

Intencionalidad en la expresión de música improvisada.

María Victoria Assinnato y Favio Shifres.

Cita:

María Victoria Assinnato y Favio Shifres (Septiembre, 2013).
Intencionalidad en la expresión de música improvisada. 11. SACCoM y TMP - FBA - UNLP, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/166>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/5ao>

Intencionalidad en la expresión de música improvisada

María Victoria Assinnato y Favio Shifres

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) – Facultad de Bellas Artes -
Universidad Nacional de La Plata*

Resumen

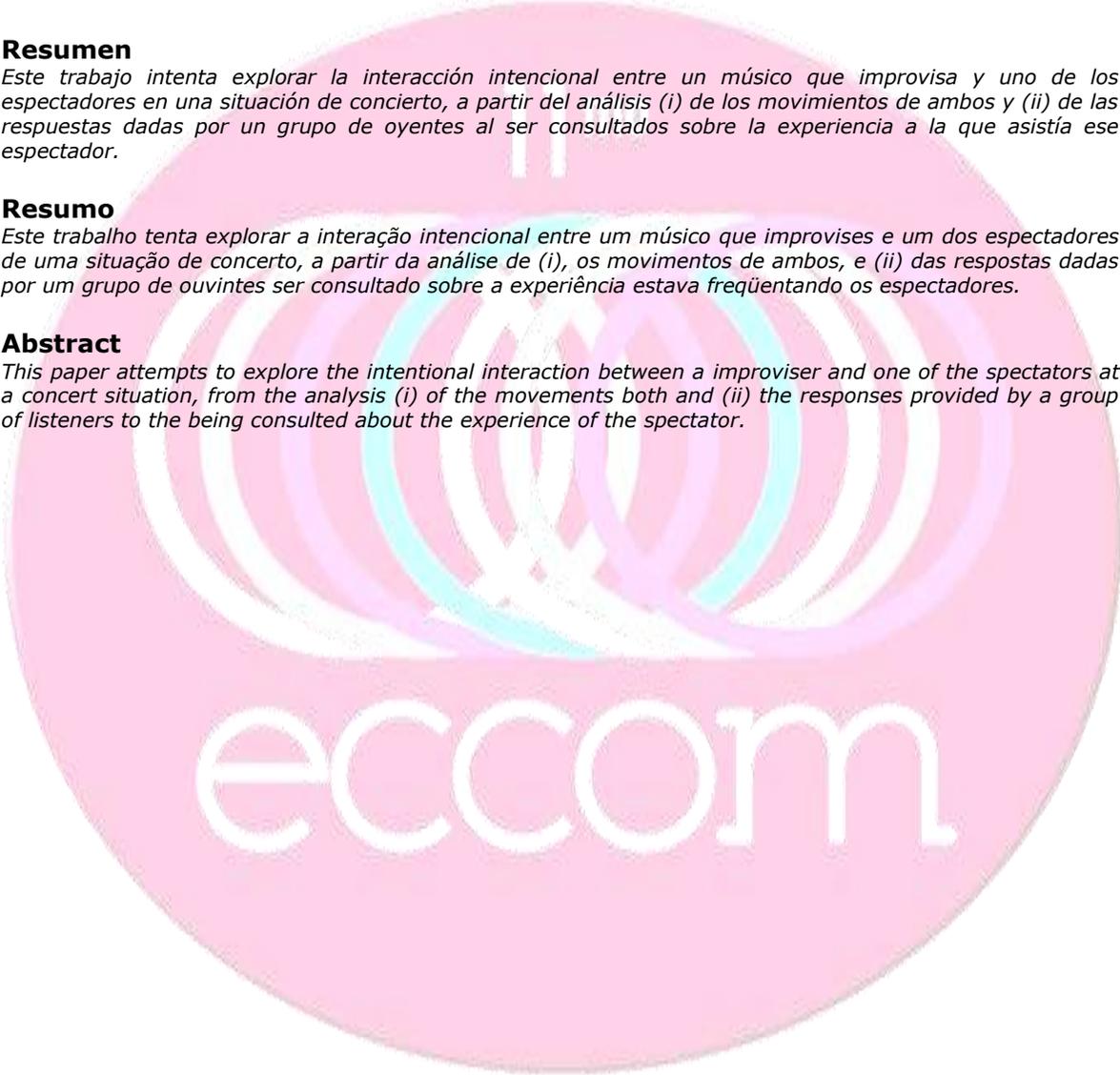
Este trabajo intenta explorar la interacción intencional entre un músico que improvisa y uno de los espectadores en una situación de concierto, a partir del análisis (i) de los movimientos de ambos y (ii) de las respuestas dadas por un grupo de oyentes al ser consultados sobre la experiencia a la que asistía ese espectador.

Resumo

Este trabalho tenta explorar a interação intencional entre um músico que improvises e um dos espectadores de uma situação de concerto, a partir da análise de (i), os movimentos de ambos, e (ii) das respostas dadas por um grupo de ouvintes ser consultado sobre a experiência estava freqüentando os espectadores.

Abstract

This paper attempts to explore the intentional interaction between a improviser and one of the spectators at a concert situation, from the analysis (i) of the movements both and (ii) the responses provided by a group of listeners to the being consulted about the experience of the spectator.



eccom

Introducción

La literatura sobre música y emoción señala que existen básicamente dos modos de vinculación entre aquella y el mundo emocional de las personas (Gomila, 2008; Juslin y Sloboda, 2010). Por un lado suscita emociones (entonces se vincula la emoción del compositor al componerla, la de la audiencia al escucharla, etc.) y por otro lado representa emociones (brindando ciertas cualidades que son vividas en términos de tristeza, alegría, sorpresa, etc.). Habitualmente este enlace se identifica con una cualidad de las artes en general y de la música en particular, difusamente definida pero profusamente utilizada: la expresión.

Los enfoques estructuralistas sostienen que la expresión musical es entendida como un atributo *adosado* a la estructura musical en el momento de la performance de manera *ostensible, variable y diversa*, por lo que se le reconoce su naturaleza *corporeizada* (Shifres, en prensa). Habitualmente se reconoce que la expresión está vinculada a la subjetividad y particularmente al mundo emocional. Pero por su carácter corporizado la emoción se presenta como acción. Ésta puede involucrar al cuerpo, el rostro o partes de ellos (la mirada, la sonrisa, etc.); pero también puede ser verbal o una combinación de ellos. De acuerdo con esto se entiende la expresión en la música como un medio intencional de interacción que favorece el entendimiento del estado mental del otro. Precisamente, la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona (Gómez, 1998; Gomila, 2008) sugiere que *actuar* con el otro es la condición de posibilidad primordial para alcanzar tal entendimiento. Por lo tanto, la expresión musical, en tanto acción, estaría vinculada directamente con la función comunicacional de la música al sostener las vías para el vínculo intersubjetivo. Desde esa perspectiva, la expresión musical puede entenderse como el modo idiosincrático de realizar la música en la acción, representando la subjetividad a través de formas socializadas, más o menos convencionalizadas y compartidas de realizar tal acción (Gomila, 2009). La expresión constituye así un canal básico de comunicación.

Sin embargo, el papel de la música en la vida humana va más allá de su función comunicacional. Tropea, Shifres y Massarini (en prensa) plantearon la necesidad de atender a las funciones regulatoria y hedónica a la hora

de entender el rol de la música en la especie. De acuerdo con la primera la música nos permite regular nuestros estados internos. Es así que utilizamos música para levantarnos el ánimo, animar a una multitud a marchar en pos de algo, o a calmar el llanto de un bebé. Por su parte, la función hedónica de la música alude al placer que nos proporciona más allá de cualquier intencionalidad comunicativa.

El presente trabajo, es un estudio preliminar sobre el vínculo entre el músico y su audiencia, que centra su foco en el análisis del movimiento del primero y sus vinculaciones con las características estructurales del discurso musical producido y con aspectos particulares del movimiento observado en simultaneidad en el oyente directo. Se busca obtener información que permita la formulación de hipótesis relativas a los modos y características del involucramiento de las personas en la música en relación a la estructura sonora (en términos de discurso musical), el movimiento de los participantes y las características y disponibilidades del entorno. Para ello se propone un estudio exploratorio en el que se observa la interacción entre el músico y su audiencia, en condiciones naturales de interacción (considerando que ellas conllevan motivaciones, condiciones y modos de resolución particulares que no tienen lugar en condiciones de laboratorio) y se hipotetiza acerca de la vinculación entre las pistas proximales y distales de la interacción (Leman, 2008). Esta elección presupone una modalidad de intervención del investigador que redundará en la pérdida de ciertos controles metodológicos para el estudio en sí. A pesar de considerar esto como una dificultad a la hora del análisis de los datos y la elaboración de las conclusiones, creemos que puede aportar datos relevantes para establecer un complemento necesario de estudios de laboratorio.

Metodología

Sujetos

Participaron de este estudio 2 sujetos durante la actuación de una banda de música en un concierto público en un ámbito relativamente pequeño, con un público reducido. El primero, el *músico*, es el bajista del cuarteto (que incluye un baterista, un pianista y un trompetista). El otro, el *espectador* era un asistente al concierto sentados en la primera

fila. Aunque las cámaras eran visibles, estos últimos no supieron de antemano que estaban siendo filmados deliberadamente, asumiendo que las cámaras estaban para registrar los detalles del concierto. Luego del mismo los sujetos fueron enterados de la filmación y dieron su consentimiento para la utilización de las imágenes tomadas en los análisis que se presentan aquí.

120 estudiantes universitarios de música de nivel inicial participaron en un breve cuestionario.

Estimulo

Se seleccionó un fragmento de todo el concierto en el que el bajista ejecutaba un solo, con el objeto de capturar un momento en el que la atención del público estuviera puesta privilegiadamente sobre la ejecución del bajo. El ejemplo selección es la introducción de la segunda obra del concierto que se inicia con una introducción a solo del bajo al que luego se van sumando los otros instrumentos.

Se seleccionaron tres fragmentos de la misma duración que el video de otros estilos musicales (folklore, tango y clásico) que mantuvieran las características de tempo (pulso y métrica) que el original. Se tomó el video del espectador y se trató la imagen (contraste, brillo y color) con el objeto de visibilizar el sujeto a observar y diferenciarlo del resto de la audiencia sin que desaparecieran los rasgos del entorno. Se elaboraron 4 videoclips con la imagen tratada y los cuatro fragmentos musicales (original y seleccionados).

Diseño y procedimiento

Se registraron en video 2 tomas, una del un músico que improvisa y otra de dos los

espectadores, ambas de perfil. A posteriori del concierto le suministró al músico un cuestionario sobre las intenciones que guiaron su improvisación. Similarmente, se proveyó al espectador un cuestionario acerca de las intenciones sentidas al participar de esa audición.

Se le pidió a los estudiantes que vieran el video sin sonido del espectador, y que hipotetizaran sobre la música que estaba escuchando (estilo, género, características estructurales, etc.) brindando fundamentos de su respuesta. A continuación de le pidió a los sujetos que escucharan los cuatro fragmentos de música ponderando en una escala de 0 a 10 puntos el grado de afinidad de cada fragmento con la imagen del espectador vista. Finalmente se les pidió que hicieran lo propio observando el video (imagen y sonido).

Resultados

Descripción cualitativa de las zonas de mayor movimiento

El bajista se encuentra enfrentado a los espectadores, de pié, al lado del piano de cola (sobre la zona media) que está con la tapa abierta. El espectador está sentado en la primera fila de la sala. Se toma para el análisis la introducción del segundo tema del concierto, básicamente, porque el bajo tiene allí un rol protagónico y porque los movimientos que realizan los sujetos pueden ser entendidos como una síntesis de lo que sucede en el concierto. En la tabla 1 se describen las características principales de los movimientos hallados por observación directa.

Segundos	Bajista	Espectador
10''	Comienza realizando un movimiento de vaivén adelante-atrás comandado por la cabeza, el torso y las piernas; marca el beat con el pie derecho y percute algunos pulsos sobre el bajo. Todos estos movimientos parecen estar vinculados con la estructura métrica de la improvisación que está llevando a cabo. También, aparece un movimiento donde a partir de la flexión de las rodillas el cuerpo desciende, y ello coincide con la articulación de dos alturas (6'') y un movimiento adelante-atrás que coincide con el final y comienzo, respectivamente, de un nuevo patrón.	Muestra un gesto facial relajado y mantiene la mirada hacia el bajista. Sus manos se encuentran entrelazadas y apoyadas en la parte superior de las piernas. De modo ininterrumpido realiza una marcación regular, que coincide con el beat que regula la improvisación que efectúa el bajista.

Tabla 1: Descripción cualitativa del movimiento de los sujetos en cada fragmento (continua).

11" a 15"	El bajista está marcando el beat con el pie derecho y percutiendo algunos pulsos con el bajo. Los movimientos consisten en (i) acentuar corporalmente el ataque de dos armónicos y luego, (ii) realizar un movimiento lento hacia abajo mientras estira la sonoridad de los armónicos anteriormente ejecutados.	Interrumpe la marcación del beat realizando dos movimientos: en primer lugar, cambia la dirección de la mirada que ahora dirige hacia la izquierda. En segundo lugar, mueve el cuello, la cabeza y la parte superior del torso hacia atrás, casi estirándose de modo tenso, para luego volver a la postura de origen. Con el cambio de mirada aparece un movimiento de las manos, particularmente de los pulgares.
16"	Los movimientos continúan siendo vaivenes adelante-atrás. Sin embargo, incluyen ahora un movimiento de levare (16") que parecería estar indicándole la entrada al pianista y una mirada al baterista (18"). El pianista comienza a tocar junto con la indicación de levare, mientras que el baterista no empieza todavía.	Continúa con la marcación del beat, pero ahora alterna con la marcación de otro pulso más abarcador. Ambos, se vinculan con la estructura métrica que subyace a la improvisación del bajista.
31"	Interrumpe el vaivén con una inclinación del mástil del bajo izquierda-arriba, mientras sostiene pulsada una altura dándole un efecto de vibrato.	Continúa con la marcación del beat inicial. Sin embargo, aparece nuevamente una la tensión en la postura.
39"	El vaivén adelante-atrás cambia la direccionalidad y la calidad: ahora es derecha-izquierda-derecha y se desarrolla en un espacio más pequeño. Además de este movimiento, el bajista marca el pulso corporalmente produciendo un rebote. Posteriormente realiza un movimiento que involucra la cabeza, el torso y las piernas, en una especie de levare y caída, que coincide con el sonido articulado en el primer tiempo del siguiente compás. Es importante destacar que tanto el vaivén como la marcación del pulso ocurren cuando no hay sonidos articulados en el bajo. Sin embargo, el músico articula un sonido vocal (un chistido) que comienza en el segundo tiempo del compás anterior a la próxima articulación. Ese sonido vocal, parecería cumplir una función comunicativa entre los músicos, dado que precede un ataque grupal luego de la ausencia de una pulsación estable articulada.	El espectador realiza 7 marcaciones con la cabeza, que coinciden con la marcación del beat. Muestra cierta tensión en el gesto facial, manifestada a partir de la postura del labio inferior adentro de la boca, apretado por el superior. Esto cambia a partir de la entrada de la batería (43") donde la marcación comienza a ser más enfatizada.
48"	Retoma el vaivén adelante-atrás, pero ahora este movimiento no produce ningún desplazamiento, más bien refleja un rebote en el lugar que no implica la movilidad de los pies y sí la del resto del cuerpo. Posteriormente, el bajista (i) mira al bajista, (ii) sonríe, (iii) mira al trompetista, (iv) mira al pianista, (v) nuevamente mira al trompetista y (vi) realiza un movimiento de levare y caída que involucra cabeza, torso y piernas, coincidiendo la caída con la articulación de un sonido en el primer tiempo del compás siguiente.	A la marcación del beat se suma un pequeño movimiento de descenso y ascenso rápido del mentón. Este movimiento sucede muy cercano a cada primer tiempo de compás de la improvisación que el bajista esta tocando.
1'01"	Continúa con el vaivén adelante-atrás, mira nuevamente al trompetista y una vez que éste se predispone a comenzar la melodía, retoma el vaivén adelante-atrás con desplazamiento.	Continúa del mismo modo, pero cambia la mirada (posiblemente hacia el trompetista, en 1'03") anticipando su entrada.

Tabla 1: Descripción cualitativa del movimiento de los sujetos en cada fragmento.

A partir de esta descripción cualitativa, los movimientos observados a un lado y a otro de la escena, podrían definirse como movimientos (i) recurrentes, dada la repetición de patrones

similares de movimiento; (ii) de acomodamiento corporal o de entonamiento, que posibilitan la familiarización con lo que está en el entorno (en este caso la música

experimentada en una posición determinada, desde la propia producción en el caso del bajista y desde la percepción para los espectadores); y que permiten ir readaptándose corporal y afectivamente al entorno luego de los cambios que suscita de la experiencia y (iv) empáticos, que son realizados al compartir la experiencia, principalmente las cualidades afectivas que allí se generan, sintiendo *con* el otro.

Datos provenientes de las observaciones de los videos y los cuestionarios

En primer lugar se le pidió a los sujetos que observaran el video del espectador, sin sonido e infirieran qué música estaba escuchando, explicando las razones de la atribución. El objetivo era indagar en qué música los sujetos "veían" en la imagen (básicamente a través del movimiento del espectador). Las respuestas de los sujetos fueron clasificadas de acuerdo con las siguientes variables: (i) música inferida y (ii) atributos observados. De acuerdo a la variable (i) las respuestas podían aludir a: estilos musicales (por ejemplo tango, rock, música religiosa; etc.); obras musicales específicas (por ejemplo: "la 5ta. sinfonía de Beethoven", "una pieza de Paganini", etc.); géneros (música instrumental, música coral, etc.); descripciones estructurales ("una pieza en modo mayor", "una obra de ritmo marcado"; etc.), identificación extrínseca ("el recital de su nieto", "música de su agrado", etc.).

De acuerdo con la variable (ii) las respuestas se clasificaron en (i) atributos del sujeto (aspecto de la persona, vestimenta, etc.); (ii) atributos del entorno (lugar, disposición de los espectadores, etc.); (iii) atributos del movimiento y el gesto (regularidad, amplitud, gestos faciales, etc.). Más allá de la variabilidad de las respuestas es interesante destacar los tipos de relaciones que emergieron entre las metas proximales (descriptas en la clasificación según la variable 2) y las distales (descriptas según la variable 1) de las descripciones. Por ejemplo, una gran cantidad de respuestas (76%) aludían al estilo de la música a partir de considerar los atributos del sujeto o del contexto ("*por la edad de la persona es posible que sea un tango*", "*de acuerdo a la disposición de la gente*

parece una iglesia por lo que es probable que estén escuchando un coro").

Cuando la atención de los sujetos estuvo más puesta en pistas proximales de movimiento, esta se fijaron en tres características del mismo: la velocidad, la regularidad y la forma. En estos casos las metas distales se orientaron a otros rasgos de la estructura musical: por ejemplo la velocidad con el tempo y el carácter de la pieza, la regularidad con la estructura métrica y la forma con el fraseo de la melodía. En estos casos la meta distal de tipo estilístico estuvo más próxima a la música que en realidad el espectador escuchaba (muchos hablaron de jazz, o rock o funk...).

Es interesante observar cómo el contexto puede condicionar las observaciones supuestamente más objetivas del movimiento. Por ejemplo un sujeto dijo que se trataba de "*alguna pieza de música académica con rubatos, dado que el movimiento de su cabeza no era regular*". Sin embargo luego de la última consigna al observar el video con sonido, dijo que la música "*coincidía rítmicamente con los movimientos del señor*". Del mismo modo, muchos sujetos que inicialmente son atraídos por los datos del ambiente, al escuchar el video con la música, son atraídos por la información del movimiento del espectador. Por ejemplo comentarios como "*una obra tonal, debido al entorno catedrático*" en la primera instancia contra otros como "*las pausas de sus cabeceos parecían concordar más con los detenimientos de la canción*" en la última.

En relación al tipo de música, la figura 1 muestra la distribución de las frecuencias para las categorías relevadas. El 40% de los sujetos pensó en música clásica, y solamente un 15 % se orientó hacia géneros que pudieran estar relacionados con el género del concierto (pop y rock).

Al comparar las respuestas que los sujetos dieron en la condición sonido (cuando solamente escuchaban los ejemplos musicales teniendo que estimar su vínculo con los movimientos previamente observados) con las que dieron en la condición sonido e imagen (cuando los sujetos veían la imagen con los cuatro fragmentos musicales diferentes, se observa que recién al ver la imagen junto con el sonido pudieron aparearla. Por el contrario,

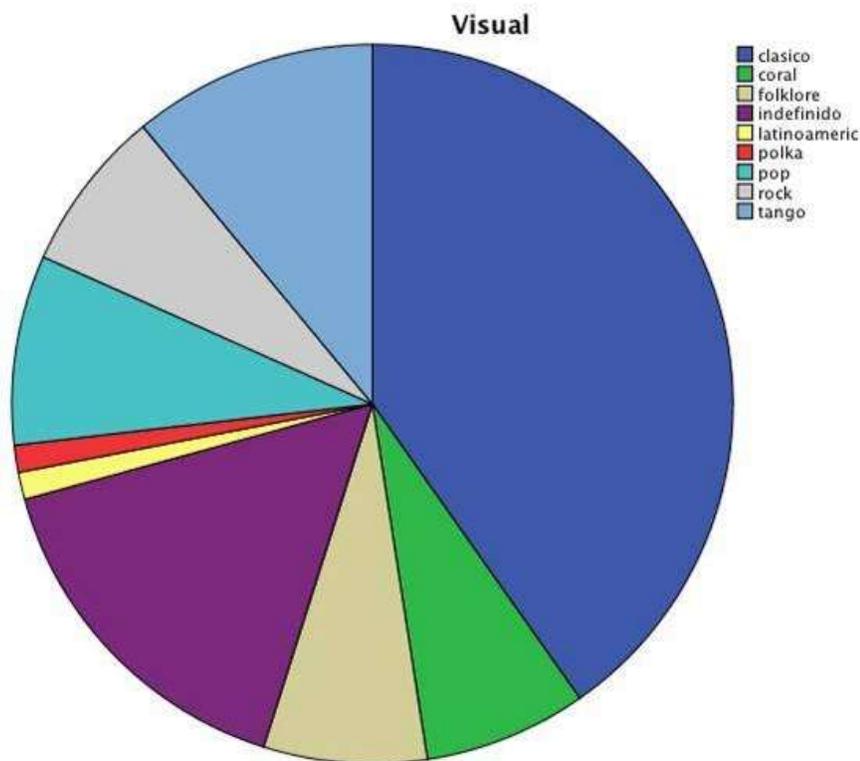


Figura 1: Distribución de las respuestas en la condición imagen.

los prejuicios vinculados al contexto, el sujeto y las cualidades globales del movimientos, operaron sobre la estimación del sonido. La figura 2 muestra las medias para cada ejemplo en ambas condiciones. Un ANOVA de medidas repetidas para los factores entre sujetos Género (4) y Condición (2), arrojó una significación alta para la condición ($F_{[1-81]}=8,885$; $p = .004$) y una significación marginal para el Género del ejemplo escuchado ($F_{[3-81]}=2,448$; $p = .064$), y una interacción entre ambos factores altamente significativa ($F_{[3-1]}=36,245$; $p=.000$). Los sujetos tienden a considerar más bajo el ajuste entre el movimiento y el sonido al mirar la imagen que al recordarla en los géneros en los que por las consideraciones de entorno (ambiente, personas, etc.) habían hipotetizado previamente. Sin embargo, el género menos hipotetizado inicialmente (Funk) suscitó respuestas más altas al observar la imagen al establecer correspondencias pragmáticas entre el sonido y el movimiento. Al escuchar solamente el sonido, o solamente ver la imagen, los sujetos tienden a considerar los rasgos dinámicos (tempo, movimiento, espacio, etc.) de manera global, esto es, sin definir una escala de referencia para

caracterizarlo. Así, los estímulos son *rápidos, movidos, alegres, marcados*, etc. Pero no aluden a escalas de medición de tales atributos. La posibilidad de vincular los estímulos multimodales (imagen y sonido) redundante en una atención más precisa a aspectos de *sincronía*.

Algunas conclusiones

Este trabajo intentó explorar la conducta intencional del improvisador y lo que perciben los espectadores a partir de ella. Leman (2008) sostiene que la intencionalidad corporal puede ser entendida como un emergente de la unión acción/percepción, cuyo motor subyacente es el sistema sensorio motor. En este sentido, el correlato de los aspectos estructurales entre el movimiento y la música, constituiría un emergente de la acción/percepción que lleva a cabo el bajista. Por su parte, el espectador estaría experimentando, entendiendo, dándole *sentido* a la música que están percibiendo, a través también de sus propios ciclos de percepción/acción que están mediados por distintos niveles de imitación corporal (sincronía, entonamiento y empatía). Con respecto a esto, en la descripción cualitativa a

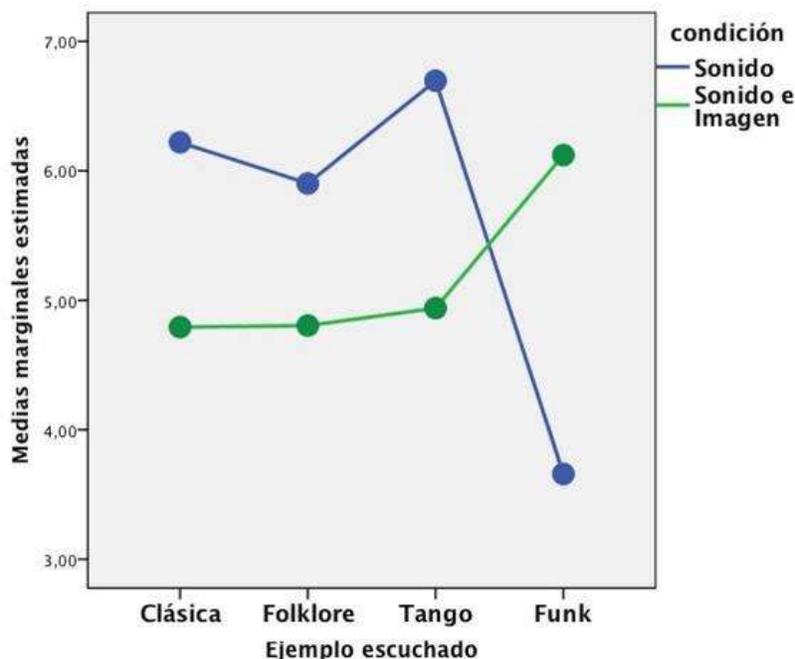


Figura 2: Relación entre las condiciones sonido e imagen y sonido.

los movimientos se encontraron movimientos (i) recurrentes, (ii) acomodamiento corporal o entonamiento y (iii) empáticos. La intencionalidad corporal tanto del bajista como del espectador estaría regulada por la realización de estos tipos de movimiento, que probablemente se solapen entre sí. A partir de la intencionalidad corporal de ambos se podría establecer una interacción intencional (Gomila, 2008), observable a partir de la expresión implícita en el movimiento corporal del músico que es comprendida en términos de un complejo multimodal por el oyente. Dicha interacción ofrecería indicios sobre cuáles podrían ser algunos de los significados compartidos, que podrían abarcar desde aspectos más sutiles (como el grado en que cambia la velocidad del movimiento de cada integrante de esta interacción intencional) hasta otros más puntuales (como la articulación de un cambio con el otro, casi en el mismo momento, elaborándolo junto con el otro).

Por su parte, los datos relevados de acuerdo con las respuestas de los estudiantes parecen confirmar que ciertos aspectos de la música son comunicados con éxito en el curso de la experiencia musical a través de las articulaciones corporales. Así, por ejemplo, ciertos movimientos regulares (de vaivén)

realizados por el músico parecen reflejarse en movimientos (de vaivén) del espectador y, a su vez, estos son comunicados a observadores indirectos. De este modo, las articulaciones corporales funcionan como descripciones musicales, tal como lo propuso Leman (2008). Sin embargo, como las descripciones de primera y de tercera persona, éstas son también incompletas: adquieren un significado completo solamente en presencia de la energía física musical. Las observaciones realizadas en este trabajo indican que existen pistas que el oyente (espectador) recoge del entorno en el que tiene lugar la experiencia, contribuyendo sustancialmente a la elaboración de los significados. Estas pistas del entorno sesgan la "mirada" del espectador, de modo que la información proveniente de la energía física directa es puesta en tela de juicio.

Por último, el ejecutante brinda un todo unificado de sonido y movimiento al espectador y éste responde de maneras diversas que van desde articulaciones corporales de componentes de la estructura musical (por ejemplo la estructura métrica) hasta la expresión de estados internos a través de gestos del rostro (sonrisa de placer, por ejemplo). Sin embargo, estas respuestas están condicionadas por el entorno en el que tienen lugar. Los datos observados aquí estarían

indicando que es el entorno más que la música en sí la que redelimita el alcance y el significado de determinados rasgos de esas respuestas. Así es como se espera determinado tipo de respuesta a cierta música que está condicionada por su entorno. En cambio cuando la experiencia musical tiene lugar en otro contexto, esas respuestas son de otra naturaleza.

Agradecimientos

Quique Ferrari, Andres Beewsaert, Martín Lambert, Nahuel Aschei, Abel Beewsaert y Estela Cerone.

Referencias

- Gómez, J. (1998). Do concepts of Intersubjectivity apply to non-human primates?. En S. Bråten (ed.) *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: University Press, pp. 245-259.
- Gomila, A. (2008). Música y emoción. El problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona. En F. Pérez Carreño (ed.). *Significado y expresión en la música*. Madrid: Machado Libros, pp. 1-20.
- Gomila, A. (2009). Musical expression and the second person perspective. In I. Alvarez, F. Pérez y H. Pérez (eds.) *Expression in the performing arts*. Cambridge Scholars Publishing, pp. 66-85.
- Juslin, P. y Sloboda, J. (2010). The past, present, and future of music and emotion research. In P. N. Juslin y J. A. Sloboda (Eds.) *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. New York: Oxford University Press, pp. 933-955.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: the MIT Press.
- Shifres, F. (en prensa).
- Tropea, Shifres y Massarini (en prensa).