

Segundo Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música. El equipo de investigación a cargo del proyecto El Oído Musical: definición y desarrollo desde una perspectiva intersubjetiva, situada, corporeizada y multimodal. Cátedra de Educación Auditiva (FBA-UNLP), Buenos Aires, 2012.

La Ejecución Musical Leída en la Educación Auditiva. Vinculaciones con los Aspectos Afectivos y Corporales de la Experiencia.

Pereira Ghiena, Alejandro, Shifres, Favio y Assinnato, María Victoria.

Cita:

Pereira Ghiena, Alejandro, Shifres, Favio y Assinnato, María Victoria (Octubre, 2012). *La Ejecución Musical Leída en la Educación Auditiva. Vinculaciones con los Aspectos Afectivos y Corporales de la Experiencia. Segundo Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música. El equipo de investigación a cargo del proyecto El Oído Musical: definición y desarrollo desde una perspectiva intersubjetiva, situada, corporeizada y multimodal. Cátedra de Educación Auditiva (FBA-UNLP), Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alejandro.pereira.ghiena/7>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ptPn/ztA>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

II Seminario sobre
Adquisición y Desarrollo del
Lenguaje Musical en la
Enseñanza Formal de la
Música

Actas

Favio Shifres

Editor

Edición de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música

II Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en
la Enseñanza Formal de la Música

Actas





II Seminario sobre Adquisición y
Desarrollo del Lenguaje Musical en la
Enseñanza Formal de la Música

Actas
Favio Shifres
Editor

Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la
Música

2012



Edición electrónica - 2012

II Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música - Actas

ISBN 987-27082-7-4

ISBN-13: 978-987-27082-7-6

Título: Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música.

Autores: Romina Herrera; Luisa Fernanda Rincon; Angela Patricia Alvarez; Martin Remiro; María Inés Burcet; Pilar Holguin Tovar; Gabriela del Carmen Martinez; Favio Shifres; Violeta Silva; María de la Paz Jacquier; Nicolas Alessandroni; Federico Wiman; Alejandro Erut; Isabel C. Martínez; Mónica Leonor Valles; Matías German Tanco; Vilma Monica Wagner; Pablo Mussico; Rosalia Capponi; María Victoria Assinnato; Alejandro Pereira Ghiena

Menciones: Favio Shifres (Editor)

Editorial: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM

Edición: 1a Ed.

Fecha de publicación: 12/10/2012

Idioma: Español

Soporte: Electrónico

© para los Autores y SACCoM

© de la Edición para Favio Shifres y SACCoM

Prohibida la reproducción parcial o tal, por cualquier medio, sin la autorización expresa y escrita de los titulares de los derechos de autor

La Ejecución Musical Leída en la Educación Auditiva

Vinculaciones entre aspectos afectivos y corporales

Alejandro Pereira Ghiena, Favio Shifres y María Victoria Assinnato

Fundamentación

La ejecución musical ha sido tradicionalmente uno de los ámbitos de estudios musicales en el cual la corporalidad y su análisis han sido encarados con mayor naturalidad. Esto tiene que ver, básicamente, con la participación manifiesta y evidente del cuerpo en el acto performativo. Numerosos estudios han puesto el foco en el movimiento corporal de los ejecutantes profesionales con el fin de hallar sus relaciones con la estructura musical, y de analizar el rol del cuerpo en la construcción del significado musical y en su comunicación expresiva (ver por ejemplo Delalande 1988; Davidson 2001, 2002; Davidson y Salgado Correia 2002; López Cano 2005, 2009; Shifres 2009; Dahl *et al.* 2010; Leman 2010). Como parte de ese abordaje se han propuesto diferentes tipologías gestuales y de movimientos corporales con el fin de clasificar los gestos desplegados tanto en performances de músicos profesionales (Delalande 1988; Davidson 2001; López Cano 2009) como en tareas musicales de alta demanda cognitiva realizadas por estudiantes de música (Pereira Ghiena 2009). Estas tipologías, derivadas de la Pragmática, se han basado en la noción de gesto que acompaña el habla, entendido como movimiento corporal que evoca un significado (Jensenius, Wanderley, Godøy y Leman 2010). Si bien esta definición tiene la virtud de vincular la idea de movimiento con la de significado, presenta un costado problemático que se vincula a la emergencia de ese significado a partir de una discretización del movimiento, en tal sentido se trata de un movimiento que puede dar cuenta o suscitar un significado *como totalidad*. Sin embargo, se ha observado la naturaleza continua del movimiento que contrasta con la discreta de las unidades discursivas (véase un análisis de esta contraposición desde una perspectiva filogenética en Mithen 2006).

Ajustándose a ese marco se estudió la función del movimiento corporal en tareas de lectura cantada a primera vista, y se observó que muchos de los movimientos desplegados por los estudiantes parecían cumplir una *función epistémica* o *cognitiva*, es decir que parecían estar aportando recursos cognitivos a la resolución de la tarea (Pereira Ghiena 2010). Notablemente, los movimientos que parecían ser realizados con ese fin aparecían generalmente vinculados temporal y/o morfológicamente con los rasgos de la melodía que estaba siendo leída, principalmente con la *estructura métrica*

(batidos y marcaciones de pulsos) y con el *contorno melódico* (movimientos representando los ascensos y descensos melódicos al estilo de la *quironimia*). Sin embargo, los resultados del estudio experimental que testeó el efecto de la realización de estos movimientos en el desempeño eficaz en la lectura a primera vista, reveló que esos movimientos no siempre parecían contribuir a la resolución de la tarea. Un examen más detallado pareció indicar que solamente podían ser considerados como *cognitivos* aquellos movimientos que eran desplegados espontáneamente por los estudiantes, particularmente en los momentos en que les resultaban necesarios, por la presencia de alguna dificultad. No obstante, los mismos movimientos parecían ser *restrictivos* cuando eran impuestos. Se estimó que en estos casos, esos movimientos demandan mayor cantidad de recursos cognitivos para su realización que deben desplazarse desde otros focos de la actividad, perjudicando así el desempeño en la tarea (Pereira Ghiena 2011). Por ejemplo, se observó que sostener un movimiento vinculado al contorno melódico durante toda la ejecución de una lectura cantada a primera vista deriva en desempeños bajos no solamente en el resultado global de la ejecución y en el ajuste rítmico sino inclusive en la afinación. Por el contrario, los movimientos que surgen más espontáneamente durante la ejecución, como batir un pulso, parecen ser desplegados como un andamiaje métrico temporal de la tarea, favoreciendo la optimización de los recursos cognitivos y dando lugar a un efecto positivo en el desempeño global, especialmente en lo relativo a los ajustes temporales de la ejecución. Asimismo, la ausencia total de movimiento también parece tener un efecto negativo. Los sujetos a los que se les pidió un control deliberado del cuerpo para evitar movimientos que no fueran produccionales tendieron a mostrar peores desempeños. Por lo que se estima que no se trata tanto de la dicotomía movimiento vs. no movimiento, sino de la oposición restricción vs. espontaneidad.

La ejecución musical cantada a partir de la lectura de partituras convencionales es uno de los contenidos centrales de la Educación Auditiva, y como tal, es usual que en el ámbito de la enseñanza musical académica se aborden prácticas en orden a desarrollar esta habilidad de ejecución y se evalúe el desempeño de los estudiantes en relación al dominio de la notación. Con el fin de propiciar experiencias que fortalezcan el desarrollo de la ejecución leída, las actividades suelen ser variadas. La mayoría de ellas requieren ajustes rítmico-métrico-tonal puestos de modo expresivo en la ejecución y parten básicamente de la utilización de la voz cantada, de un instrumento armónico y de un conjunto de obras grabadas.

A pesar de que esos contextos metodológicos procuran enriquecer musicalmente las prácticas tradicionales de lectura, los resultados obtenidos parecen dar cuenta de carencias en la comprensión de la música, que se manifiestan en una performance iterativa, indiferenciada y falta de expresividad. Esto podría estar relacionado, en cierta medida, a que los modos de abordaje tradicionales de este tipo ejercen cierta restricción kinética (del tipo observado en el trabajo mencionado u otro), dificultando la construcción de significado musical en el proceso performativo. De este

modo, tanto la atención a aspectos *técnicos* de la ejecución - afinación, literalidad respecto de lo escrito, ajuste rítmico-métrico, entre otros-, como las ejecuciones instrumentales agregadas, podrían estar afectando el uso espontáneo del cuerpo en la ejecución. De ser así, estas tareas obligarían a un despliegue corporal *restrictivo*, atentando tanto contra lo expresivo como contra la comprensión del significado musical. Al mismo tiempo, la situación misma de evaluación podría resultar inhibitoria de tales movimientos espontáneos perjudicando aun más los desempeños.

De este modo, surge la necesidad de reconsiderar la atención de los estudios tipológicos del movimiento en la ejecución en relación a la situación particular que implica este tipo de ejecuciones, la experiencia y subjetividad del estudiante de música, y la complejidad de la demanda cognitiva.

Objetivos

Este trabajo se propone analizar el movimiento corporal de los estudiantes de música en tareas de evaluación de lectura musical, poniendo el foco en los aspectos de la experiencia musical que suscitan en este tipo de tareas. Se propone especular acerca de la función de tales movimientos en relación a la particularidad de la situación de evaluación.

Se aplica una metodología observacional con el fin de avanzar sobre una tipología *ad hoc*. Para ello se presentan los análisis de algunos sujetos que ejemplifican la caracterización de esos tipos de movimientos más representativos del conjunto de movimientos observados en las ejecuciones.

Método

Sujetos

Los sujetos fueron 6 estudiantes de música que se encontraban finalizando el primer cuatrimestre del Ciclo de Formación Musical Básica (FBA-UNLP).

Estímulos

Los estímulos fueron algunas de las melodías que forman parte del Repertorio de Lectura y Ejecución Musical (Burcet y Jacquier 2012) de Educación Auditiva 1 (FBA-UNLP). Del repertorio de 25 melodías, se le asignó aleatoriamente 1 a cada estudiante que participó de la prueba. En las figuras 1, 2 y 3 se presentan las partituras de las melodías cuya ejecución se analiza en este trabajo.



Figura 1. Partitura de la melodía ejecutada por el sujeto 1. La ejecución final implica cantar sobre una banda grabada que brinda un acompañamiento armónico, y que presenta una introducción de 16 compases.

Figura 2. Partitura de la melodía de la obra *Girls and boys come out to play* (tradicional inglesa) ejecutada por el sujeto 2. La ejecución final implica cantar y acompañarse con un instrumento armónico.

Ninna nanna

I. Filipp

Moderato

p

f *mf*

p

Figura 3. Partitura de la obra *Ninna nanna* de I. Filipp ejecutada por el sujeto 5. La ejecución final implica cantar y acompañarse con un instrumento armónico.

Diseño y procedimiento

La tarea consistió en ejecutar la melodía del repertorio de estudio asignada aleatoriamente como parte de la evaluación de lectura musical correspondiente a Educación Auditiva 1 (FBA-UNLP). Cada ejecución debía ser realizada respetando el tipo de tarea requerido en el repertorio para la lectura asignada: cantar sobre banda grabada (sujetos 1 y 5); cantar acompañándose con un instrumento armónico (sujetos 2, 3, 4 y 6).

Se registró la ejecución final en la evaluación de lectura musical de los 6 estudiantes con 2 cámaras filmadoras ubicadas a 90 grados para realizar tomas de frente y de perfil, y para registrar el audio de la ejecución.

Luego de la ejecución se les solicitó a los participantes que completaran un cuestionario referente a los aspectos afectivos y corporales de la ejecución realizada, en una escala de 5 niveles para todas las preguntas. Con

respecto a lo afectivo, se les solicitó que indicaran cuánto les había gustado la actividad que les fue asignada. En relación con los aspectos corporales, se les pidió que marcaran (i) cuánto estimaban que se vinculaba el movimiento que habían realizado durante la ejecución con el resultado sonoro, y (ii) cuán cómodos se habían sentido realizando la actividad que les fue asignada (cantar, cantar acompañándose con un instrumento armónico o cantar sobre banda grabada). Para el análisis de los videos tomados se utilizó la función Cantidad de Movimiento (QoM) que proporciona el software VideoAnalysis. Esta función cuantifica el movimiento permitiendo ver con claridad los momentos en los que el sujeto se mueve en mayor medida en el transcurso de la ejecución, determinando picos y valles (velocidad que se aproxima a 0) de movimiento. Los resultados reportados aquí muestran dicha función para la toma de frente, medida exclusivamente en el área en la cual se mueve la cabeza de cada estudiante. El resultado gráfico de este análisis se superpuso con el gráfico de la envolvente dinámica de la onda sonora resultante con el fin de observar los momentos en los que se produjeran picos en la cantidad de movimiento y de establecer relaciones entre ellos, las particularidades de la estructura musical ejecutada y el sonido resultante de la ejecución. Se describieron tanto los movimientos que ocurren en los picos de QoM como aquellos que presentan cierta recurrencia o que podrían estar vinculados con aspectos afectivos, cognitivos, expresivos, etc. de la experiencia en la ejecución.

Resultados y Discusión

Análisis de los movimientos del sujeto 1

El análisis de la cantidad de movimiento muestra que el sujeto 1 se mueve escasamente durante la ejecución. Se observan tres picos de movimiento en diferentes momentos que, aunque presentan un valor bajo (inferior a 0,3), resultan interesantes para el análisis (ver figura 4).

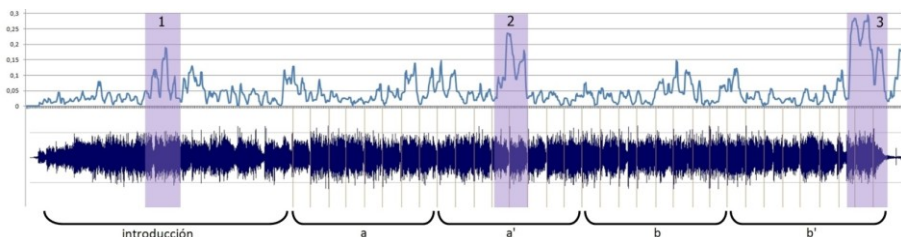


Figura 4. Cantidad de movimiento (panel superior) e intensidad de la onda sonora (panel inferior) de la ejecución del sujeto 1. Las líneas verticales sobre la onda indican los compases. Se resaltan los picos de cantidad de movimiento. Los corchetes debajo de la onda sonora indican las partes de la melodía, y las letras muestran las relaciones temáticas entre las partes.

El primero de los picos se da cerca de la mitad de la introducción a cargo de la banda grabada. La melodía de la primera parte de la introducción finaliza

en el 5to grado y permanece durante 2 tiempos, y en ese momento el sujeto comienza el movimiento que podría dividirse, en función de las posibilidades de vincularlo con las características de la obra, en 3 partes: (i) mueve la cabeza y los ojos para observar hacia uno de los lados, (ii) realiza un vaivén de la cabeza en el eje horizontal que coincide con el tiempo fuerte del compás, y (iii) aumenta la velocidad del vaivén en coincidencia con el tiempo. Esto podría estar dando cuenta de que el sujeto se vale de esos movimientos para entrar *en sintonía* con la música que está sonando, esto es, reconocer el centro tonal y tomar la nota en la que debe comenzar a cantar apoyándose en el movimiento (i) como una búsqueda espacial de la nota, a partir de una referencia conocida -el 5to grado de la escala-, y configurar la estructura métrica partiendo del movimiento corporal como un modo de *sentir corporalmente* la organización rítmico-temporal de la obra, con los batidos coincidentes con diferentes niveles métricos. Pareciera que cuando logra estar seguro de que entró en sintonía con la organización rítmico temporal y tonal que le permitirá (al menos en teoría) realizar una ejecución ajustada, ya no necesita esos movimientos, y vuelve a mantener una postura más estática. En este sentido, los movimientos realizados en la introducción podrían estar cumpliendo una función *cognitiva*, permitiéndole al ejecutante comprender los rasgos estructurales de la obra para entrar en sintonía con ella.

El segundo pico de cantidad de movimiento se observa en la segunda parte de la melodía de la voz. El movimiento que despliega es un breve vaivén en el eje horizontal que parece acompañar expresivamente el movimiento melódico del fragmento que está cantando. La forma de la melodía está organizada en 4 partes de 8 compases cada una, cuyas relaciones temáticas podrían indicarse con las letras *a-a'-b-b'* (ver partitura en figura 1 y representación de la forma sobre el gráfico de la figura 4). El aumento de la tasa de movimiento en la parte *a'* podría estar vinculado a que el ejecutante encuentra mayor soltura en el canto al estar repitiendo una frase ya cantada aunque con una mínima variación hacia el final (ver figura 5). Al analizar más puntualmente este movimiento, se observa que el vaivén horizontal se vincula directamente con el impulso del movimiento melódico. El movimiento corporal comienza en superposición con la nota sol (última corchea del compás 12) que funciona como un levare hacia el 13 y cuya continuación implica un descenso melódico por grado conjunto que resuelve en el compás 14 (como agrupamiento mínimo) con el ascenso al *fa#*. El movimiento corporal pareciera acompañar el sentido expresivo del movimiento melódico, con un cambio de dirección (siempre en el eje horizontal) en coincidencia con el cambio de dirección de la melodía. Así, estos movimientos no serían cognitivos en el sentido de que no estarían ayudando a comprender los rasgos estructurales de la melodía, sino que parecen ser realizados por el gusto de moverse con la música, y de ese modo estarían jugando un rol *expresivo*, en el sentido de dar cuenta de estados internos (de fruición o satisfacción) y al mismo tiempo contribuyendo a la construcción del sentido que para el ejecutante tiene esa melodía. Nótese que la envolvente dinámica presenta mayor variabilidad en

ese punto, pudiendo ser el resultado de una sonoridad más expresivamente variada.

El tercer pico, que es el mayor en cantidad de movimiento, ocurre hacia el final de la performance, en el momento que el ejecutante advierte que ha cantado una nota diferente de la que está escrita (en vez de cantar la sensible (do#) en la penúltima nota de la melodía, canta la dominante (la). El movimiento que realiza es un cabeceo hacia atrás junto con una inclinación lateral de la cabeza, sumado a una sonrisa que demuestra el reconocimiento de la diferencia entre lo que canta y lo que está escrito. Este movimiento es claramente *comunicativo*, en el sentido de que demuestra o expresa al evaluador que el estudiante advirtió lo que considera un error, pero también podría considerarse como *autoevaluativo*, porque es desplegado como resultado de esa evaluación de la propia ejecución. Asimismo, esta autoevaluación implica una actividad metacognitiva, y en tal sentido este movimiento podría ser entendido también como *metacognitivo*.

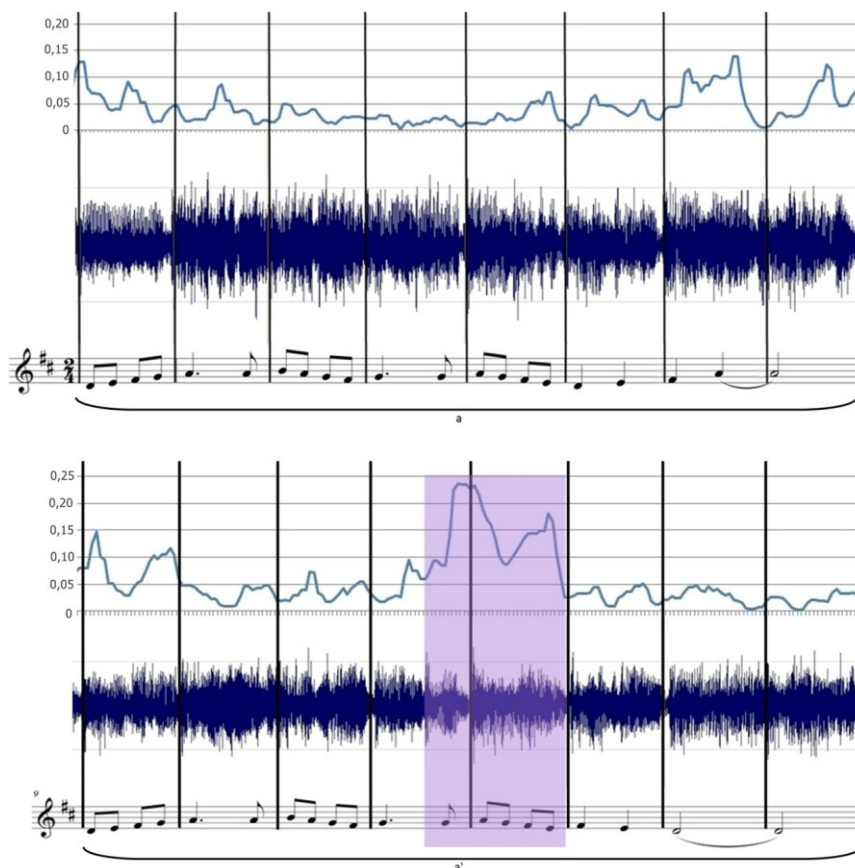


Figura 5. Cantidad de movimiento, intensidad de la onda sonora y partitura de los 2 primeras partes de la ejecución del sujeto 1. Se resalta el pico de cantidad de movimiento en la parte a'.

A pesar de lo restringido de sus movimientos los datos que el sujeto brindó en el cuestionario final indican que se sintió cómodo cantando y que la actividad en sí era de su agrado.

Análisis de los movimientos del sujeto 2

El sujeto 2 realizó la ejecución cantada de la melodía de la figura 2 acompañándose en guitarra con las funciones armónicas ejecutadas como acordes plaqué en el primer tiempo del compás o, cuando se presentan más de un acorde por compás, en los cambios armónicos.

Los gráficos de la figura 6 muestran que la actividad corporal a lo largo de la ejecución presenta un patrón de picos que coincide con los puntos altos de intensidad de la onda sonora. La observación detallada del video muestra que este patrón gráfico está asociado a un movimiento repetitivo de balanceo principalmente sobre el eje sagital cuyo punto de mayor energía se da adelante y levemente hacia abajo, y que coincide claramente con la articulación del rasgueo del acorde en la guitarra. Este movimiento se complementa con un cambio leve de posición de la cabeza en el eje horizontal (ladeo) en algunos cambios de función armónica, y más acentuado en los cambios de centro tonal. Así, los movimientos del sujeto 2 parecen reflejar su preocupación por la parte instrumental, es decir, por la articulación ajustada (rítmicamente) de los acordes. Nótese la identidad en la periodicidad entre los dos gráficos (QoM y envolvente). El movimiento corporal está puesto al servicio de esa preocupación, y por esta razón no sobresalen sectores con mayor actividad corporal en el gráfico de QoM, sino que se observa esa repetición del patrón de movimiento. Si bien los movimientos descriptos podrían ser considerados como *cognitivos* en tanto que son desplegados para resolver un aspecto (en este caso el instrumental) de la ejecución leída, resulta más pertinente considerar una función *instrumental* del movimiento, entendiendo que su aporte pasa casi exclusivamente, al menos a partir del análisis descriptivo, por la ejecución del instrumento. Además, la repetición de este movimiento y la descarga constante de la energía en el primer tiempo del compás genera una ejecución vocal demasiado *marcada* que atenta contra la búsqueda de una *performance expresiva*.

Como puede observarse en el gráfico de la figura 6, el patrón descripto se rompe hacia el final de la parte *a'* y el comienzo de la vuelta a *a*. El microanálisis de ese fragmento muestra que ocurren varias cosas allí. En primer lugar, se observa un fruncimiento del entrecejo y una breve mueca coincidente con el cambio de función armónica en el primer tiempo del compás 15, que parece demostrar el esfuerzo que le implicó apurar el cambio de acorde, tal vez porque no tenía previsto ese cambio armónico.

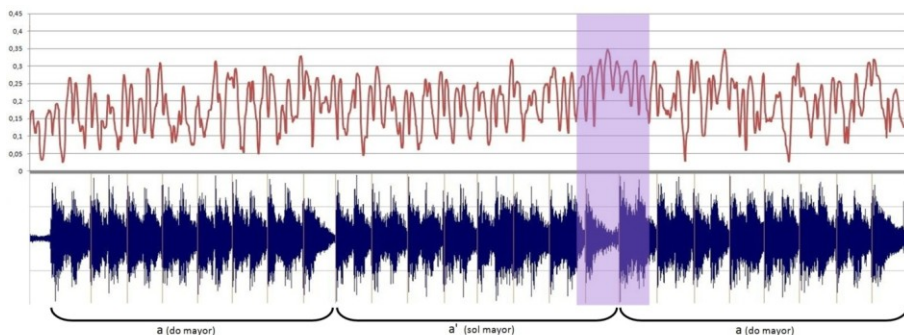


Figura 6. Cantidad de movimiento (panel superior) e intensidad de la onda sonora (panel inferior) de la ejecución del sujeto 2. Las líneas verticales sobre la onda indican los compases. Se resalta el área en la que la representación de la cantidad de movimiento muestra una forma diferente (modificación del patrón de movimiento). Los corchetes debajo de la onda sonora indican las partes de la melodía, y las letras muestran las relaciones temáticas entre las partes.

Asimismo, este movimiento manifiesta cierto descontento con el desempeño en ese momento, lo que, siguiendo el análisis realizado para el sujeto 1, podría entenderse como un movimiento *autoevaluativo* y *metacognitivo*. Luego, el movimiento de balanceo se adelanta en la segunda pulsación del compás 16 (coincidiendo con la prolongación de la nota final de la frase), para continuar con un cambio claro y manifiesto de la expresión del rostro, distendiéndose en entrecejo, levantando las cejas, inclinando la cabeza hacia uno de los lados y aumentando la distancia recorrida en el movimiento de balanceo, todo esto anticipando el retorno a la parte *a*. Aquí, además del movimiento *instrumental* de balanceo que se mantiene durante toda la ejecución, aparecen movimientos *cognitivos* que parecen estar vinculados al cambio de tonalidad, es decir, el ejecutante parece apoyarse en esos movimientos (faciales y de la cabeza) para volver al centro tonal de la parte *a* con mayor confianza y seguridad. Esto resulta congruente con lo indicado por el sujeto en el cuestionario final, al responder que se sintió “poco cómodo” acompañándose con la guitarra, a pesar de que afirmó que la lectura le gustaba “bastante”.

Análisis de los movimientos del sujeto 5

La ejecución del sujeto 5 resulta interesante para el análisis porque, a diferencia de los casos anteriores, comienza la ejecución y la interrumpe en dos oportunidades antes de ejecutar la melodía completa, lo cual permite focalizar también en lo que ocurre con el cuerpo en esas interrupciones.

La tarea del sujeto 5 requería cantar acompañándose con un bicordio pedal en un instrumento armónico, en este caso la guitarra. En el primer intento, el estudiante canta a partir de un grado de la escala equivocado, por lo que se observa un primer movimiento *autoevaluativo* que consiste en fruncir el entrecejo, entrecerrar los ojos, “arrugar” el rostro y ladear la cabeza. Resulta

evidente que advierte que lo que está cantando no es lo que está escrito y detiene la ejecución.

El área resaltada y señalada con el número 2 en la figura 7, corresponde al momento entre los intentos 1 y 2, y es el período que presenta la mayor cantidad de movimiento en toda la tarea. Aquí, el movimiento parece estar más vinculado a una búsqueda de relajación, de calmar los nervios, y consiste en un balanceo amplio repetitivo de todo el cuerpo en el eje horizontal, como si se acomodara en la silla, en coincidencia con la ejecución de la escala como estrategia para acomodarse en la tonalidad. Este movimiento podría entenderse, siguiendo a Jane Davidson (2001), como un movimiento *adaptativo*, es decir, como un movimiento dirigido hacia el propio ejecutante, que implica una autoestimulación con el fin de aflojar tensiones, relajarse, etc. La relación entre la QoM de este momento y la del resto de la ejecución da cuenta de lo restrictiva corporalmente hablando que parece resultarle la actividad.

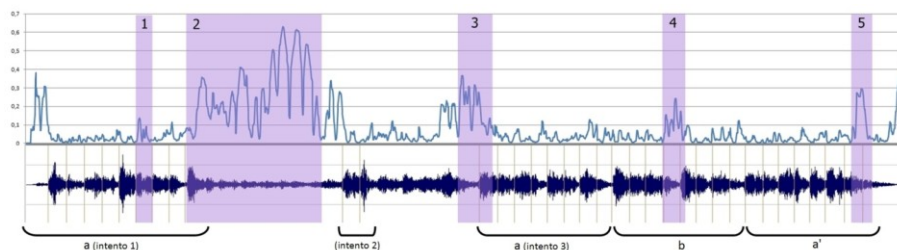


Figura 7. Cantidad de movimiento (panel superior) e intensidad de la onda sonora (panel inferior) de la ejecución del sujeto 5. Las líneas verticales sobre la onda indican los compases. Se resaltan los picos de QoM y los movimientos que resultan relevantes para el análisis descriptivo. Los corchetes debajo de la onda sonora indican las partes de la melodía, y las letras muestran las relaciones temáticas entre las partes.

El área 3 (ver figura 7) indica el pico de cantidad de movimiento que se da antes de comenzar el intento final, ahora ya en el grado de la escala correcta. La primera parte corresponde al movimiento amplio de asentir con la cabeza, y refiere claramente a haberse ubicado correctamente en el centro tonal y tener la seguridad de saber cuál es la altura en la que debe comenzar a cantar. En este sentido es *autoevaluativo*, *metacognitivo*, y también *comunicativo*, porque el destinatario de esa confirmación es el profesor que lo está evaluando.

Otro movimiento que puede ser considerado *autoevaluativo* aparece en la parte *b*, al notar que canta desafinado los compases 11 y 12 (ver partitura en la figura 3). El movimiento consiste en fruncir el entrecejo, sonreír levemente y ladear la cabeza. Sin embargo, el modo de mover la cabeza parece corresponderse con la búsqueda de la altura correcta, para comenzar la frase subsiguiente volviendo a *sentirse* afinado. Así, resulta apropiado considerar este movimiento también como *cognitivo*, en tanto

búsqueda de la resolución de un problema cognitivo a través del movimiento.

El último de los movimientos resaltados aparece en el final de la ejecución, y notablemente es el primero que puede ser considerado *expresivo* en esta performance. Ya en las últimas notas de la melodía, tal vez a partir de la seguridad que le da saber que está en el final, se suelta y realiza un movimiento que, al igual que el movimiento 2 descrito en la ejecución del sujeto 1, acompaña al movimiento de la melodía. Realiza un balanceo de la cabeza sobre el eje horizontal que se complementa con un ladeo de la cabeza, y que pareciera repercutir en la ejecución expresiva del último giro melódico descendente y conclusivo. Obsérvese como este pico de movimiento coincide con un claro disminuyendo en el fraseo.

Según el cuestionario final, al sujeto le gustaba “poco” la lectura abordada, cosa que podría vincularse a su titubeo inicial. La comodidad para acompañarse se vio reflejada en el hecho de que esta cuestión no le demandó, como al sujeto anterior, ningún movimiento extra.

Reflexiones finales

En este trabajo nos propusimos observar el movimiento de los estudiantes en una situación de evaluación de lectura cantada con y sin demanda de ejecución instrumental. El objetivo principal es avanzar en una caracterización del movimiento que sirva para analizar este tipo de situaciones y que pueda echar alguna luz sobre el rol del cuerpo y el movimiento en este tipo de tareas.

Los movimientos observados y descritos en este estudio exploratorio responden a diferentes aspectos de la experiencia de evaluación de lecturas musicales, y podrían resumirse en: (i) *cognitivos* (son desplegados con el fin solucionar los problemas cognitivos que demanda la tarea, aportando recursos para su mejor resolución), (ii) *metacognitivos* (manifiestan algún tipo de actividad metacognitiva), (iii) *autoevaluativos* (reflejan una valoración del propio desempeño), (iv) *comunicativos* (resultan el medio para comunicar algo al docente evaluador, generalmente la conciencia de lo que consideran un error), (v) *expresivos* (acompañan el sentido expresivo del movimiento melódico e inciden en una ejecución que podría resultar más expresiva), (vi) *instrumentales* (están al servicio de la ejecución instrumental), y (vii) *adaptativos* (están dirigidos hacia el propio ejecutante, y tienen la finalidad de distender, aflojar tensiones, autoestimularse, etc.). Estas categorías construidas *ad hoc* a partir del análisis descriptivo de la actividad motora manifiesta y de la observación de los vínculos entre los rasgos estructurales de la melodía leída, el movimiento corporal y la resultante sonora de la ejecución, intentan poner el foco en la función del movimiento en este tipo de tareas. Mientras algunos movimientos podrían ser considerados como el fundamento de un proceso cognitivo desplegado para resolver la tarea, otros podrían estar manifestando cierta

intencionalidad por parte del ejecutante, más vinculada a la expresión y a la comunicación.

Es interesante destacar que los tres sujetos asumieron que sus movimientos estaban muy asociados a la resultante sonora. Sin embargo, los hemos visto más asociados al problema de estar siendo evaluados. Tales movimientos se dirigieron principalmente a mantener un control de las demandas de ejecución (coadyutores, metacognitivos, cognitivos), y a aludir a la evaluación en sí (auto evaluativos y comunicativos – en estos casos la comunicación fue establecida para dar cuenta al observador, aquí evaluador, de esa autovaloración). Por el contrario los movimiento expresivos y adaptativos tienen lugar en los momentos en los que el sujeto o bien se siente más seguro, o bien ya se distiende (finales de la ejecución). Podríamos sugerir entonces que la situación de evaluación va en contra de que el estudiante pueda resonar conductualmente (en términos de Leman 2008) con la música, de manera de construir en esa resonancia formas de significado musical. Paradójicamente su involucramiento en la música es fragmentario. Evidentemente ellos no son concientes de esta paradoja.

De esta manera, las restricciones corporales impuestas por el tipo de tarea demandado en la lectura (con o sin acompañamiento instrumental, sobre banda grabada, etc.) y por la situación de evaluación, y autoimpuestas por los estudiantes (autoevaluación, comunicación de la evaluación, etc.) podrían ser un obstáculo para el entendimiento, la práctica de significado y la expresión. Focalizar en el movimiento corporal manifiesto en la lectura, considerando su función y atendiendo al grado de restricción corporal que implica la tarea, nos ayudará a comprender mejor el rol que cumple el cuerpo en las prácticas de significados musicales a partir de la lectura, y a derivar en estrategias pedagógicas que resulten en ejecuciones más expresivas y más significativas para los estudiantes.

Referencias

- Burcet, M. I. y Jacquier, M. de la P. (2012). *Repertorio de Lectura y Ejecución Musical*. La Plata: CEA.
- Dahl, S.; Bevilacqua, F.; Bresin, R.; Clayton, M.; Leante, L.; Poggi, I. y Rasamimanana, N. (2010). Gestures in Performance. En R. I. Godøy y M. Leman (Eds.) *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*. Nueva York: Routledge, pp. 36-68.
- Davidson, J. W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiæ*, 2(V), pp. 235-256.
- Davidson, J. W. y Salgado Correia, J. (2002). Body movement. En R. Parncutt y G. McPherson (Eds.) *The Science and Psychology of Music Performance*, New York: Oxford University Press, pp. 237-250.
- Delalande, F. (1988). La gestique de Gould; éléments pour une sémiologie du geste musical. En L. Courteau (Ed.), Glenn Gould pluriel. Montréal: Guertin G.

- Jensenius, A. R.; Wanderley, M.; Godøy, R. I. y Leman, M. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. En R. I. Godøy y M. Leman (Eds.) *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*. Nueva York: Routledge, pp. 12-35.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: the MIT Press.
- Leman, M. (2010). Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning. En R. I. Godøy y M. Leman (Eds.) *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*. Nueva York: Routledge, pp. 126-153.
- López Cano, R. (2005). Música, Cuerpo y Cognición (Dossier). En R. López Cano (Ed.) *Revista Transcultural de Música*, 9. Consultado el 22 de agosto de 2007 en <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>
- López Cano, R. (2009). Música, Cuerpo, Mente Extendida y Experiencia Artística: la Gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore. Conferencia presentada en la *VIII Reunión anual de la SACCoM. La Experiencia Artística y la Cognición Musical*. Consultado el 15 de marzo de 2010 en <http://lopezcano.org/Articulos/2009.Jarret.pdf>
- Mithen, S. (2006). *The Singing Neanderthals. The origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 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.) *La Experiencia Artística y la Cognición Musical. Actas de la VIII Reunión Anual de SACCoM*. UNVM. Buenos Aires: SACCoM.
- Pereira Ghiena, A. (2010). El gesto corporal como acción epistémica en la lectura cantada a primera vista. En L. Fillottrani y A. Mansilla (Eds.) *Tradición y Diversidad en los Aspectos Psicológicos, Socioculturales y Musicológicos de la Formación Musical*. Bahía Blanca: SACCoM, pp. 121-124.
- Pereira Ghiena, A. (2011). Incidencia de restricciones corporales pautadas en la lectura cantada a primera vista. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.) *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-culturales. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*. Buenos Aires. SACCoM, pp 711-721.
- Shifres, F. (2009) Movement and the Practice of Meaning in Song. En Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio, Tommi Humberg y Päivi-Sisko Eerola (Editores). *Proceeding of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. Jyväskylä, Finlandia, pp, 495-502.