrarse separados de éste hemos visto que pueden experimentar una sensación de incompletitud en situaciones de percepción y cognición musical (Tanco y Aún, 2011). Por lo tanto, el músico 'instrumentista' tiene una experiencia de su cuerpo fuertemente ligada al uso del instrumento, razón por la cual puede considerarlo como una parte de su cuerpo en el momento de la práctica musical.

La armonía y el movimiento en la performance

El concepto de armonía tiene lugar en la teoría musical de la tradición occidental, como el modo en que las alturas (tonos) se relacionan en un sistema que tiende al equilibrio (Rothfarb, 2002). De acuerdo a dicha organización, las alturas se constituyen en estructuras estables de tres tonos llamadas acordes que presentan una relación de consonancia debido a las distancias interválicas que presentan entre sí. Al ser puestos en movimiento en la música, los tonos están implicados en las direcciones de tensión y resolución melódicas que se presentan en el tiempo en relación a la sonoridad de tónica (Pratt, 1996; Larson, 2012).

El movimiento de la armonía en la música -lejos de ser el concepto estático de estructuras verticales propuesto por la teoría- se manifiesta en la textura, implicando una organización espacial y temporal de los eventos. En este contexto, el movimiento de los tonos en las líneas horizontales y las estructuras verticales interactúan como *fuerzas* de la organización tonal en una dirección temporal hacia una meta (Larson, 2012).

En la práctica musical, cada instrumento presenta diferentes posibilidades para tocar texturas armónicas. De acuerdo al registro, la posibilidad de producir uno o más tonos simultáneos, melodías en contrapunto y acordes determinan el tipo de experiencia que el músico puede vivenciar en el uso del instrumento. En el caso de instrumentos melódicos - como la voz- una práctica musical grupal (coros, orquestas y otras formaciones musicales) permite superar la experiencia parcial de la armonía que implica la sucesión melódica de los tonos.

La cognición armónica del músico generalmente oscila entre la distinción puntual de cada uno de los tonos y la identificación del acorde, ambas influenciadas por la teoría y el análisis musical (Cook, 1994). Estudios psicoacústicos de la percepción de la altura tonal distinguen los intervalos sucesivos de los simultáneos: ambos pueden estimarse de acuerdo a las distancias entre los tonos, pero los segundos pueden reconocerse también por consonancia y correcta afinación (Basso, 2006).

La percepción puntual de la armonía en la música es una tarea compleja: implica relacionar los tonos que se presentan de manera simultánea o se encuentran relativamente cercanos en el tiempo, y requiere que sean agrupados en estructuras de acordes. Esto

compromete directamente la capacidad del músico de disponer para dicha tarea de una memoria a corto plazo eficiente. En el caso de tonos simultáneos (acorde) la identificación auditiva se realiza analizando pares de tonos y sus valores individuales de consonancia, que implican una creciente complejidad de acuerdo a la cantidad, pudiendo colapsar el procesamiento de las alturas debido a un exceso en el umbral de la percepción (Roederer, 1997). Otros autores afirman que la superposición de los parciales armónicos de un acorde produce la sensación de un solo tono amalgamado (Beament, 2001) o permite la reconstrucción de un tono virtual como gestalt (Terhardt, 1982).

El uso de instrumentos musicales armónicos (como es el caso del piano y la guitarra) permite la producción de síntesis de alturas en acordes o reducciones armónicas de una gestalt temporal percibida, posibilitando la comparación auditiva de la resultante con la sonoridad original (Tanco y Aun, 2011). Una discusión al respecto del uso de instrumentos en tareas de audición armónica se encuentra en proceso de elaboración (Tanco y Aun, *Submitido*).

Hacia una cognición armónica corporeizada

A continuación, se realiza un punteo de algunos de los antecedentes que aportan conocimiento al tema a investigar, además de repasar algunas discusiones a ser consideradas para la fundamentación del presente proyecto. De ésta manera, nos aproximaremos al estudio de la cognición corporeizada de la armonía.

La caracterización del complejo cuerpo-instrumento implica superar los dualismos filosóficos vinculados al ser humano (materia/espíritu y mente/cuerpo) que establecen distinciones entre la realidad objetiva (empírica) y su experiencia subjetiva. Así mismo, la experiencia del músico no sólo es fenomenológica, sino que involucra de manera corporeizada vivencias de la música como: (i) Producción, (ii) Percepción, (iii) Emoción, (iv) Pensamiento, (v) Significado, (vi) Conceptualización, (vii) Comunicación, e (viii) Interacción Social, entre otras. Este proyecto de investigación intenta rescatar al cuerpo en la experiencia musical, entendiendo que en instancias de práctica musical el instrumento está integrado al esquema corporal del músico.

La cognición musical a menudo es atribuída a la capacidad de pensamiento empírico y racional, por lo que es separada de la experiencia sentida del cuerpo y la emoción. Bajo éste supuesto, se considera que la música es autónoma: posee principios de unificación o integración composicional que predeterminan nuestro grado de participación en la producción y/o recepción. Estos principios o leyes implican el conocimiento de la teoría, la escritura y la gramática de la composición. Debido a su autonomía, la música se nos presenta como un objeto inmanente: la obra de arte musical (Clarke, 2005).

La crítica a la tradición cultural que impone la autonomía de la música cuestiona el hecho de suponer que las obras maestras permanecerán como objetos de conocimiento inmanentes, independientemente de quién las toque, en qué tiempo y lugar se presenten, y quien las escuche (Small, 1998). Bajo éste modelo, la obra del compositor es ‘mediada’ por el músico que reproduce la obra para ser recepcionada –contemplada- por el oyente. De esta manera, las figuras de compositor, ejecutante y oyente son separadas en el fenómeno musical. Si bien se considera a la composición, la ejecución y la audición como tres modos de conocimiento musical, la cognición de la música debería implicar una interacción entre todos ellos (Stublely, 1992; Tanco, Aun y Tobio, 2012).

Asimismo, la distinción entre “texto” y “acto” musical (Taruskin, 1995) pone de relieve la dicotomía presente en las prácticas de estudio del músico académico, ‘mediadas’ por la partitura y centradas en aspectos ‘estáticos’ y ‘dinámicos’ de la música respectivamente. La puesta en acto del sonido implica un dinamismo en el movimiento corporal, entendiendo a la música como una performance (Cook, 2003). Al rescatar el movimiento presente en todo acto musical se puede superar la idea de la ejecución y el cuerpo como ‘mediaciones’: son, en cambio, fundamentales en la experiencia ya que constituyen el acto musical en sí mismo.

Por último, es importante definir el alcance de la percepción implicada en la cognición musical. Escuchar, identificar las señales acústicas y conceptualizar los elementos de acuerdo a las categorías de la teoría representan el paradigma que sitúa a la audición como cognición musical. El enfoque corporeizado rescata el valor del cuerpo en la cognición como percepción multimodal en el entorno, diferenciándose del abordaje tradicional basado únicamente en la capacidad del oído como órgano sensorial en conexión con el cerebro. El uso de instrumentos musicales (internos o externos al cuerpo humano) en la cognición supone que en la performance del músico la relación táctil no es puramente manual: todo el cuerpo reverbera en un proceso que implica a ambos a través del sonido, y esas reverberaciones son ‘sentidas’ más que solamente escuchadas (Harris, 2006). De ésta manera, la percepción del complejo cuerpo-instrumento implicado en la experiencia del músico no es meramente auditiva.

La experiencia de la música para el músico implica muchas veces la interacción con una obra acabada, completa en sí misma. El cuerpo del músico incluye al instrumento en instancias de performance musical, permitiendo una relación directa entre él y la música. Bowman describe a través de las ideas de Eleanor Stubley cómo ésta relación puede llegar a experimentarse como una fusión:

“El papel del cuerpo en la interpretación musical es más que una ejecución física; y en la performance, los ejecutantes no están tratando de encontrar el sentido de la música, sino ‘obtener un sentido de lo que son en relación a esta música’. Hacer música sitúa el cuerpo en un campo musical, y la forma en que el cuerpo que hace-la-música se mueve y se orienta a sí mismo dentro del campo musical es crucial para una apreciación completa de esa experiencia. En este campo musical, el movimiento de la música y ese cuerpo que se comporta musicalmente son experimentados como uno.” (Bowman 1998)

De este modo, el compromiso corporal en la performance permite un involucramiento del músico que puede llegar a superar la disolución ente objeto y sujeto (Clarke, 2005). Sin embargo, el estudio académico del instrumento desestima y excluye la performance ‘de oído’, orientándose a la lectura de partituras (Priest, 1989); por otro lado, el desarrollo del oído musical en éste contexto no integra al instrumento en la percepción (Tanco y Aún, 2011).

Al considerar las posibilidades que el uso del instrumento permite para la cognición armónica se amplía la capacidad del músico en la producción sonora de la armonía, permitiendo percibirla e interpretarla manera multimodal. A diferencia del abordaje auditivo, teórico y conceptual, en la experiencia corporeizada de la armonía el músico además integra la percepción de sus estados internos y el feedback del entorno. Es por esto

que en este proyecto de investigación se intenta rescatar al cuerpo en la experiencia musical, entendiendo que en instancias de práctica musical el instrumento forma parte del esquema corporal del músico.

Referencias

- Alessandroni, N., Burcet, M. I. y Shifres, F. (2012). Aplicaciones de la Teoría Contemporánea de la Metáfora a la Pedagogía Vocal. Un estudio preliminar sobre la utilización de metáforas vinculadas al lenguaje musical y la performance. En F. Shifres (Ed.) *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*. Buenos Aires: SACCoM.
- Basso, G. (2006). *Percepción auditiva*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Beament, J. (2001). *How We Hear Music. The Relationship between Music and the Hearing Mechanism*. Suffolk: Boydell & Brewer.
- Bedia, M. G. y Castillo, L. F. (2010). Hacia una Teoría de la Mente Corporizada: La influencia de los mecanismos sensoriomotores en el desarrollo de la cognición. *Anfora*, 17(28).
- Bowman, D. (1998). *Philosophical Perspectives on Music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, E. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (1994). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2003). Music as performance. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York y Londres: Routledge, pp. 204-214.
- Damasio, A. (2000). *The feeling of what happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Vintage Books.
- De Preester, H. y Tsakiris, M. (2009). *Body-extension versus body-incorporation: Is there a need for a body-model? Phenomenology and The Cognitive Sciences*, 8(3), pp. 307-319.
- Hargreaves, D. J., Miell, D. y McDonald, R. (2002). What are musical Identities, and why are they important?. En R. McDonald, D. J. Hargreaves y D. Miell (eds.) *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-20.
- Larson, S. (2012). *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: the MIT Press.
- Pratt, G. (1996). *The Dynamics of Harmony: Principles and Practice*. New York: Oxford University Press.
- Priest, P. (1989). Playing by ear: Its nature and application to instrumental learning. *British Journal of Music Education*, 6, pp 173-191
- Roederer, J. (1997). *Física y Psicofísica de la Música*. Buenos Aires: Ricordi.
- Rothfarb, L. (2002). Energetics. En T. Christensen (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge University Press, pp. 927-955.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of Performing and Listening*. Hanover y Londres: Wesleyan University Press.
- Tanco, M. y Aùn, A. (2011). Mente extendida y Representación Armónica. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición, e implicancias socioculturales*. Buenos Aires: SACCoM.
- Tanco, M. y Aùn, A. (Submitido). Audición armónica extendida. El rol del cuerpo y la experiencia en el uso del instrumento musical. *Epistemos. Dossier "Cognición Musical Corporeizada:*

- El complejo cuerpo-mente-entorno como unidad de análisis en el estudio de la experiencia musical.*” Buenos Aires: SACCoM.
- Tanco, M., Aùn, A. y Tobio, P. (2012). La música como texto y el contexto de la práctica: interacción alumno-obra musical en la lectura musical. En *Actas de las II Jornadas de Música: Nuevos Paradigmas*. Rosario: UNR.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press.
- Terhardt, E. (1982). Die psychoakustischen Grundlagen der musicalischen Akkordgrundtöne und deren algorithmische Bestimmung. *Tiefenstruktur der Musik*. C.Dahlhaus & M.Krause (Eds.).
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.