

# Musicar: aportes de la sociología de la música al campo de la musicoterapia.

Gerbaudo, N.

Cita:

Gerbaudo, N. (2018). *Musicar: aportes de la sociología de la música al campo de la musicoterapia* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/noelia.gerbaudo/12>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/phwC/6PT>



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>.*



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. FACULTAD DE PSICOLOGÍA.

Tesis para optar por el título de Licenciada en Musicoterapia.

# MUSICAR

Aportes de la Sociología de la Música  
al Campo de la Musicoterapia

Tesista

*Noelia Gerbaudo*

noelia.gerbaudo@gmail.com

Tutora

*Lic. Virginia Tosto*

Agosto, 2018

## **Dedicatoria**

A Charlie, mi compañero de vida, por alentar este proceso e impulsarme durante toda la carrera, en cada decisión.

## **Agradecimientos**

A mi mamá y a mi papá, por inculcarme el valor del estudio, y a mis hermanas, por ser compañeras del pensamiento crítico. A toda mi familia y a mis amistades, por la paciencia y por las ayudas brindadas. A mi tutora, por motivarme y guiar este trabajo.

## Tabla de Contenidos

1. Introducción.....	6
2. Problema de Investigación.....	8
2.1. Justificación.....	10
2.2. Objetivos.....	11
2.2.1. Objetivo General.....	11
2.2.2. Objetivos Específicos.....	11
2.3. Diseño Metodológico.....	12
3. Marco Teórico.....	13
3.1. Orígenes de la Noción de Musicar.....	13
3.1.1. <i>Music of the Common Tongue</i> . Small, 1987.....	14
3.1.2. <i>Music Matters</i> . Elliot, 1995.....	18
3.1.3. <i>Musicking</i> . Small, 1998.....	22
3.2. Concepciones del Musicar.....	31
3.2.1. Dos Perspectivas Teóricas.....	31
3.2.2. Coincidencias y Diferencias entre Small y Elliott.....	33
3.3. Musicar en Musicoterapia.....	36
3.3.1. Musicing: musicalidad-en-acción.....	37
3.3.2. Musicking: práctica situada y colaborativa.....	38
3.4. Aportes de la Sociología de la Música al Campo de la Musicoterapia.....	40
3.4.1. Musicar en Salud (Health Musicking).....	42
3.4.2. Musicar Colaborativo (Collaborative Musicing).....	43
3.4.3. Perspectiva Ecológica del Musicar.....	44
4. Conclusiones.....	47

4.1. Sobre los Orígenes de la Noción de Musicar.....	48
4.2. Sobre el uso de la Noción de Musicar en la Argentina.....	49
4.3. Sobre la incorporación de la Noción de Musicar al Campo de la Musicoterapia.....	51
4.4. Sobre los aportes de la Sociología de la Musica a la Musicoterapia.....	53
4.5. Sobre los aportes de la Musicoterapia a la Sociología de la Música.....	55
4.6. Sobre las limitaciones de la Noción de Musicar.....	56
5. Referencias.....	58
6. Anexos.....	62

## Lista de Figuras<sup>1</sup>

1. David Elliott, Musicar (Musicing)	62
2. David Elliott, Escucha Musical (Musical Listening)	63
3. David Elliott, Práctica Musical (Musical Practice)	64
4. Brynjulf Stige, Relaciones entre Protomusicalidad, Música y Musicar	65
5. Lars Ole Bonde, Musicar en Salud (Health Musicing)	66
6. Mercédès Pavlicevic y Gary Ansdell, Pirámide invertida de Musicalidad	67
7. Gary Ansdell, Ecología de las relaciones en el Musicar de Small	68

---

<sup>1</sup> Los esquemas originales están en idioma inglés. En esta Tesis se incluyen sus traducciones al español.

## 1. Introducción

La mayoría de las personas suele valorar “el poder de la música”. Muchas reconocen que en sus vidas cotidianas las experiencias musicales pueden generar cambios, tanto a nivel individual como social. Particularmente, durante las prácticas universitarias tuve la oportunidad de escuchar y observar esta actitud con mayor detenimiento. Pacientes de diversas edades y géneros refirieron cómo la música ofrecía ayuda de distintas formas tanto en las sesiones o encuentros como en otros contextos. Grupos de distintas instituciones, en dispositivos de diferentes características, apreciaron la posibilidad de hacer música en conjunto con otras personas; valoraron esa instancia como una experiencia social, una oportunidad para conectarse consigo mismos y con su entorno. En este sentido, como futura musicoterapeuta, me pregunto: ¿qué hay en la música que produce en las personas tal variedad de sentimientos y sensaciones?, ¿qué sucede cuando las personas se relacionan a través de la música en Musicoterapia?

A partir de estas preguntas y de mi reencuentro con bibliografía complementaria de la Cátedra correspondiente a la Práctica Profesional en el Área Emergente (Módulo II), a cargo del Lic. Marcos Vidret, logré ubicar movimientos teóricos dentro de la Musicoterapia a partir de los cuales podría aproximarme a responderlas (DeNora, 2000; Ansdell y Pavlicevic, 2010; Bonde, 2011). A mediados de la década del noventa, algunos referentes de la Musicoterapia con perspectivas centradas en la música y en la cultura propusieron un tipo de análisis de la

práctica musicoterapéutica que incluía cambios tanto en la forma de pensar la música como en el lugar desde el cual abordarla. En esos años, la noción de *musicar* llegó al campo de la Musicoterapia de la mano de dos académicos de distintos campos teóricos: Christopher Small (1987, 1998), zoólogo y musicólogo neozelandés, quien se refiere al musicar con la palabra *musicking*; y David Elliott (1995), educador musical estadounidense, quien empleó un término alternativo: *musicing*. Algunos musicoterapeutas encontraron una herramienta para pensar la musicoterapia a partir de ellos. Pocos años después, ubicaron en los desarrollos de la socióloga británica Tia DeNora (2000) herramientas teóricas influyentes e innovadoras, a partir de las cuales pudieron ampliar y profundizar los desarrollos que la noción de musicar inauguró.

El propósito de esta tesis de grado es describir exhaustivamente la noción de musicar y estudiar sus aportes al campo de la musicoterapia.

Este análisis, estructurado a partir de un diseño descriptivo y exploratorio, se organiza en cuatro partes. En la primera, se abordan los orígenes de la noción musicar, tomando como eje la cronología de las publicaciones de Small y Elliott; se exponen influencias, supuestos básicos y características de cada concepción. En la segunda parte, se señalan y analizan las similitudes y diferencias entre sus propuestas. Luego, se aborda cómo ingresan al campo de la musicoterapia: qué referentes adoptan *musicing*, quiénes *musicking* y qué consideran que aportan. Finalmente, se explica cómo a partir de la Sociología de la Música, de la mano de DeNora, se enriquecieron los desarrollos teóricos que el musicar inauguró en el campo de la Musicoterapia.

## 2. Problema de Investigación

El lugar que ocupa la música en Musicoterapia considerada como disciplina de la salud ha sido motivo de reflexión para muchos teóricos, quienes han realizado observaciones críticas al respecto. Ansdell (2014), en el prefacio de su libro *How music helps in music therapy and in every day life*, sostiene que hasta fines de los años noventa la Musicoterapia como disciplina todavía estaba en la etapa de tomar prestada su teoría de otros campos más respetados - pero no musicales - como la psicoterapia o la psicología conductual.

“Sorprendentemente, le dio poca atención a cómo su material principal, la música, ofreció su ayuda” (p. xiii). Kenneth Aigen (2014), también en el prefacio de su libro, *The Study of Music Therapy Current Issues and Concepts*, sostiene que “(...) los Musicoterapeutas han tendido a sacar más teoría de los dominios no musicales relacionados con la salud que de los dominios musicales no clínicos” (p. xii). Ruud (2004) tituló “Reclamando la música” al prefacio del libro *Community Music Therapy*, donde explica que “la musicoterapia se construyó como una profesión de tratamiento donde se estableció la relación individual entre un cliente y un terapeuta (...) la música se convirtió en un medio para establecer y regular la relación terapéutica básica” (p. 11).

Desde hace algunos años, en Musicoterapia y en otros campos, se vislumbran nuevas tendencias que incluyen “cambios tanto en los objetos pensados, como en el lugar desde donde se los piensa y en el tipo de filósofos que son privilegiados, sobre todo, para el diálogo con las ciencias humanas” (Carvalho y Segato, 1994, p.3). Particularmente en la

Musicoterapia como disciplina, fue a mediados de la década del noventa cuando algunos teóricos encontraron en la noción de musicar una nueva forma de concebir la música: no ya como objeto sino como actividad.

Mientras algunos musicoterapeutas utilizan los desarrollos de Christopher Small (1987; 1998) y emplean el término *musicizing*, otros optan por los desarrollos de David Elliott (1995) con su ortografía alternativa: *musicing*. Si bien Small y Elliott coinciden en su concepción más general - ambos consideran que la música es una actividad más que un objeto - lo hacen desde diferentes perspectivas teóricas: Small, desde la Musicología; Elliott, desde la Educación Musical. Es decir, la noción de musicar, en sus orígenes, es concebida y conceptualizada para llamar la atención sobre distintas cuestiones y dar respuesta a diferentes problemas.

Muchos de los musicoterapeutas que adoptaron la noción musicar encontraron herramientas específicas para profundizar sus desarrollos en Tia DeNora (2000), socióloga de música. Ella propone una mirada nueva sobre la música en la vida cotidiana y examina qué hay detrás del "poder de la música". Su sugerencia central es que la música no tiene poder en sí misma, sino que ofrece su poder sólo en virtud de cómo se toma y se usa. A partir de un estudio etnográfico sobre cómo las personas usan la música en sus vidas, elabora una serie de conceptualizaciones teóricas para poder abordar la complejidad de escenas y escenarios musicales.

Siendo este el contexto disciplinar, cabe interrogarse cuáles son los aportes de la noción de musicar y cómo ingresa al campo de la Musicoterapia. Se procurará señalar potencias y

limitaciones de cada concepción de esta noción. Se abordará, también, cómo la Sociología de la Música enriquece los desarrollos que devienen de la noción de musicar.

## **2.1. Justificación**

La presente tesis de grado busca contribuir, desde una reflexión teórica, al desarrollo del campo disciplinar de la Musicoterapia, a partir de un análisis exhaustivo de la noción de musicar. Se propone un recorrido sobre sus orígenes y características para, a partir de allí, desde una perspectiva crítica, abordar los aportes a la Musicoterapia, incluyendo su más reciente vínculo con la Sociología de la Música.

Esta investigación teórica implicó una revisión bibliográfica exhaustiva. La mayor parte del material consultado está en idioma inglés y muchos de esos libros no fueron publicados en nuestro país, por lo cual se trata de bibliografía de circulación poco corriente. Por tal motivo, se considera que el presente trabajo tiene valor teórico: incluye algunos de los desarrollos más recientes de la musicoterapia que derivan de la incorporación de la noción de musicar. Por otra parte, puede resultar de utilidad metodológica: acerca herramientas y conceptualizaciones reconocidas y empleadas por profesionales que hoy son referentes de la disciplina.

## **2.2. Objetivos**

### **2.2.1. Objetivo General**

- Analizar exhaustivamente la noción de musicar y sus aportes al campo disciplinar de la musicoterapia.

### **2.2.2. Objetivos Especificos**

- Analizar críticamente la noción de musicar, sus potencias y limitaciones.
- Explicar cómo la noción de musicar ingresa al campo disciplinar de la Musicoterapia.
- Explicar cómo se enriquecen los aportes de esta noción a partir de desarrollos de la Sociología de la Musica planteada por Tia DeNora.

### **2.3. Diseño Metodológico**

La presente tesis de grado es una investigación con un enfoque cualitativo. El mismo se caracteriza por ser un proceso “en espiral” o circular: las etapas interactúan y no siguen una secuencia rigurosa, se enfocan en conceptos relevantes de acuerdo con la evolución del estudio (Hernández Sampieri, 2014). Este trabajo se fundamenta en la revisión de la literatura, abordando la noción de musicar en todas sus dimensiones disciplinares, a través de la cronología de sus desarrollos.

Se corresponde con un diseño descriptivo y exploratorio. En primer lugar, exploratorio, ya que el objetivo es examinar un tema poco estudiado. La etapa exploratoria de la investigación implicó una revisión bibliográfica exhaustiva, permitió preparar el terreno y antecedió al aspecto descriptivo de la investigación. Así fue posible señalar los orígenes, antecedentes, características y perfiles de cada una de las concepciones del musicar como noción.

Luego, a partir de allí, el diseño descriptivo posibilitó ubicar y especificar los aportes de la noción de musicar a las perspectivas, conceptualizaciones y procesos del desarrollo teórico de la musicoterapia. Así fue posible “mostrar con precisión los ángulos o dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación” (Hernández Sampieri, p. 92).

### 3. Marco Teórico

#### 3.1. Orígenes de la Noción de Musicar

La historia viene a existir allí donde ocurre un acontecimiento lo suficientemente grande como para iluminar su propio pasado. Sólo entonces el caótico revoltijo de sucesos pasados emerge como una relación que puede contarse, pues tiene un comienzo y un fin.

Hannah Arendt, 2006, p. 387.

En 1998 el neozelandés Cristhopher Small (1998) publicó *Musicking: the meanings of performing and listening*<sup>2</sup>. Este libro resultó clave para un gran número de Musicoterapeutas que hoy utilizan la noción de musicar (musicking) y la trasladan a su práctica disciplinar. Si bien esa es la publicación más mencionada por los referentes de la Musicoterapia, fue en *Music of the common tongue*<sup>3</sup> (Small, 1987) donde apareció elaborada su teoría por primera vez. En 1995, el estadounidense David Elliott, publicó un libro titulado *Music Matters*<sup>4</sup> donde acuña y define la noción de musicar con una terminología alternativa, sin la ‘k: *musicing*.

---

<sup>2</sup> Traducción: “Musicar: los significados de interpretar y escuchar”.

<sup>3</sup> Traducción: “Música de la lengua común”

<sup>4</sup> Traducción: “Temas de música” o “La música importa”. Ambas traducciones son posibles. Es probable que sea un juego de palabras intencional por parte del autor, puede que el título haga alusión a ambos significados.

Elliott menciona a Small (1987), pero no hace alusión a sus desarrollos. Deja claro que, si bien los desarrollos de Small anteceden a los suyos, su concepción del musicar está influenciada por otra teoría: la del filósofo estadounidense Donald Walhout (1986). Por otra parte, Small (1998) no menciona a Elliott (1995), no se refiere a su libro ni tampoco a la terminología alternativa propuesta por él. Es decir, si bien ambos autores parecen coincidir en la definición más general de la noción musicar, ninguno de los dos hizo referencia a los desarrollos del otro.

A continuación, se exponen las principales características de cada una de estas concepciones, la de Small (musicking) y la de Elliott (musicing). Para ello se hará un recorrido cronológico sobre sus desarrollos, tomando como eje sus publicaciones. Se señalarán influencias, supuestos básicos y particularidades que consideran características de la noción de musicar. De esta forma, luego podrán abordarse similitudes y diferencias entre estas concepciones.

### **3.1.1. *Music of the Common Tongue. Small, 1987.***

En el año 1987 Small presenta la noción musicar (musicking) por primera vez. Acuña este término para llamar la atención sobre el modo en que la interpretación musical y la participación de quienes la escuchan son centrales para el valor que se le asigna a la música.

En este libro, Small concibe la noción como parte de un análisis crítico: cuestiona la tradición de la música clásica europea, en la cual él se formó, y ubica en las prácticas de la

cultura de la diáspora africana una forma particular de hacer musical que denominó musicar (musicking). Explica:

(...) para mantener mi estudio en proporciones manejables, tuve que confinarlo a aquellos aspectos de la música que se originaron en los Estados Unidos, con breves miradas solo hacia América Latina, el Caribe y África. Pero si bien esta restricción representa una pérdida de alcance, realmente no afecta mi argumento, que es que la música afroamericana es una cultura unificada a través de la cual se exploran y celebran aspectos de la experiencia y la identidad humanas que no se abordan ni en la tradición europea o africana (Small, 1987, p. 14).

Para caracterizar la noción de musicar (musicking), examina algunos supuestos aceptados comúnmente respecto a la naturaleza y a la función de la música. Analiza críticamente el modo en que se acostumbra escuchar, interpretar y pensar sobre la música y presenta a los lectores su propuesta. A continuación, se expone una síntesis de su desarrollo.

*“La música no es principalmente una cosa o una colección de cosas, sino una actividad en la que participamos”* (p. 50). Small señala la necesidad de un verbo, ya que se trata de una acción; propone la palabra musicking: “para expresar la acción de participar en una *performance* musical” (p. 50). Sostiene que cualquier significado que la música posea debe ser buscado en el acto de hacer música y no en la música como objeto, ya sea la partitura o cualquier otro objeto que la represente.

*“Todos y cada uno de los seres humanos normalmente dotados nacen capaces de musicar”* (p. 52). Small sostiene que el don de la música es natural y universal, como lo es el don del habla; lo cual no significa que todos seamos iguales ni que todos tengamos la misma forma de crear. Sin embargo, gran parte de la población occidental piensa en su musicalidad de otra forma. En su imaginario está impresa una “pirámide de habilidad musical” en la que ubican al compositor y a su prodigio en la cima, debajo a los intérpretes, más abajo a la audiencia y en el fondo a las personas “no musicales”. Small considera que “es, por supuesto, una necesidad pernicioso, porque todo ser humano nace con el don de la música (...) y somos menos que completamente humanos en la medida en que permanece subdesarrollado en nosotros o permitimos que se atrofie” (p. 55).

*“Ya que el musicar siempre tiene lugar en un contexto social, su significado tiene una dimensión tanto social como individual”* (p. 55). Los significados individuales y sociales están interconectados en el acto de musicar; quién uno es, se basa en las relaciones que tiene con su contexto, o con su entorno, o con otras personas. Las presentaciones musicales son situaciones en las que el ser humano se encuentra y trata de crear significado a partir del encuentro; es decir, las relaciones que se establecen entre los participantes son el elemento más importante del significado de la performance.

*“Las relaciones que se establecen en el curso de una actuación musical son de dos tipos: primero, aquellas que se crean entre los sonidos y, en segundo lugar, aquellas que se crean entre los participantes”* (p. 62). Small sostiene que, si como participantes disfrutamos de una

performance, lo hacemos primero porque sentimos que nuestro sentido de identidad se ha fortalecido; y, en segundo lugar, porque sentimos que hemos sido, durante la duración de la performance y en compañía de personas que sienten lo mismo, una sociedad ideal creada conjuntamente. Musicar implica (1) explorar, afirmar y celebrar el sentido de identidad; (2) formar parte de una sociedad ideal que, junto con los otros participantes de la performance, se ha traído a la existencia; (3) modelar, gracias a las relaciones entre los sonidos que hacen, escuchan y bailan, las relaciones de esa sociedad ideal. Small señala, también, que no hace falta pertenecer a un grupo social determinado para poder disfrutar su musicar. Si un participante externo disfruta del musicar de otros, es porque “siente y experimenta cierta comprensión y simpatía por sus valores, incluso, aunque no sea totalmente consciente de ello” (p. 75). Por otra parte, sostiene que ninguna tradición musical o cultural es superior a otra. Para Small, “aquellos que asumen que su musicar es superior, es porque que creen, en virtud de la cultura a la que pertenecen, ser inherentemente superiores a todos los demás” (p. 74).

*“Una actuación musical es un ritual en el que se representa la mitología de un grupo social”*. Es necesario ahondar en dos términos: ritual y mitología. Small toma los desarrollos de Mircea Eliade (1965) quien explica que a través del ritual se celebra “la historia sagrada, la mitología ejemplar, paradigmática; no sólo dice cómo fueron las cosas, sino que también sienta las bases de todo el comportamiento humano y de todas nuestras instituciones sociales y culturales”. A través del mito, en tanto explicación de cómo llegaron a

ser las cosas, aprendemos cómo son realmente y cómo deberían ser. Se establecen relaciones deseables, entre persona y persona, grupo y grupo, y entre la humanidad y el mundo natural e incluso sobrenatural (Small, 1987, p. 76). Small considera que todas las performance musicales participan de la naturaleza del ritual, la representación de las relaciones deseadas y, por lo tanto, de la identidad.

### **3.1.2. *Music Matters*. Elliot, 1995.**

David Elliott (1995) acuña la noción de musicar (*musicing*) para llamar la atención sobre la dimensión del hacer musical como una forma de conocimiento encarnado puesta en acción intencionada.

Concibe esta noción, y su terminología alternativa, como parte de un análisis exhaustivo respecto de la naturaleza y el significado de la música y de la educación musical. En desacuerdo con el pensamiento más clásico, tras haber estudiado y enseñado desde aquella tradición, propone una nueva filosofía de la educación musical. La denomina filosofía *praxial* de la educación musical: el término *praxial* enfatiza que la música debe entenderse en relación con los significados y valores que se evidencian en la creación musical (*music making*) y en la escucha musical (*music listening*) en contextos culturales específicos (David Elliott, p. 14).

En su desarrollo comienza por preguntarse qué es la música y afirma: “la música es, en su origen, una actividad humana intencionada” (Elliott, p.39). La caracteriza como un concepto

de al menos cuatro dimensiones complementarias, interrelacionadas de forma que cada una se vincula con las otras tres en un “sistema dinámico de relaciones dialécticas” (p. 41) que implica intercambios y retroalimentación. Estas dimensiones son (1) un hacedor (musicer), (2) un tipo de hacer (musicing), (3) algo hecho (music) y (4) el contexto completo en el que los hacedores hacen lo que hacen (Anexo, Fig. 1).

Explica que en todo acto musical también hay presente un grupo de personas que actúan específicamente como oyentes (listeners). Este grupo, dentro del cual incluye a los propios intérpretes que se escuchan a sí mismos, ejerce influencias sobre los músicos (musicers), y viceversa, los oyentes son influenciados por los músicos. Propone concebir la escucha musical (music listening) como otra actividad humana, como otro sistema de interrelaciones. Para representarlo, diseña un esquema compuesto también por cuatro dimensiones: (1) quienes escuchan (listeners), (2) el material que escuchan (listenable), (3) la acción de escuchar (listening) y el contexto que los influye (Anexo, Fig. 2). Destaca como aspecto fundamental concebir a la música como una práctica humana diversa: identificable y reconocible porque evidencia, manifiesta y demuestra principios y patrones que los oyentes (listeners) pueden reconocer y apreciar.

En síntesis, Elliott caracteriza a la música como un fenómeno multidimensional, que involucra dos actividades humanas profundamente entrelazadas, mutuamente definidas y reforzadas: musicar (music making / musicing) y escucha musical (music listening). Propone llamar a este conjunto práctica musical (musical practice) (Anexo, Fig. 3).

### ***Definición y características***

Elliott (1995) concibe al término musicar (musicizing) como abreviatura de hacer musical (music making). Con esta noción se refiere a las cinco formas de hacer música: interpretar, improvisar, componer, arreglar y conducir. La caracteriza como musicalidad-en-acción (musicianship-in-action). Es importante aclarar que con el término “musicianship” hace referencia a las habilidades propias de un músico y no a la musicalidad en términos más amplios, para lo cual en el idioma inglés se emplea la palabra “musicality”.

Para Elliott, decir que musicar (musicizing) es estar comprometido en una actividad, no es suficiente. Musicar no es actuar sin rumbo o accidentalmente. Por el contrario, es actuar intencionalmente, es hacer para obtener algo en particular. Es así como ubica la clave del musicar en la intención. Explica que, aunque actuar con intención implique moverse con control para lograr fines específicos, musicar es aún más que eso: es actuar con intención y conocimiento. En síntesis, *musicar es una forma particular de acción humana intencionada que implica conciencia, pensamiento y conocimiento.*

### ***Musicalidad-en-acción (Musicianship-in-action)***

Elliott explica que musicar es, esencialmente, una forma de conocimiento procedural. La esencia procedural de la musicalidad (musicianship) implica una puesta en juego del conocimiento en forma práctica, no verbal. Cantar o tocar un instrumento es una forma de conocimiento musical impresa en acciones y, al mismo tiempo, implica una reflexión práctica

“pensamiento-en-acción” y “conocimiento-en-acción” (Schön, 1983)<sup>5</sup>. Elliott caracteriza a la musicalidad (musicianship) como un conocimiento multidimensional y situado, esencialmente local y dependiente del contexto (p. 53).

### ***Antecedente: Teoría de la Acción***

David Elliott (1995) señala como antecedente de la noción de musicar (musicizing) a una publicación del filósofo estadounidense Donald Walhout (1986) titulada *The Nature and Function of Art*<sup>6</sup>. En ella, Walhout plantea una serie de preguntas y re-preguntas tras las cuales ubica como clave para abordarlas a la *Teoría de la Acción*<sup>7</sup> (*Action Theory*), proveniente de la filosofía moderna. Explica que, tal como el acto de hablar es visto como un acto intencional por parte del orador, las obras de arte también pueden ser vistas como instrumentos a través de los cuales los artistas realizan ciertas actuaciones/ interpretaciones del mundo. A partir de allí, deduce una serie de propiedades esenciales de toda obra de arte: (1) Es un objeto de, o un instrumento para, la acción humana. (2) Presenta en su composición un posible mundo, o un segmento del mundo, para su inspección/ registro. (3) Exhibe, en alguna medida, un tipo de producción especializada, artesanía. (4) Exhibe una exploración significativa de recursos sensoriales y organización formal en su composición. (5) El mundo

---

<sup>5</sup> Elliott menciona como antecedente de esta propuesta al libro *The Reflective Practitioner* (1983), del filósofo y educador estadounidense Donald Schön (1930-1997), quien introdujo conceptos como la reflexión *sobre* y *en* la acción que explican cómo los profesionales enfrentan los desafíos de su trabajo con una especie de improvisación que se mejora a través de la práctica.

<sup>6</sup> Traducción: “La Naturaleza y la Función del Arte”.

<sup>7</sup> Walhout (1986), en este enfoque, expresa su agradecimiento a dos libros del filósofo estadounidense Nicholas Wolterstorff (1932-Presente): *Works and Worlds of Art* (1980) y *Art in Action* (1980).

exhibido en su composición tiene alguna relación de similitud, de una familia de posibles relaciones, con el mundo real de las cosas existentes. (6) Tiene, en cierta medida, la capacidad inherente para ser uso de contemplación estética. (7) Tiene la potencialidad para algunos usos no estéticos adicionales. En síntesis, Walhout (1986) afirma que el arte es, en primer lugar, un campo de acción humana: en ella y con ella, creador y receptores, llevan a cabo variedad de acciones, individuales y culturales. Sostiene que la estimación general de la importancia humana de una obra de arte implica comprender lo más completamente posible todo el rango de acciones y significados que de ello deriven. En ese sentido, la comprensión hermenéutica del arte sería más relevante que la valoración estética, la cual implica considerar a una obra de arte como un objeto de contemplación, en contraste con otros usos. Para Walhout, en este sentido, la Teoría de la Acción cumple un rol clave.

### **3.1.3. *Musicking*. Small, 1998.**

En este libro Small (1998) tiene por objetivo “proponer un marco para entender todo musicar como una actividad humana; entender no sólo cómo sino por qué participar en una performance musical actúa de maneras tan complejas en nuestra existencia como seres individuales, sociales y políticos” (p. 12). En la introducción explica que tendrá poco que decir sobre la grabación, la radiodifusión o lo que se conoce como la industria de la música; estos temas no son alcances de sus desarrollos.

Comienza su desarrollo haciendo una observación crítica respecto a las preguntas que

esteticistas, musicólogos e historiadores más clásicos han buscado responder: qué es la música, cuál es su significado y su función. Si la música es una actividad humana, si su significado no reside en los objetos sino en la totalidad de la performance musical, es un error preguntar qué es. Para Small la pregunta debería ser: ¿Cuál es el significado de esta performance que se lleva a cabo en este lugar, con estas personas, en este momento? ¿Qué está sucediendo realmente ahí? Para abordarla, toma un concierto sinfónico como ejemplo de una escena típica de la cultura occidental. A partir de su análisis, explica qué es lo que sucede en las performances: miembros de un determinado grupo social, en un momento particular de la historia y en un lugar preciso, están usando sonidos que se relacionan de una forma particular a través de la cual sus valores, conceptos que constituyen las relaciones ideales de ese grupo, son explorados, afirmados y celebrados (Small, 1998, p. 183).

### ***Definición y características***

Small sostiene y fundamenta que el significado del musicar está en las relaciones que establece. Y define musicar: “Musicar es participar, con cualquier competencia/ capacidad, de una performance musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando, componiendo o bailando. A veces, incluso, podemos extender su significado a lo que está haciendo la persona que toma los boletos en la puerta, los hombres fuertes que cambian el piano y los tambores, los empleados que montan los instrumentos y llevan a cabo los controles de sonido, quienes limpian después de que todos los demás se hayan ido. Ellos, también, están contribuyendo a la naturaleza del evento que es una actuación musical” (p. 9). Para Small todas las actividades

que afectan la naturaleza de una performance se deben incluir como parte del musicar (musicking). Es decir, componer, practicar, ensayar, interpretar y escuchar no son procesos separados sino que son todos aspectos de una sola actividad humana, a la cual él llama musicar (musicking). A continuación se exponen las características principales enunciadas en este libro, algunas de las cuales coinciden con las expuestas por el autor en 1987.

*El musicar (musicking) no tiene que ver con ningún tipo de valoración.* Es descriptivo, no preceptivo. Es decir, no importa si la persona participa en forma activa o pasiva, ni tampoco importa la valoración que pueda hacerse de su accionar (simpático, antipático; interesante, aburrido, etc). El musicar es una actividad en la que todos los presentes se involucran y en la cual, en su naturaleza y calidad, éxito o fracaso, todos participan tienen cierta responsabilidad: “lo que sea que esté sucediendo, lo hacemos entre todos” (p. 10).

*El musicar crea la imagen pública de nuestras relaciones más deseadas, trayéndolos a la existencia mientras dura la actuación y modelándolas: se exploran, se afirman y se celebran.* Se exploran, porque el musicar permite a los participantes probar relaciones y valores, ver cómo encajan, experimentarlos sin tener que comprometerse con ellos, al menos por más tiempo del que dure la actuación. Se afirman porque, al articular esos valores, les permite a los participantes decirse a sí mismos, a los demás y a cualquier otra persona que esté prestando atención: estos son nuestros valores, estos son nuestros conceptos de relaciones ideales, y en consecuencia, esto es lo que somos. Tras explorar y afirmar sus valores, los participantes se “empoderan”: tienen la sensación de ser más completamente ellos mismos, de estar más en sintonía con el mundo y con sus semejantes. Es decir, después de participar

en una actuación musical “buena y satisfactoria”, se puede sentir que “así es el mundo en realidad y que así es como me relaciono con él (...) musicar deja a los participantes sintiéndose bien consigo mismos y con sus valores. Por lo tanto, es un instrumento de celebración” (Small, 1998, p. 184).

*El musicar establece relaciones entre los sonidos que los músicos crean, ya sea por iniciativa propia o por indicación de quien dirige, y entre las personas que participan.*

Aunque los sonidos que están haciendo los músicos no constituyen la totalidad de lo que ocurre, no obstante, son el catalizador que hace que la experiencia tenga lugar, y su naturaleza y sus relaciones son, por lo tanto, una parte crucial de la naturaleza de la experiencia como un todo.

*Al musicar los participantes están usando el lenguaje del gesto, el cual une el mundo viviente entero, y a diferencia de los lenguajes verbales, no tiene un vocabulario fijo o unidades de significado.* Al estar basado en gestos, puede tratar muchas inquietudes, incluso aparentemente contradictorias, todo al mismo tiempo. En cambio, el lenguaje verbal insiste en un significado único. Para Small los discursos verbales sobre el musicar desempeñan un papel importante, no como sustitutos, sino como complementos de la experiencia musical: “hablar de musicar y comparar experiencias musicales no es sólo una fuente inagotable de temas conversacionales y literarios, sino que puede enriquecer las relaciones que ha tenido la participación en las actuaciones” (p. 210).

*El musicar ocupa una posición central en la vida humana porque, luego de participar de ese acto, logramos algún entendimiento del “patrón que conecta”. Cada mente individual,*

cada conjunto de procesos de dar y recibir información, es un componente de esa compleja red a la cual Bateson (1972) denomina “patrón”. Para Small, musicar nos enseña su forma.

### ***Musicalidad Universal***

Small (1998) sostiene que musicar es un aspecto del lenguaje de la comunicación biológica universal. Él considera que los motivos por los cuales tantas personas se creen incapaces de hacerlo tienen que ver con la idea de que, para hacer música es necesario ser “privilegiados con un don especial”. Explica que esta idea es propia de la cultura industrial de occidente, y está fomentada por la sociedad de consumo y, fundamentalmente, por los educadores musicales, quienes, muchas veces, se consideran a sí mismos como agentes para el descubrimiento y la selección de potenciales profesionales talentosos y no como agentes para el desarrollo de la musicalidad que se encuentra dentro de cada persona. Small sostiene que, si musicar es explorar, afirmar y celebrar el vínculo de uno con el gran patrón que conecta todo el mundo viviente, entonces todos los tipos de musicar son serios. Puede que no nos gusten esos conceptos de relaciones, pero debemos entender que nuestras opiniones son tanto estéticas como sociales: estamos emitiendo una opinión no meramente sobre un estilo musical sino sobre todo el conjunto de relaciones ideales que están siendo articuladas por la actuación musical.

### ***Antecedentes: Ecología de la Mente***

Small explica que los primeros indicios que tuvo para desarrollar sus propuestas provienen

de las lecturas que hizo del biólogo y antropólogo inglés Gregory Bateson (1904-1980).

Bateson, influenciado por la *teoría de los sistemas*<sup>8</sup> y de la *cibernética*<sup>9</sup>, define ecología como “el estudio de la interacción y la supervivencia de las ideas y programas (es decir, diferencias, complejos de diferencias, etcétera) en circuitos.” (1972, p. 516). Concibe la realidad como una serie de sistemas complejos que se relacionan constituyéndose unos en contextos de otros. De modo que, en una ecología, todo está conectado y es interdependiente; si bien cada sistema mantiene sus límites e identidad, están en continua interacción y transacción con su contexto. Es éste el que otorga sentido a los diferentes sistemas. Por tal motivo, para Bateson aislar los sistemas sólo puede llevar a malentendidos y, en última instancia, a un “desequilibrio ecológico”. De esta forma, cuestiona la existencia misma de elementos u objetos en sí aislados de la realidad circundante.

Small (1998) dedica un capítulo completo a exponer y a explicar cada una de las líneas del pensamiento de Bateson (1972) que lo influenciaron. Estas son:

1. *La doble naturaleza de todas las preguntas filosóficas*<sup>10</sup>. Bateson explica que hacer preguntas de esta manera da una profundidad mayor que cualquier pregunta hecha

---

<sup>8</sup> La Teoría General de los Sistemas (TGS) es el estudio interdisciplinario de los sistemas en general. Su propósito es abordar sus principios, en cualquier nivel y en todos los campos de la investigación. Un sistema se define como una entidad con límites y partes interrelacionadas e interdependientes cuya suma es mayor a la suma de sus partes. El cambio en una parte afecta a las demás y, con esto, al sistema completo. Algunos de los referentes teóricos del área nombrados por Bateson son el biólogo y filósofo austriaco Bertalanffy (1901-1972) y los matemáticos estadounidenses Wiener (1894-1964), Von Neumann (1903-1957) y Shannon (1916-2001).

<sup>9</sup> La Cibernética es el estudio interdisciplinario de la estructura de los sistemas reguladores. Está estrechamente vinculada a la teoría de control y a la teoría de sistemas. Igualmente aplicable a los sistemas físicos y sociales. Según Bateson, es la rama de las matemáticas que se encarga de los problemas de control, recursividad e información. Algunos de los referentes teóricos del área nombrados por Bateson son los matemáticos y filósofos ingleses Whitehead (1861-197) y Russell (1872-1970).

<sup>10</sup> Esta idea proviene del neurofisiólogo y ciberneta estadounidense McCulloch (1898-1969) quien plantea preguntar “¿qué es un hombre que puede conocer un número?” y, también, la pregunta recíproca: “¿qué es un número que un hombre puede conocer?”

individualmente. Small propone trasladar esta lógica a sus cuestionamientos: “¿qué es el musicar para que los seres humanos gusten practicarlo?” y, también, “¿qué son los seres humanos que gustan practicar el musicar?” (p. 51).

2. *Negación del dualismo cartesiano.* Se opone a sostener que el mundo se compone de dos materiales incompatibles: (1) materia, divisible, con masa, y ubicación témporo-espacial; (2) mente, indivisible, sin masa, sin locación. Para Bateson la mente es proceso, explicable por la organización y funcionamiento del cerebro y del sistema nervioso y, por lo tanto, inseparable de la materia viva de cuyo funcionamiento es el resultado.

3. *La mente, parte del funcionamiento de todas las criaturas vivientes, es la capacidad de dar y responder a la información.* El mundo de los seres vivos, dice, está impregnado de los “procesos de la mente”: interacción infinitamente compleja entre todas las criaturas vivientes. Para Bateson las criaturas dan forma a su entorno, y él les da forma a ellas.

4. *Cada mente individual, cada conjunto de procesos de dar y recibir información, es un componente del “patrón que conecta”.* Éste une todas a todas las criaturas vivientes entre sí, algunas más íntimamente, otras más remotamente, pero ninguna queda excluida. Lo que mantiene a esta compleja red unida es el “pasaje de información”.

5. *La información que dan y reciben los organismos vivos son “noticias de la diferencia” y esta información es física en su naturaleza.* Small explica que “cualquiera que sea el mecanismo que une los diversos estímulos sensoriales en una única experiencia unificada, se trata de un proceso activo y creativo, no de la mera recepción pasiva de los estímulos que se presenten” (p. 54). La criatura, por simple o compleja que sea, trabaja sobre el estímulo -

noticia de la diferencia - y crea un significado a partir de allí. El receptor crea el contexto en el que el mensaje tiene significado, y sin ese contexto no puede haber comunicación ni significado. La naturaleza de esa información es física, se recibe a través de los órganos sensoriales. Así como la neurología contemporánea está comenzando a dejar en claro que las vías internas de la mente son de naturaleza física y están ubicadas en las estructuras físicas, lo mismo sucede con las vías externas de la mente: los canales de comunicación entre los seres vivos y su procesamiento en imágenes son procesos físicos, y requieren un órgano sensorial físico, de una naturaleza rudimentaria, para recibir la noticia de la diferencia.

6. *La información que necesita conocer un organismo está siempre referida a las relaciones.* Cómo la criatura que percibe se relaciona con lo que está percibiendo, y viceversa. Mientras más compleja sea la criatura, mayor será la complejidad de su entendimiento y, en consecuencia, sus relaciones serán más vastas. Bateson (1972) señala que no es suficiente enviar y recibir información sobre las relaciones.

7. *Percibir el mensaje en su complejidad, implica conocer el contexto del mensaje o, dicho de otra forma, los mensajes sobre los mensajes (metamensajes).* Y en este sentido, desde una perspectiva crítica, señala limitaciones del lenguaje verbal como forma de comunicación humana en contraposición con el “lenguaje gestual de comunicación biológica” (p. 58). El lenguaje verbal: (1) aborda temas en orden secuencial y, si bien alienta a la lógica y al desarrollo de capacidades analíticas, resulta insuficiente para articularse con la complejidad de las relaciones; (2) es discontinuo, y el mundo y sus relaciones son continuos, con lo cual resulta insuficiente para describirlos; (3) es arbitrario, sonido-significado de las palabras no

siguen un patrón; (4) conlleva un peligro relativo a la posibilidad de formular sustantivos: abordar las abstracciones como si fueran más reales que las acciones mismas.

En síntesis, para Bateson (1972) y también para Small (1998), el “gesto comunicativo” - movimiento corporal, expresión facial, entonación vocal - sigue cumpliendo funciones en la vida de los humanos que las palabras no pueden cumplir. Su desempeño más específico radica en la articulación y en la exploración de las relaciones. Para Small, la función del discurso verbal no ha variado pero “los antiguos gestos de relación han sido elaborados a lo largo de la historia de un millón de años de la raza humana en complejos patrones de gesto comunicativo que hoy llamamos *ritual*” (p. 63).

Las experiencias rituales, como se indicó anteriormente, se alinean estrechamente con el “patrón que conecta”: "Cuando con la música nos involucramos en un proceso de exploración de la naturaleza del patrón que conecta, estamos afirmando la validez de su naturaleza tal como la percibimos, y estamos celebrando nuestra relación con él" (Small, 1998, p. 141). Los rituales y gestos de musicar permiten a los humanos pasar información de maneras complejas y multidimensionales. Musicar (*musicking*), visto en términos de rituales y gestos, nos enseña la forma del “patrón que conecta”. Small ilustra este concepto a través de una referencia a la explicación que da John Blacking (1976)<sup>11</sup>, quien sostiene que el musicar (*musicking*) "puede involucrar a las personas en una poderosa experiencia compartida y por lo tanto, hacerlos más conscientes de sí mismos y de sus responsabilidades hacia el uno al otro" (p.140).

---

<sup>11</sup> Etnomusicólogo y antropólogo social británico (1928-1990).

## 3.2. Concepciones del Musicar

### 3.2.1. Dos Perspectivas Teóricas

Antes de abordar similitudes y diferencias entre las propuestas de Small y Elliott es importante tener en cuenta que son autores que provienen de campos diferentes, aunque relacionados, y que se proponen objetivos distintos también. Elliott se acota, básicamente, a su disciplina que es la educación musical, y propone una filosofía “praxial” para ese campo en particular. En cambio, Small es más extensivo en su propuesta, desde la perspectiva ecológica redefine a la música de forma integral y holística.

Resulta clave tener en cuenta las circunstancias históricas y sociológicas que llevaron a cada autor a acuñar la noción. Elliott (1995) explica que, luego de haber buscado en vano un texto para satisfacer sus necesidades como educador musical, decidió escribir *Music Matters*; libro en el que acuña la noción de musicar (musicizing) para llamar la atención sobre la dimensión del hacer musical como una forma de conocimiento encarnado puesta en acción intencionada. Por su parte, Small (1987) se enfrentó con la tradición de la cultura occidental, con los supuestos más estructurales sostenidos por la música académica, y acuñó la noción de musicar (musicking) para llamar la atención sobre el modo en que la interpretación musical y la participación de quienes la escuchan son centrales para el valor de la música.

Es importante, también, poder detectar los criterios por los cuales se justifica o invalida cada una de estas posiciones. Al respecto, resulta de interés señalar que luego de la primera publicación de *Music of the Common Tongue* (1987), los desarrollos de Small fueron

considerados un ataque a la hegemonía de la música clásica. Hesmondhalgh (2015) sintetiza estas críticas al explicar que Small ubica a la tradición de la música clásica como “reflejo de las relaciones sociales individualizadas, disciplinadas, excesivamente estables, impersonales y funcionales de la sociedad industrial” (p. 141); y, en contraste, ubica en las prácticas de la cultura de la diáspora africana, la mejor versión de la música y de la danza. En 1998, tanto en la reedición de *Music of the Common Tongue* como en la publicación de *Musicking*, Small dedica varios fragmentos a responder esas críticas; explica que no fue su intención sostener que la música afroamericana y la música clásica europea fueran corrientes completamente separadas, ni tampoco hacer una “distinción que de alguna manera conlleve una carga moral o ética” (p. x). Por el contrario, explica que en 1987 planteó que la cultura de la diáspora africana es un fenómeno consecuente del encuentro entre otras dos culturas:

(...) en cuanto a las otras interpretaciones de mi libro, solo puedo afirmar lo que mis capítulos históricos seguramente deben dejar muy claro: que la música afroamericana es descendiente tanto de Europa como de África, y que como todos los descendientes, participa de la naturaleza de ambos padres, incluso aunque no sea lo mismo (Small, 1998, p. xi).

Diez años después, Small parece haber sido revalorizado, sobre todo en el campo de la educación musical. Las dos publicaciones en idioma inglés que comparan los términos “musicing” y “musicking” (Cohen, 2000 y 2010; Odendaal *et al*, 2014), provienen del campo de la educación musical y destacan a los desarrollos de Small como aporte específico a sus

disciplinas. En nuestro país, particularmente, la noción de Small aparece en varias publicaciones académicas; no así la de Elliott. Muchas de las publicaciones, tanto de los campos de la educación musical como de la musicología y musicoterapia, toman como referencia la única bibliografía de Small traducida al idioma español: *El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*, que es la transcripción de una conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Favio Shifres (2013), docente e investigador argentino, es uno de los teóricos que sí toma como referencia el libro *Musicking* (1998).

### **3.2.2. Coincidencias y Diferencias entre Small y Elliott**

Small y Elliott coinciden en su concepción de la música como una actividad más que como un objeto (Aigen, 2014). Desde esta perspectiva, ambos autores se enfrentan con la visión tradicional de la música cuya importancia radica en las estructuras. La noción de musicar enfatiza la exploración de contextos de uso de la música para determinar su significado e importancia. De esta forma, las preguntas sobre el significado de la música se transforman en preguntas sobre el significado de la performance. Tanto para Small como para Elliott el significado de la música no reside inmanente en las obras de música, sino que "se produce a través de la acción compartida en el contexto" (Stige, 2002, p.100).

Sin embargo, las perspectivas de estos autores difieren en cuestiones importantes. Si bien ambos usan y definen musicar como un verbo, Elliott emplea repetidamente el sustantivo

música (music). Cohen (2010) explica que, si bien Elliott argumenta en contra de la noción de música como objeto, insiste en hacer énfasis en el rol de las estructuras sonoras. En cambio, Small sugiere que, en lugar de entender la música como un objeto autónomo y enfocarse únicamente en su forma, la música debe entenderse como proceso, experiencia y acción.

Ambas concepciones implican creación musical pero Elliott se centra en el pensamiento individual necesario para la composición, el rendimiento y la escucha (musicianship) mientras que Small incorpora elementos sociales, sonoros y todas sus relaciones. Para Elliott, musicar (musicizing) es una praxis específica. Para Small, musicar (musicking) es un “sistema multinivel de relaciones” (Cohen, 2010).

Una diferencia sustancial entre ambos autores es que el tipo de participación que se logra a través del musicar como acción es notablemente distinta. Para Small musicar es participar con cualquier capacidad, incluye hasta vender boletos para un concierto; en cambio para Elliott musicar es específicamente una forma de denominar cinco formas de hacer musical: interpretar, improvisar, componer, arreglar y conducir.

Para Small, musicar (musicking) se lleva a cabo como un 'evento' sociocultural. Lo que hace que un evento musical sea musical no es una obra musical, o un material "escuchable (listenable)", sino la forma específica en que los participantes se relacionan con los sonidos musicales, entre ellos y con el contexto físico en el que interactúan. Son estas relaciones, más que lo "escuchable", el objeto de la actividad musical.

Small también parece aceptar que el musicar abarca específicamente valores musicales, y

que estos valores se realizan dentro de un entorno cultural, pero no lo introduce como un punto de partida normativo. Por el contrario, el término *musicar* (*musicking*) puede tomarse como una herramienta conceptual que sigue siendo útil “siempre que mantengamos nuestros juicios de valor libres de eso” (Small 1998, p. 9). La intención de Elliott es “modificar la idea estética de las obras para lograr un concepto más razonable de productos musicales” (p. 35); sin embargo, en sus desarrollos, este autor emplea el concepto de obras de una forma similar a la que lo hacen muchos pensadores de la estética.

### *¿Qué es la ‘k’ en *musicking*?*

La ‘k’ aparecería para indicar un desplazamiento respecto a lo discursivo: de considerar el *musicar* como una acción musical que es propia de lo “escuchable” a considerarla como un conjunto multinivel de relaciones dinámicas situadas en los sonidos, en los espacios sociales y físicos (Odendaal *et al*, 2014).

Small ofrece dos razones contrastantes para agregar la ‘k’ (Cohen, 2010): “Dos veces escribió que ‘no es sólo un capricho, sino que tiene antecedentes históricos’ (Small, 1998, p. 9; Small 1999, p. 12). Sin embargo, en una publicación previa, declaró “puse la 'k' allí como un pequeño capricho mío”(Small, 1997, p. 2)” (p. 247). Cuando se le preguntó la razón, Small dijo no recordar cuándo utilizó por primera vez la 'k' y mencionó que tomó como ejemplos los gerundios de las palabras *frolic–frolicking* y *panic-panicking* (Cohen, 2010).

### 3.3. Musicar en Musicoterapia

Esta noción es utilizada desde hace casi veinte años por muchos referentes de la musicoterapia, sobre todo norteamericanos y europeos. Particularmente en la Argentina, tras una búsqueda bibliográfica exhaustiva, que abarcó publicaciones digitalizadas y libros editados, sólo se encontró una mención a David Elliott (1995) hecha por Marcela Lichtensztein (2009), musicoterapeuta argentina formada en el abordaje Nordoff-Robbins. Se encontró que la mayoría de las publicaciones que mencionan la noción de musicar citan como referencia la única publicación de Small en idioma español, mencionada previamente.

El musicoterapeuta noruego Brynjulf Stige (2002) explica que la noción musicar (musicking) brinda un ajuste muy cómodo para la teoría de la Musicoterapia debido a que los Musicoterapeutas tradicionalmente se han centrado más en el proceso que en el producto. Afirma que el concepto no sólo es aplicable a los usos de la música en vivo e improvisada sino también a modelos clínicos como GIM, por ejemplo, que utiliza grabaciones de música clásica occidental donde el cliente está en una relación receptiva con la música.

Aigen (2014) sostiene que, mientras los escritores europeos, en su mayor parte, utilizan los desarrollos del neozelandés Christopher Small como punto de referencia y emplean el término musicking, el concepto de musicar del estadounidense David Elliott con su ortografía alternativa, musicing, ha sido más influyente en América del Norte. Stige (2002) señala que la Asociación Internacional de Musicoterapia Nordoff-Robbins renombró su newsteller, denominándolo *Musicing*, basados en el término que acuña David Elliott.

A continuación, se señala cómo la noción de musicar, en cada una de sus concepciones, ingresa al campo de la musicoterapia. Se hará foco en qué características la vuelven una herramienta útil para diferentes perspectivas musicoterapéuticas.

### **3.3.1. Musicing: musicalidad-en-acción**

Kenneth Aigen (2002), musicoterapeuta estadounidense formado en el abordaje Nordoff-Robbins, considera esta noción como núcleo de la perspectiva músico-centrada. Marcela Lichtensztejn (2009), musicoterapeuta argentina también formada en el abordaje Nordoff-Robbins, emplea esta terminología y explica que la formulación de este verbo llama la atención sobre la voluntad de quien realiza la acción: al musicar se selecciona, utiliza, dirige, ajusta y juzga. De modo que la persona está involucrada como un todo, poniendo en juego su atención, conciencia, cognición, emoción, intención y memoria. Además, implica la escucha intencionada de las contribuciones de los otros que llevan a reflejar que una persona está escuchando; es decir, mutualidad, conexión y cohesión en la música (p. 20).

Uno de los alcances más importantes del musicar es que "implica que hay inteligencia, intención y conciencia presente" (Aigen, 2005, p.67), que son evaluaciones profundas para hacer cuando un musicoterapeuta está trabajando con un cliente. Uno de los puntos principales del enfoque músico centrado es llevar al cliente a musicar según la definición de Elliott (1995): a encarnar una forma de conocimiento específico e intencionado, lo cual implica la activación de procesos cognitivos complejos que de otra manera no se

manifestarían (Aigen, 2005).

El musicar no es sólo un acto intencionado que encarna conocimiento por parte del cliente sino también por parte del terapeuta. Esto explica por qué mientras más centrada esté la práctica musical, menos importante es la teoría extrínseca para guiar las acciones clínico-musicales. Explica que la posición centrada en la música no es anti-intelectual o anti-teórica, sino que ubica la actividad de los procesos intelectuales dentro de los musicales. Y así como el pensamiento terapéutico del terapeuta tiene lugar musicalmente, para el cliente "el locus terapéutico todavía está dentro del musical" (Ansdell, 1995, p. 4; en Aigen, 2014).

Para Aigen (2014), la propuesta de Elliott se centra en cómo la música enriquece la vida humana. Trabajar con una definición como esta sugiere que los usos clínicos de la música en Musicoterapia, interpretados en términos generales, son continuos con la naturaleza de la música y su uso en otros contextos. Esta continuidad de las situaciones musicales, ya sea que impliquen componer, escuchar o tocar música compuesta o improvisada, se debe a que, tanto dentro como fuera del ámbito terapéutico, se trata de acciones culturalmente situadas.

### **3.3.2. Musicking: práctica situada y colaborativa**

Brynjulf Stige (2002), creador de la perspectiva de la Musicoterapia centrada en la cultura, señala que la noción de musicar recuerda que la música - en tanto actividad humana - y el contexto están vinculados: se trata de una práctica situada, en un lugar y un tiempo particular. Para este autor, las características del musicar sugieren que al abordarlo se deben tomar en

cuenta tres aspectos: (1) filogenia<sup>12</sup>, (2) historia cultural y (3) ontogenia<sup>13</sup>. La Figura 4 (Anexo) muestra el modelo básico de Stige, que expresa una relación dinámica entre la protomusicalidad (basada en la teoría de la musicalidad comunicativa), las músicas (como una diversidad de artefactos culturales que ofrecen una variedad de herramientas) y el musicar (como práctica situada). El argumento central de Stige (2002) es poner la base psicobiológica de la musicalidad en relación con los aspectos cultivados del aprendizaje musical-cultural y las variedades de interacción en el musicar:

No existe una justificación legítima para que una teoría de la musicoterapia descuide los aspectos convencionales y sociales del musicar (musicking). No es posible pasar directamente de la filogenia a la ontogenia, y no es útil considerar la música como comunicación "natural" o "preverbal" solamente. (...) Si bien no voy a descuidar la posibilidad de aspectos pre-verbales (...), sugiero tendremos una comprensión mucho más rica del poder del musicar (musicking) si, también, apreciamos los aspectos convencionales y post-convencionales del musicar (musicking) en musicoterapia. (p. 170)

Gary Ansdell (2004), musicoterapeuta inglés formado en el abordaje Nordoff-Robbins y figura central de la Musicoterapia Comunitaria, menciona las propuestas de Elliott (1995)

---

<sup>12</sup> Evolución de la especie humana. Stige (2002) define este aspecto como “capacidades humanas para la constitución de la expresión no verbal” (p. 107).

<sup>13</sup> Desarrollo del individuo. Stige (2002) define este aspecto como la “historia de vida: capacidades cultivadas y affordances percibidas” (p. 107).

pero no señala algún aporte clave en sus desarrollos teóricos. En cambio, sí destaca en todas las publicaciones que sucedieron a la de *Musicking*, cómo Small (1998) subrayó cuidadosamente la idea de la música como actividad vinculada a una comprensión contextual y relacional de la vida humana. Para Ansdell (2004) el valor de la noción de musicar radica en una conciencia sobre cómo la música ofrece y requiere la interacción humana y la colaboración en cualquier contexto dado.

### **3.4. Aportes de la Sociología de la Música al Campo de la Musicoterapia**

En el año 2000, Tia DeNora, socióloga británica, “da una lectura vibrante y convincente de la música, tratando de explorar la pregunta básica: ¿Cómo entra la música en la vida social?” (Ansdell, 2004, p.72). En contraste con Adorno<sup>14</sup>, con su gran teoría sobre la música como una representación de las estructuras sociales, DeNora (2000) explora la música en la vida cotidiana y examina qué hay detrás del "poder de la música". Su sugerencia central es que la música no tiene poder en sí misma, sino que ofrece su poder sólo en virtud de *cómo se toma y se usa*.

Propone una forma alternativa de pensar acerca de las situaciones musicales, no sólo acercándose (zoom in) o alejándose (zoom out) según sea necesario, sino tomando una tercera perspectiva a la que denomina *meso-nivel de análisis*. Esta posición permite avanzar a medio camino entre los detalles micro-musicales y las abstracciones no musicales más

---

<sup>14</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969), filósofo alemán de origen judío, escribió sobre sociología, psicología y musicología.

amplias. 'Meso' significa 'medio' o 'intermedio', y apunta a permanecer mirando, escuchando y pensando *in situ*, en el medio de la acción musical. De esta forma, se sigue y observa a las personas y la música en situaciones particulares y sus condiciones únicas, a veces acercándose o alejándose, pero principalmente escuchando y mirando desde esa distancia media crucial que nos permite ver dónde y cómo la acción musical emerge y toma forma.

Otro de sus desarrollos más valorados es una herramienta teórico-práctica: un proceso doble de (1) *affordances*<sup>15</sup> *musicales* (*musical affordances*) y (2) *apropiaciones musicales* (*musical appropriations*). *Affordances* musicales son los recursos/potencias que proporcionan la música y sus materiales; por ejemplo, estados de ánimo, mensajes, niveles de energía, acciones. Si un *affordance* musical es una 'potencia/posibilidad musical', entonces una apropiación musical es un 'capital/adquisición musical': es la capacidad de una persona para tomar lo que se ofrece, y adaptarse y trabajar con ello para algún propósito inmediato. Sólo a través de esta apropiación musical la música permite (*afford*) cosas; lo que quiere decir que las posibilidades de la música, aunque podrían anticiparse, no pueden predeterminarse sino, más bien, dependen de cómo las personas conectan la música con otras cosas; cómo interactúan y, a su vez, actúan sobre la música tal como la han activado (DeNora 2003, p. 48).

A partir de estos y otros aportes de Tia DeNora, algunos de los musicoterapeutas que incorporaron la noción de musicar a sus desarrollos, lograron enriquecerlos. A continuación,

---

<sup>15</sup> “En la psicología ecológica de James J. Gibson (1979/1986) “*affordance*” se refiere a la cualidad “invitacional” de un entorno, percepción o evento. Es relativo a las propiedades de un entorno, objeto o evento y al individuo en cuestión. La noción, por lo tanto, describe una *relación*, no una esencia” (Stige, 2002; p. 326). Gary Ansdell (2014) explica que la palabra “*afford*” es real, mientras que Gibson inventó el sustantivo “*affordance*” para su propósito técnico específico. “Según el sentido de la frase podría traducirse como potencialidad, habilitación, permisividad u ofrecimiento, variando en función de cuánto se pretenda enfatizar el grado de agencia y/o el rol performativo de la música” (Lascano, 2011).

se exponen algunas de las conceptualizaciones que derivan de allí.

### **3.4.1. Musicar en Salud<sup>16</sup> (Health Musicking)**

Brynjulf Stige acuñó la noción de *musicar en salud* (*health musicking*) para comunicar la idea de que las relaciones entre música y salud son realizadas en contexto (2002; 2012; 2015). Es decir, se basa en una comprensión performativa de la salud (Ruud, 1979, 1998; Aldridge, 1996, 2004; DeNora, 2000, 2007). Musicar en salud (*health musicking*) hace alusión a los procesos en los que diversos agentes/participantes colaboran y negocian en relación con las agendas, artefactos y actividades de cualquier arena/espacio (Stige, 2002). Explica que logró esta conceptualización con la inspiración de una variedad de contribuciones teóricas, incluidas las concepciones de musicar (Small, 1998) y las de affordances y apropiaciones musicales (DeNora, 2000).

Para Bonde (2013), musicoterapeuta danés, los factores que intervienen en la noción de musicar en salud (*health musicking*) incluyen: (1) recursos personales, (2) elementos musicales, y (3) aspectos contextuales. Explica que el entorno musicoterapéutico es sólo uno de los muchos contextos posibles: “musicar en salud (*health musicing*) puede entenderse como el núcleo común de cualquier uso de las experiencias musicales para regular los estados emocionales o relacionales o para promover el bienestar, ya sea terapéutico o no, profesionalmente asistido o no” (p. 121). Bonde elaboró un esquema gráfico (Anexo, Fig. 5)

---

<sup>16</sup> Traducción: “Musicar en Salud” supone al musicar en el centro y a su alrededor, la salud.

que presenta las relaciones que establece la noción de health musicing, para el cual se basó en los desarrollos de Ansdell (2001) y Wilber (1996).

### **3.4.2. Musicar Colaborativo (Collaborative Musicing)**

Mercédès Pavlicevic y Gary Ansdell (2008) acuñaron la noción de *Musicar Colaborativo* para llamar la atención sobre el aspecto social involucrado en el desarrollo progresivo de la musicalidad. Basados en Stige (2002, 2003), Elliott (1995), Small (1998), DeNora (2000, 2003) y posicionados desde la perspectiva comunitaria, problematizan los usos de la Teoría de la Musicalidad Comunicativa<sup>17</sup> en Musicoterapia, a partir de la cual, en muchos casos, se reduce la música a su aspecto pre-verbal: protomusical.

Proponen concebir el desarrollo de la musicalidad como un proceso gradual y sucesivo desde una capacidad psicobiológica básica, como sugiere la Teoría de Musicalidad Comunicativa, hacia una instalación desarrollada en el aprendizaje cultural, que a su vez facilita la actividad social de musicar con y para los demás: Musicar Colaborativo. Su propuesta no ubica a la Musicalidad Comunicativa y al Musicar Colaborativo como funciones discretas; por el contrario, sostienen que la función de comunicación se transforma en colaboración. La relación bidireccional entre lo comunicativo y lo colaborativo implica que pueda haber una oscilación entre estos modos y, de forma similar, entre musicalidad

---

<sup>17</sup> Malloch y Trevarthen describieron su Teoría de la Musicalidad Comunicativa como "una base para una teoría de la musicoterapia" (Trevarthen y Malloch 2000, p.5) basada en la creencia de que "la musicalidad comunicativa es la fuente de la experiencia musicoterapéutica y de sus efectos "(p.3).

(musicality), musicalidad cultivada (musicianship) y musicar (musicizing).

Esquematizan estas relaciones a partir de una pirámide invertida (Anexo, Fig. 6) y caracterizan cada una de las nociones en interjuego. Musicalidad (musicality) hace referencia a la capacidad funcional, en tanto mecanismo filogenético y adaptativo, el cual ofrece una comunicación intersubjetiva básica a través de la Musicalidad Comunicativa (Malloch 1999). Musicalidad cultivada (musicianship), a una instalación de la musicalidad en acción dentro de contextos socioculturales, posible a través de las affordances y apropiaciones musicales (DeNora, 2000). Musicar (musicizing) es una actividad universal de musicalidad situada en acción que crea relaciones entre personas, cosas y conceptos (Elliott, 1995; Small, 1998). Explican que cada porción de la pirámide es necesaria para alcanzar el siguiente nivel. A su vez, la relación es bidireccional: el musicar (musicizing) también se extiende a la musicalidad cultivada (musicianship) que, a su vez, estimula la musicalidad (musicality).

### **3.4.3. Perspectiva Ecológica del Musicar**

Ansdell (2014)<sup>18</sup> explora la continuidad básica entre la música en la vida cotidiana y la música en musicoterapia. Ubica como centrales los aportes teóricos de Small (1998) y DeNora (2000). Destaca, también, la influencia de David Aldridge, quien lo introdujo, en primer lugar, a una perspectiva ecológica para abordar la música, la salud y la enfermedad.

---

<sup>18</sup> Segundo libro de una serie titulada *Music and Change: Ecological Perspectives (Música y cambio: Perspectivas ecológicas)*, producto del trabajo interdisciplinario entre DeNora y Ansdell. Su objetivo es explorar cómo, dónde y cuándo la música marca la diferencia; “cuáles son los procesos y mecanismos asociados con los poderes de la música y cómo pueden las perspectivas ecológicas ayudarnos a entender la música en acción”.

Sostiene que para entender más sobre cómo la música ayuda a las personas en musicoterapia, tendría que dejar de pensarse en la musicoterapia por separado de la música en la vida cotidiana: “comprender la musicoterapia es una continuación del proyecto de entender cómo la música ayuda en general en una amplia gama de áreas de necesidad humana”.

Ansdell explica que los enfoques tradicionales para pensar acerca de la música suelen implicar un acercamiento (zoom in) o un distanciamiento (zoom out). Sugiere, entonces, abordar las escenas a partir de la perspectiva de análisis propuesta por DeNora: un meso-nivel de análisis. Para Ansdell, pensar en la música de esta manera es adoptar una perspectiva ecológica general: un meso-nivel de análisis ayuda a ver los principios ecológicos en acción dentro de situaciones musicales. A partir de este meso-nivel es posible abordar la “acción particular como parte del subsistema ecológico llamado *contexto* y no como el producto o efecto de lo que queda del contexto después de que la pieza que queremos explicar ha sido cortada de él” (Bateson, 1972, p. 345). De esta forma, la música es parte de un proceso complejo de relaciones entre personas, prácticas y cosas dentro de un lugar particular, en un tiempo preciso.

La noción de musicar se vuelve una “herramienta de pensamiento para explorar la ecología de cualquier acto o situación musical” (Ansdell, 2014, p. 28).

La Figura 7 (Anexo) presenta un esquema diseñado por Ansdell en el cual resume la compleja ecología de relaciones que establece el musicar. A partir de los desarrollos de Small, clasificó esas interacciones en tres categorías:

1. *Relaciones Tonaless*. Entre tonos dentro del musicar, provenientes de un texto musical (o de la memoria de los músicos) y, también, como experimentados por las personas que participan.
2. *Relaciones de Personas*. Entre (a) individuos (por ejemplo: entre instrumentistas; entre dos personas de la audiencia), (b) grupos de personas (por ejemplo: entre instrumentistas y audiencia, o entre diferentes sectores de la audiencia).
3. *Relaciones Situacionales*. Entre (a) sonidos/ tonos, personas individuales, grupos de personas, y (b) el espacio físico – su tamaño, acústica y significado social y cultural.

Ansdell explica que estos vínculos básicos entre personas, cosas y prácticas, como en cualquier sistema ecológico, son amplificadas por relaciones adicionales, denominadas “de segundo orden” (Small, 1998). Por ese motivo aclara que su esquema es sólo una aproximación al nivel de múltiples relaciones que se establece.

Para Ansdell (2014), tomar en serio la perspectiva de Small implica reconocer que el menor sonido o gesto musical es parte de la ecología del musicar.

#### 4. Conclusiones

Toda ciencia, como toda persona, tiene un deber hacia sus vecinas, no tal vez para amarlas en sí mismas, pero sí para facilitarles sus herramientas, para pedir herramientas prestadas, y, en general, para mantener firmes a las ciencias vecinas.

Gregory Bateson, 1972, p. 249.

Musicar, en tanto noción, es una herramienta para abordar la música en Musicoterapia. A lo largo de este trabajo se ha expuesto cómo, a través del tiempo y del diálogo entre disciplinas, se originó y evolucionó hasta cristalizar e impactar en diversidad de campos relativos a la música y, específicamente, en el que nos atañe.

Es interesante tener en cuenta que la noción surge al problematizar la música en tanto objeto, su función y naturaleza. Identificar estos cuestionamientos como nexo común entre dos teóricos de distintas especialidades, considerar sus similitudes, diferencias y el posterior aporte de cada concepción al campo de la musicoterapia, nos hace reflexionar en torno a las oportunidades que surgen del intercambio en la construcción del conocimiento y de la ecología entre disciplinas.

A continuación, se exponen las conclusiones sobre cada ítem abordado.

#### 4.1. Sobre los Orígenes de la Noción de Musicar

*Ambas concepciones de la noción musicar se enfrentan con las tradiciones propias del campo en el que surgen.* Elliott (1995) se enfrentó con la filosofía más clásica de la educación musical; Small (1998) puso en evidencia las limitaciones y los reduccionismos que devienen de la construcción de conocimientos bajo la primacía del paradigma cartesiano y de las sociedades industriales.

*Las profundidad y radicalidad de los cuestionamientos y elaboraciones de Small son efecto de la incidencia de la perspectiva ecológica de Bateson.* A diferencia del artículo de Walhout, señalado como antecedente de Elliott, la propuesta de Bateson no es sólo respecto a la naturaleza y a la función del arte en particular. Él aborda la ecología de las ideas y del pensamiento en todo el espectro de la construcción del conocimiento. Y si bien la propuesta de Walhout también problematiza concepciones y plantea redefiniciones, Bateson (1972) va más allá: propone un ejercicio, el de “abordar un enunciado o acción particular como parte de un subsistema ecológico llamado contexto, no como el producto o efecto de lo que queda del contexto después de que la pieza que queremos analizar ha sido recortada de él” (p. 345).

*La repercusión de Musicking (Small, 1998) en diversidad de campos relativos a la música - musicología, musicoterapia, educación musical, sociología de la música, etc - guarda relación con la perspectiva ecológica del musicar.* A casi veinte años de la publicación de *Musicking* se puede apreciar su influencia en pluralidad de campos relativos a la música. Incluso, se han publicado trabajos sobre los aportes de Small a la educación musical, que ubican su perspectiva como más adecuada que la de Elliott. En general, el aporte

más valorado por quienes incorporan la concepción de Small es el mismo motivo por el cual se lo criticó duramente: “Musicar es participar, con cualquier competencia/ capacidad, de una performance musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando, componiendo o bailando” (p. 183). Este tipo de participación implica concebir el musicar desde una perspectiva ecológica. Para la crítica, supuso no diferenciar los roles de audiencia e intérpretes. En 1995, en línea con esas observaciones, Elliott propuso otra concepción de musicar, una que suponía que la práctica musical se constituye por dos actividades humanas diferenciadas: la escucha (listening) y el musicar o creación musical (musicing).

En síntesis: según Small musicar es participar en cualquier capacidad y la clave está en la ecología de las relaciones que en él se establecen; según Elliott musicar, es actuar de forma intencionada encarnando un conocimiento situado.

#### **4.2. Sobre el uso de la Noción de Musicar en la Argentina**

*En general, los autores argentinos abordan la noción de musicar a partir de la bibliografía de Small previamente traducida al español.* No sólo en el campo de la Musicoterapia, también en el de la musicología y la educación musical. Sólo se registraron dos casos en los que citan bibliografía en idioma inglés, ambos mencionados en el desarrollo de esta tesis. El primero, es el de la musicoterapeuta argentina Marcela Lichtensztein (2009) quien aborda la noción de musicar a partir de la conceptualización de Elliott (1995). El segundo caso es el de Favio Shifres (2013), docente e investigador argentino, quien toma como referencia el libro *Musicking* de Small (1998). Shifres aborda la “continuidad

experiencial en el desarrollo de las habilidades auditivas” y “concibe el desarrollo del oído musical” como: (1) corporeizado, (2) situado, (3) multimodal e (4) intersubjetivo (p. 18). Es para caracterizar este último aspecto que recurre a Small:

(...) siguiendo algunas propuestas que observan que la música es más que sonidos, y que la comprenden en tanto involucra las relaciones entre las personas que la realizan (Small, 1998) se asume que las claves para el desarrollo de las capacidades musicales se hallan en la concepción de la música como *acto comunicacional* y en el concepto de musicalidad comunicativa (Malloch y Trevarthen, 2008). (Shifres, 2013, p.18).

Podría establecerse aquí un paralelo entre lo que Shifres denominó “acto comunicacional” y lo que Ansdell y Pavlicevic denominaron “Musicar Colaborativo” (2008). En ambos casos, aunque referidos a distintos aspectos del desarrollo musical, recurrieron a Small (1998) para ampliar los alcances de la propuesta de la Teoría de la Musicalidad Comunicativa (Malloch y Trevarthen, 2008). Esta coincidencia de criterios refuerza lo dicho: la interdisciplina, el diálogo entre “ciencias vecinas” (Bateson, 1972), es de gran valor para la construcción de conocimiento. Es probable que, desde su campo, Shifres tenga mucho que ofrecer a la Musicoterapia; y viceversa, los desarrollos teóricos y las aplicaciones prácticas de la Musicoterapia local, también podrían resultar de valor para su disciplina. Pienso también que la mutualidad entre disciplinas puede ser aún más rica si se consideran situadas en sus contextos; la localidad común podría facilitar el pensamiento ecológico .

### **4.3. Sobre la incorporación de la Noción de Musicar al Campo de la Musicoterapia**

*Su incorporación pone en evidencia el giro de paradigma en las formulaciones teóricas del campo disciplinar de la Musicoterapia.* La noción de Musicar es una herramienta que aceleró un proceso gestado durante hace años. Fue inaugurado por los desarrollos de Even Ruud, quien abordó, entre otros temas, la música como acción e interacción en contexto y la naturaleza de la música en musicoterapia (1987/1990, 1998). Hoy, a la luz de los hechos, queda claro que la perspectiva ecológica está implícita en muchas de las inspiraciones, desarrollos y conceptualizaciones claves de la Musicoterapia Comunitaria y la Musicoterapia Centrada en la Cultura.

*Incorporar la noción de musicar implica posicionarse desde la perspectiva ecológica.* Por ecología se entiende concebir a los sistemas como partes conectadas e interdependientes, en continua interacción y transacción con su entorno. La noción de musicar, tanto en la concepción de Small como en la de Elliott, se corresponde con esta perspectiva. Como acción-intencionada de un saber-encarnado o como participación-situada y colaborativa, es una acción que se realiza en contexto. Para Elliott el contexto se relaciona con la dimensión de la escucha (listening). Para Small, con las relaciones que al musicar se establecen. En cualquiera de los dos casos, en mayor o en menor medida, musicar implica continua interacción y transacción con el entorno.

*Emplear musicking o musicing no implica necesariamente hacer referencia sólo a esa concepción de la noción musicar.* En este sentido, estoy en desacuerdo con la siguiente afirmación de Kenneth Aigen (2014) respecto al uso de estas concepciones en Musicoterapia:

“Los autores que utilizan la ortografía *musicng* citan a David Elliott (1995) como fuente. Los autores que usan la ortografía *Musicking* citan el trabajo de Christopher Small (1998).

Dondequiera que aparezca este término en el texto, la ortografía utilizada reflejará la elección del autor que se cita” (p. xv). Son varios los musicoterapeutas referentes que contradicen esta lectura. Algunos, formados en el abordaje Nordoff-Robbins, como ser el caso de los ingleses Gary Ansdell y Mercédès Pavlicevic, quienes utilizan la terminología de Elliott e incorporan a sus teorías la concepción y los desarrollos de Small. Podría decirse que la terminología empleada, no siempre determina a qué concepción adscribe el musicoterapeuta, ni tampoco se vincula necesariamente a la región geográfica a la que pertenezca. Incluir los desarrollos de Small y/o de Elliott pareciera tener que ver con las perspectivas teóricas de los musicoterapeutas. Es así como, por ejemplo, quienes se posicionan desde la perspectiva centrada en la cultura y desde la Musicoterapia Comunitaria, aunque mencionen a Elliott y/o empleen su terminología, consideran centrales los aportes de Small (1998).

*La noción de musicar es una herramientas para abordar cualquier escena o escenario musicoterapéutico, incluso en el ámbito clínico, y también en la vida cotidiana de las personas.* Una comprensión desde la teoría ecológica otorga un marco a partir del cual se aborda la complejidad de las situaciones: se entiende que ninguna persona es una isla, todos estamos continuamente en interacción con nuestro entorno, con lo cual nos relacionamos con toda la ecología que nos rodea.

*La incorporación de esta noción habilitó la mutualidad con otras disciplinas que también se interesan por la música.* Los desarrollos de DeNora fueron incorporados a la

Musicoterapia, tanto como los de Ansdell a la Sociología de la Música. Esto no sólo queda en evidencia tras las numerosas publicaciones en las que se referencian sino también en la más reciente serie de libros titulada *Music and Change: Ecological Perspectives (Música y cambio: Perspectivas ecológicas)*. Esta es producto del trabajo interdisciplinario entre DeNora y Ansdell, y su objetivo es explorar cómo, dónde y cuándo la música marca la diferencia: cuáles son los procesos y mecanismos asociados con los poderes de la música y cómo pueden las perspectivas ecológicas ayudar a entender la música en acción. El primer libro de esta serie es escrito por DeNora (2013); el segundo, por Gary Ansdell (2014); y el tercero, entre ambos (Ansdell y DeNora, 2016).

#### **4.4. Sobre los aportes de la Sociología de la Música a la Musicoterapia**

*Los musicoterapeutas que incorporaron la noción de musicar, enriquecieron sus desarrollos a partir de los aportes de Tia DeNora.* Muchos musicoterapeutas lograron profundizar sus teorías y acuñar términos, nociones claves como lo son Musicar en Salud (Health Musicking) y Musicar Colaborativo (Collaborative Musicing). La primera, conceptualizada por Stige (2002), es propia de la perspectiva de la musicoterapia centrada en la cultura. Sin embargo, su uso se extiende a pluralidad de ámbitos y abordajes musicoterapéuticos, clínicos y no clínicos. Por otra parte, la conceptualización de Musicar Colaborativo es un desarrollo de Gary Ansdell y Mercédès Pavlicevic (2008), ambos referentes de la Musicoterapia Comunitaria. Ellos proponen que el desarrollo de la musicalidad guarda relación profunda con el musicar, la sociedad y la cultura. Y aclaran que

su propuesta es extensiva a todas las áreas y abordajes musicoterapéuticos, no es exclusiva del ámbito comunitario, como tampoco lo es la Musicoterapia Comunitaria como perspectiva.

*Los aportes de Tia DeNora integran las concepciones de Small y Elliott.* Musicar como actividad situada y colaborativa (Small) se relaciona con la idea de musicar como conocimiento-encarnado (Elliot) a partir de las nociones ecológicas de affordances y apropiaciones musicales. Éstas explican cómo la música ofrece sus recursos en tanto posibilidades de acción y participación, a través de la apropiación en una situación. Lo que importa es el acceso y el uso activo de los recursos disponibles, no los recursos en sí mismos. Esta integración queda clara en la conceptualización de Musicar Colaborativo (Ansdell, Pavlicevic; 2009) y su vínculo con la Musicalidad Comunicativa.

*A partir de las nociones de affordances y apropiaciones musicales es posible hablar de “el musicar”.* No ya de una de las dos concepciones en particular, sino de una noción más amplia, que aborde tanto aspectos micro (zoom in) como macro (zoom out). Propongo definir musicar como una acción situada que encarna conocimientos, puestos en evidencia en affordances y apropiaciones musicales, a partir de los cuales se establecen multiplicidad de relaciones mediante las que se exploran, afirman y celebran aspectos de la experiencia e identidad.

*La Musicoterapia registra, valora y comienza a incorporar el estudio de la música en las prácticas cotidianas.* A partir de los desarrollos de DeNora y de su impacto en el campo de la Musicoterapia comienzan a valorarse otras disciplinas que también han generado conceptos que pueden proporcionar una idea de lo que sucede en las sesiones de musicoterapia. Como

explica Aigen (2014) “después de todo, las actividades de musicoterapia, ya sea que impliquen componer, escuchar o tocar música compuesta o improvisada, son ejemplos de situaciones de música culturalmente situadas” (p. xii). Por lo tanto, es razonable suponer que sean relevantes los desarrollos de otras disciplinas relativas a la música fuera de la musicoterapia.

#### **4.5. Sobre los aportes de la Musicoterapia a la Sociología de la Música**

*La práctica de la musicoterapia ha inspirado la teoría de la sociología de la música.*

DeNora (2011) explica que su posición como socióloga es constructivista, la cual implica comenzar con la premisa de que los hechos y características de la existencia social humana, incluso los que consideramos naturales e inmutables, se forman, por contraste, en las prácticas culturales, sociales y materiales-técnicas humanas. A partir de esta postura constructivista y del enfoque en las prácticas musicales cotidianas, dice DeNora “mi propio interés en la musicoterapia ha tomado forma”. De hecho, en su libro *Music in every day life* (2000) incluye como caso, como un uso de la música en la vida cotidiana, una sesión de musicoterapia.

*La sociología de la música ubica en la Musicoterapia potencial interdisciplinario.*

DeNora se interesa por la práctica musical cotidiana y sus relaciones con asuntos tales como el cuidado del self y las bases estéticas de la interacción. Ella afirma haber encontrado en los desarrollos de la Musicoterapia Comunitaria fundamentos que intervienen en la investigación académica y científica. Para DeNora, la Musicoterapia tiene el potencial para

“iluminar nuestra comprensión de las conexiones entre el cuerpo, la mente y la práctica cultural, y este debería ser el tema de más trabajo teórico y conceptual. En resumen, la Musicoterapia es capaz de enseñar a los sociólogos una gran cantidad de temas acerca de las bases no cognitivas del ordenamiento social y la agencia social y del cuerpo supuestamente ‘natural’” (2011, p. 152).

#### **4.6. Sobre las limitaciones de la Noción de Musicar**

¿Es posible aceptar la propuesta de Christopher Small contra convertir la música en un objeto idealizado y, por otra parte, mantener un lugar para las “cosas musicales” y sus influencias?

Gary Ansdell, 2014, p. 32.

Para muchos teóricos, entre ellos el sociólogo David Hesmondhalgh (2015), la modernidad “implica una pérdida de los tipos de actividad colectiva asociados a la participación comunal de la música” (p. 139). Al considerar el éxito de la tecnología aplicada a la música, su acelerado desarrollo e impacto en la vida cotidiana de las personas, se suele pensar en la función de ‘aislamiento’ y en la “individualización profunda de la experiencia musical” (Bull, 2007). Propongo, figurarnos, por ejemplo, una persona que al salir de trabajar, antes de pisar la calle, se pone los auriculares y le da ‘play’ a la lista que Spotify le recomienda ese día. ¿Cómo podría abordarse esta escena a partir de la noción de musicar?

Se trata de una acción situada, sí, pero ¿qué conocimientos encarna? Las nociones de affordances y apropiaciones musicales permitirían especificar qué ofrece la música y cómo lo hace. Pero ¿son suficientes para explicar cómo se vinculan las personas con la música a través de soportes tecnológicos?

¿Cómo incide la tecnología aplicada a la música en la ecología de las relaciones del musicar? La persona que escucha una lista de canciones determinada por un algoritmo matemático, ¿cómo explora, afirman y celebran aspectos de la experiencia e identidad?

Las condiciones de la modernidad enfrentan a la musicoterapia como disciplina de la salud a preguntarse estas y otras cuestiones. Considero que tener una mirada crítica en relación al consumo es clave a la hora de pensar en la música en la vida cotidiana y en musicoterapia, específicamente. También creo que es un gran desafío abordar estas temáticas “sin negar que las personas poseen cierta libertad para dar forma a sus propias prácticas culturales” (Heasmondhalgh, 2015).

El trabajo interdisciplinario resulta de gran valor para abordar estas cuestiones. El pensamiento ecológico entre disciplinas, también.

## 5. Referencias

- Aigen, K. (2014). *The Study of Music Therapy: Current Issues and Concepts*. Nueva York, EEUU: Taylor & Francis.
- Aige, K. (2014). Music-Centered Dimensions of Nordoff-Robbins Music Therapy. *American Music Therapy Association. Music Therapy Perspectives*, 32, 18–29.
- Ansdell G., M. Pavlicevic (2004). *Community Music Therapy*. Londres, Inglaterra: Jessica Kingsley Publishers.
- Ansdell G., Elefant C., Pavlicevic M., Stige B. (2010). *Where Music Helps: Community Music Therapy in Action and Reflection*. Surrey, Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.
- Ansdell, G. (2014). *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*. Surrey, Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.
- Ansdell, G; DeNora, T. (2016). *Musical Pathways in Recovery, Community Music Therapy and Mental Wellbeing*. Surrey, Inglaterra: Ashgate Publishing Limite
- Arendt, H. (2006). *Comprensión y política*. Madrid, España: Caparrós
- Batenson, G. (1972). *Steps to an ecology of Mind*. Londres, Inglaterra: Jason Aronson Inc.
- Batenson, G. (1979). *Mind and Nature*. Nueva York, EEUU: E. P. Dutton.
- Blacking, J. (1976). *How Musical Is Man?*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber.

- Bonde L. O. (2011). Health Musicing - Music Therapy or Music and Health? A model, empirical examples and personal reflections. *Music & Arts in Action*, p. 120-140.
- Bonde, L.O. (2013). Health musicking. In: K. Kirkland (ed.), *International Dictionary of Music Therapy*, p. 56. Nueva York, EEUU: Routledge.
- Bull, M. (2007). *Sound moves: iPod culture and Urban Experience*. Nueva York, EEUU: Routledge.
- Carvalho, J. J.; Segato R. (1994). Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. *En Cuadernos de Antropología N° 164*. Brasilia, Brasil: Universidad Federal de Brasilia.
- Cohen, M. (2010). Christopher Small: A Biographical Profile of His Life. *Journal of Historical Research in Music Education XXXI (2): 132–150*.
- Cohen, M. (2000). *Christopher Small's Concept of Musicking: Toward a Theory for Choral Singing Pedagogy in Prison Contexts* (Tesis Doctoral). University of Kansas. EEUU.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2011). *Music-in-action. Selected Essays in Sonic Ecology*. Ashgate *Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series*. Londres, Inglaterra:

Routledge.

DeNora T. (2013). *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Surrey, Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.

Eliade, M. (1965). *Rites and symbols of initiation*. Nueva York, EEUU: Harper & Row.

Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C.; Baptista Lucio, M. del P. (2014).

*Metodología de la investigación*. México D.F., México: Mc. Graw Hill Educación.

Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Kari Bjerke Batt-Rawden , Tia DeNora & Even Ruud (2005) Music Listening and Empowerment in Health Promotion: *A Study of the Role and Significance of Music in Everyday Life of the Long-term Ill*, *Nordic Journal of Music Therapy*, 14:2, 120-136, DOI: 10.1080/08098130509478134

Lichtensztein, M. (2009). *Música & Medicina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Elemento.

Odendaal, A.; Kankkunen, O.; Nikkanen, H.; Vakeva, L. (2014). What's with the K?

Exploring the implications of Christopher Small's 'musicking' for general music education. *Music Education Research*, 16:2, 162-175, DOI: 10.1080/14613808.2013.859661

Pavlicevic, M. and Ansdell, G. (2009). Between communicative musicality and collaborative musicing. In: Malloch, S. and Trevarthen, C. (eds), *Communicative Musicality*, pp.

- 357–376. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Schdn.
- Schön, D. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Nueva York, EEUU: Basic Books.
- Shifres, Favio y Burcet, María Inés (2013). *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata, Argentina: EDULP.
- Small, C. (1980). *Music, Society and Education*. Nueva Inglaterra, Inglaterra: Wesleyan University Press.
- Small, C. (1987). *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Londres, Inglaterra: Wesleyan University Press
- Small, C. (1998). *Musicking – The meanings of performing and listening*. Hanover, Alemania: University Press of New England.
- Stige, B. (2002). *Culture-Centered Music Therapy*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Stige, B.; Bunt, L. (2014). *Music Therapy: An art beyond words*. Nueva York, EEUU: Routledge.
- Wilber, K. (1996). *A Brief History of Everything*. Boston, EEUU: Shambhale.
- Wolterstorff, N. (2002). Worlds and Works of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 2 (Winter, 1976), pp. 121-132
- Walhout, D. (2015). The Nature and Function of Art. *British Journal of Aesthetics*, Vol 26, No 1 (Winter 1986), pp. 16-25.

## 6. Anexos

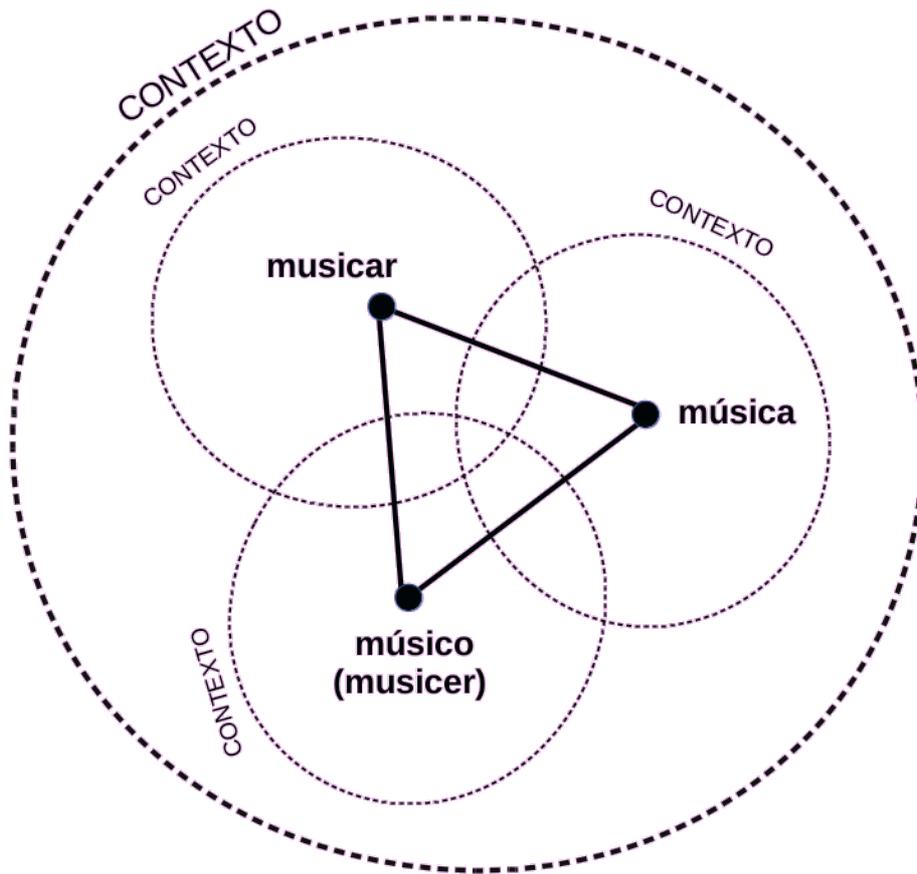


Figura 1

*Musicar: cuatro dimensiones en contexto.*

*David Elliott (1995).*

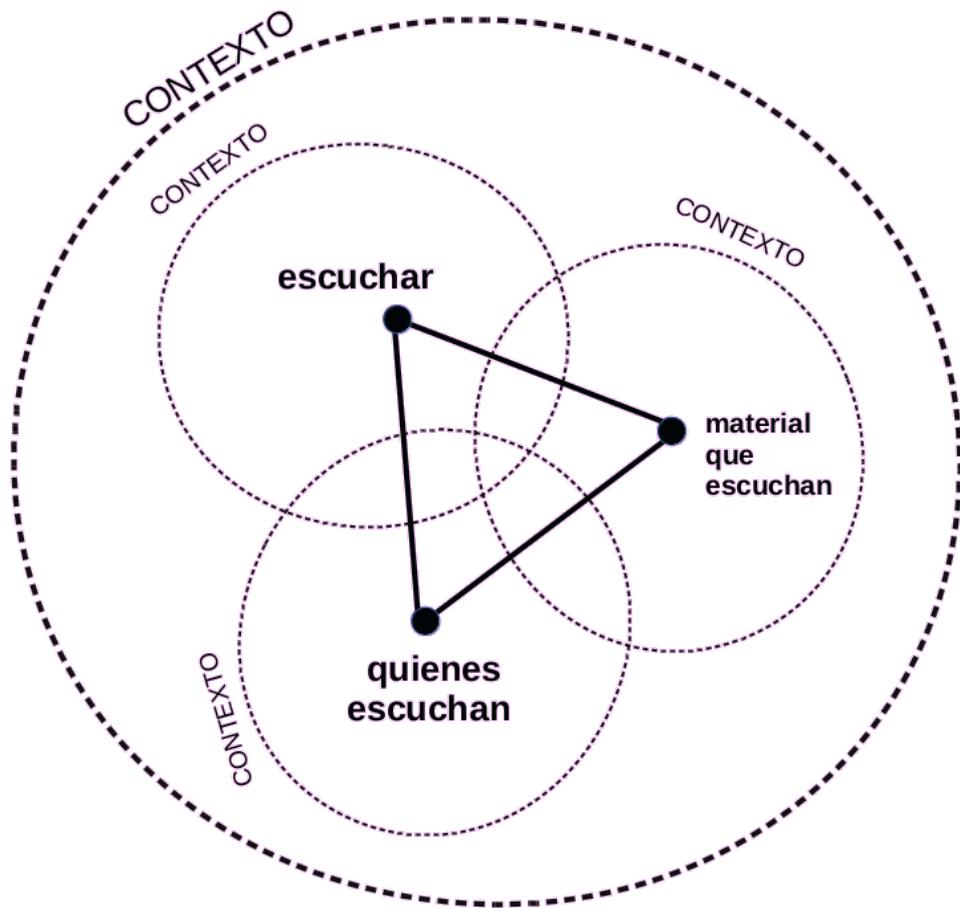


Figura 2

*Escucha Musical: Cuatro Dimensiones*

*David Elliott (1995)*

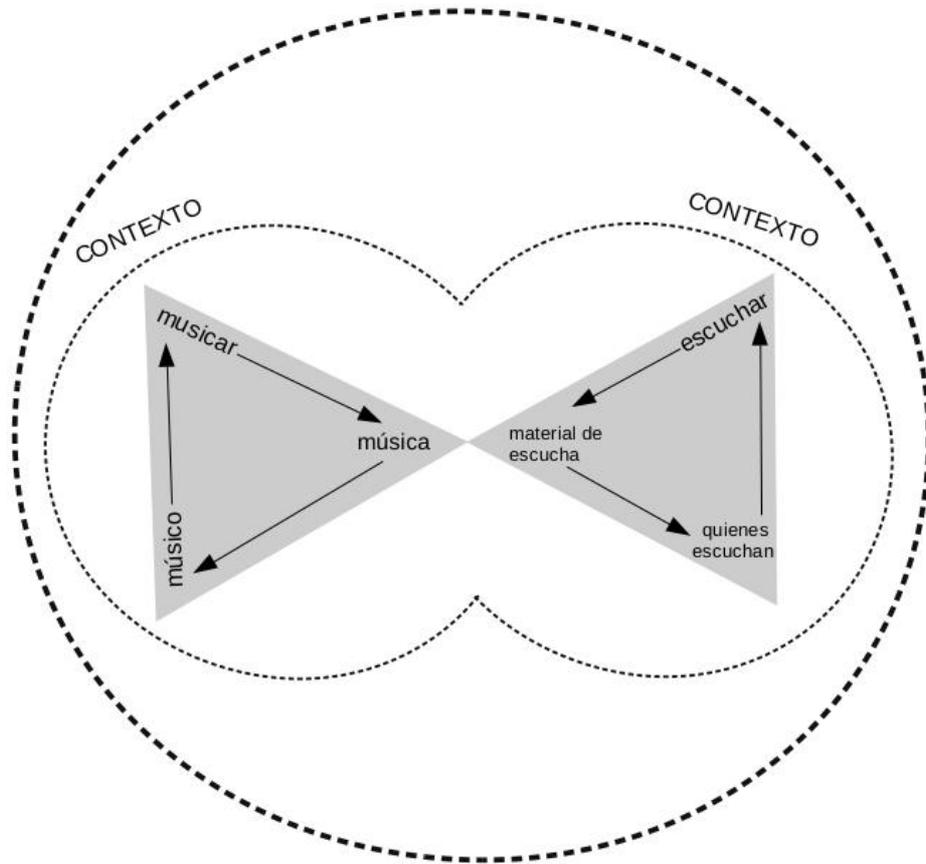


Figura 3

*Práctica Musical*

*David Elliott (1995)*

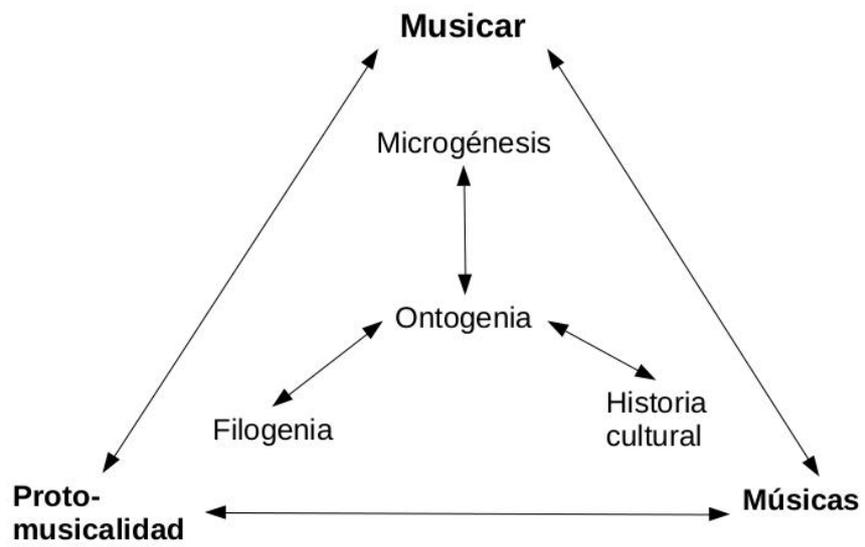


Figura 4

*Relaciones entre protomusicalidad, música y musicar.*

*Stige (2002)*

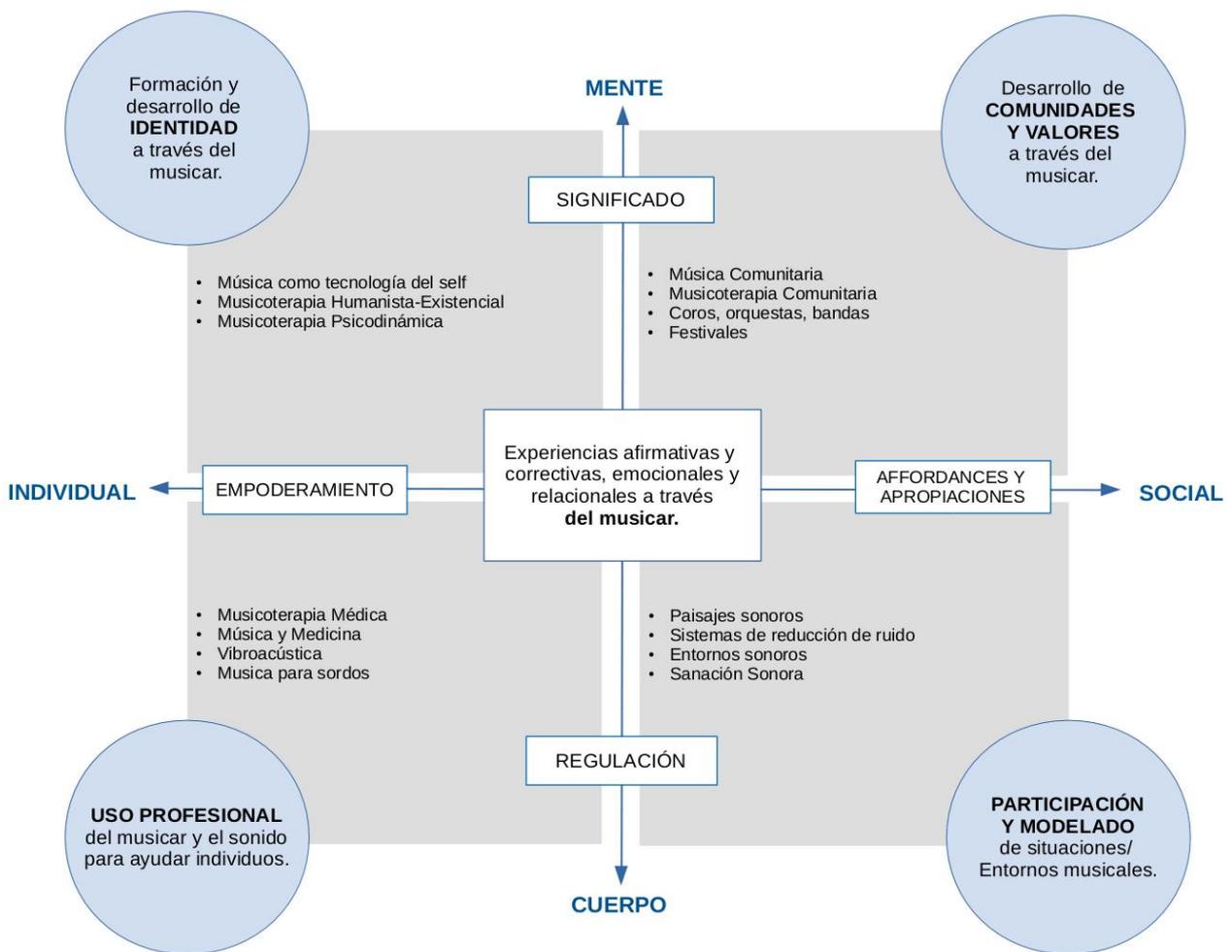


Figura 5

*Musica en Salud (Health Musicing).*

*Lars Ole Bond (2011)*



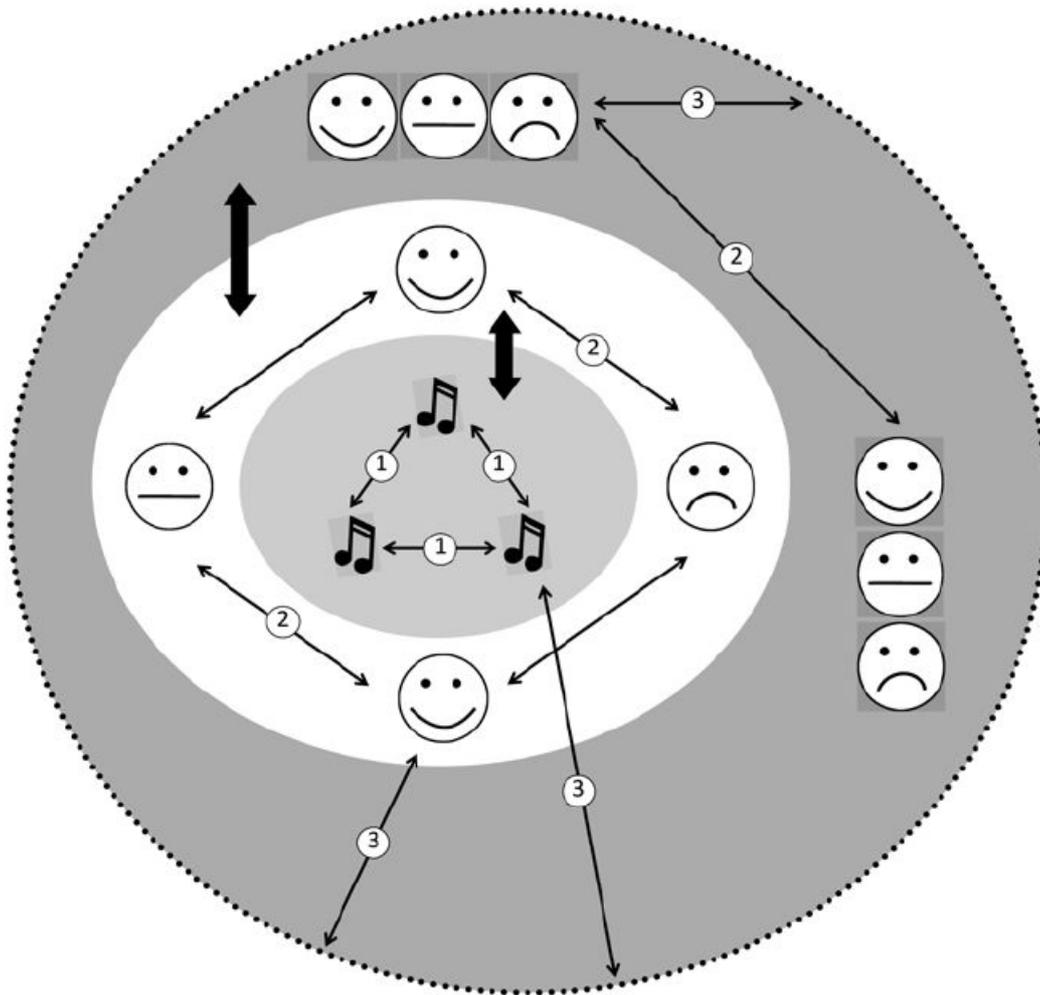


Figura 7

*La ecología de las relaciones en el Musicar (Small)*

*Ansdell (2014).*