

MÓNICA VALLES

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

mvalles@fba.unlp.edu.ar

Artículo de investigación

El valor comunicacional de las articulaciones vocales expresivas en contextos de práctica musical compartida

Resumen

En los contextos de práctica musical, especialmente en situaciones de interacción es frecuente el uso de articulaciones vocales para hacer referencia a pasajes específicos de una obra musical. Éstas parecerían funcionar como una herramienta comunicacional para transmitir aspectos de la música que completarían la información contenida en la partitura. A partir de estas consideraciones, se plantea el análisis del rol que jugarían dichas articulaciones en la práctica musical. Este artículo presenta un trabajo exploratorio tendiente a indagar sobre las articulaciones vocales en un caso de estudio, para reflexionar sobre su implicancia en contextos de interacción. Se las caracteriza como *articulaciones vocales expresivas* que forman parte del proceso comunicacional multimodal e intersubjetivo que tiene lugar en la práctica musical compartida. La hipótesis que guio el trabajo considera que en determinados momentos de la práctica musical, la voz humana cumple un rol fundamental para comunicar aspectos vinculados a la intención expresiva del músico.

Palabras Clave:

articulación vocal expresiva, práctica musical compartida, comunicación, multimodalidad.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 4. N° 1 (2016) | 69-82

Recibido: 01/08/2015. **Aceptado:** 02/05/2016.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.4.3029.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



MÓNICA VALLES

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

mvalles@fba.unlp.edu.ar

Research paper

The communicational value of the expressive vocal articulations in the context of shared musical practice

Abstract

In the contexts of musical practice, especially in situations of interaction, the use of vocal articulations to refer to specific passages of a musical piece, is common. They seem to function as a communication tool to convey aspects of music that would complete the information contained in the score. From these considerations arises the analysis of the role they would play such articulations in musical practice. This article presents an exploratory study aimed to investigate the vocal articulations in a case study, to reflect on its implications in the context of interaction. They are characterized as *expressive vocal articulations* that are part of the communication process multimodal and intersubjective that take place in the shared musical practice. The hypothesis that guided the study considers that in certain moments of musical practice, the human voice plays a fundamental role to communicate issues related to the expressive intention of the musician.

Key Words:

expressive vocal articulation, shared musical practice, communication, multimodality.

La práctica musical pone en juego diferentes tipos de producción entre las que se cuentan la producción sonora musical -instrumental y/o vocal-, el movimiento corporal y el empleo de la voz hablada o entonada haciendo uso de sílabas para, por ejemplo, reproducir segmentos musicales en tareas de imitación, memorización o comunicación a otros.

En los contextos de práctica musical, especialmente en situaciones de interacción tales como un ensayo o una clase, es frecuente el uso de articulaciones vocales (tanto habladas como entonadas) para hacer referencia a pasajes específicos de una obra musical. En dichos contextos estas articulaciones parecerían funcionar como una herramienta comunicacional de la interacción entre los músicos, para transmitir aspectos de la música que estarían completando la información contenida en la partitura.

A partir de estas consideraciones, se plantea el análisis de las articulaciones vocales en contextos performativos, como fenómeno sonoro de intencionalidad comunicativa.

Este artículo presenta un trabajo exploratorio tendiente a indagar sobre las características de las articulaciones vocales en un caso de estudio, para reflexionar sobre su implicancia en contextos de interacción.

La hipótesis que guio el trabajo considera que en determinados momentos de la práctica musical, la voz humana cumple un rol fundamental para comunicar aspectos vinculados a la intención expresiva del músico.

Situando a las articulaciones vocales como parte del proceso comunicacional

Situar las articulaciones vocales como parte del proceso comunicacional entre dos o más músicos, lleva a reflexionar acerca de cómo entendemos la comunicación.

Tradicionalmente la comunicación estuvo asociada al lenguaje concebido como expresión verbal, cuya primacía en los procesos comunicacionales fue puesta en tela de juicio a partir de una línea de investigación surgida desde la semiótica social a finales de los 90 que llevó a nuevas concepciones sobre texto, lectura y competencia comunicativa. De allí, surgió una teoría que considera que en la construcción de significados en un contexto determinado, intervienen todas las formas de expresión disponibles. Esta teoría, denominada multimodal, abrió una nueva perspectiva sobre la producción y recepción textual, que ve al discurso como una realidad cambiante, evolutiva e histórica (Olave Poblete y Urrejola Marquez 2013).

Para Mc Neill (1992; 2005) el punto de vista del hablante se encuentra co-expresado a través del habla y los gestos. Sus estudios sobre el discurso natural que involucra habla y gesto (especialmente referidos a los movimientos manuales espontáneos que acompañan el habla informal) lo llevaron a concluir que el habla

y el gesto surgen del mismo proceso mental subyacente y constituyen un sistema integrado. Por lo tanto, el pensamiento es multimodal. Según esta teoría, los gestos son el pensamiento del hablante en acción y un componente integral del discurso, no sólo un acompañamiento (Stam 2007).

Este modo de entender la comunicación es también recogido por el concepto *comunicación multisistémica* (Torregrosa 2006), según el cual la comunicación no se basa exclusivamente en un mero intercambio lingüístico de conceptos, sino que intervienen otros sistemas semióticos que se co-estructuran, se organizan y son co-expresivos con el lenguaje verbal.

Más allá de las discrepancias que muestran las diversas líneas actuales de investigación sobre la comunicación humana, todas coinciden en que en la comunicación intervienen diversos sistemas semióticos, entre los que se cuenta el lenguaje y que son co-expresivos con él.

La multimodalidad en la comunicación es claramente visible en el *diálogo cara a cara* (Bavelas 2007; Bavelas y Gerwing 2011), un entorno de escucha único en el que el hablante se dirige directamente al destinatario e incluye actos tanto audibles (palabras y su prosodia) como visibles (gestos corporales, expresiones faciales y mirada) que complementan a las palabras o hasta las reemplazan. Una característica importante del *diálogo cara a cara* es su potencialidad de interacción micro-social, esto es, un alto nivel de reciprocidad e influencia mutua de modo que el destinatario a menudo proporciona retroalimentación al hablante. Esto tiene lugar a través de una variedad de comportamientos del destinatario que contribuyen al diálogo sin interrumpir el discurso del hablante (tales como pequeñas vocalizaciones y gestos faciales). Así, lo que las personas hacen y dicen en un *diálogo cara a cara*, está profundamente afectado por lo que la otra persona está diciendo y haciendo en ese momento y por el efecto inmediato que sus propias acciones tienen sobre la otra persona (Bavelas 2007).

Estas ideas encuentran puntos en común con la noción de *intersubjetividad*. Según Shifres (2007), el estudio de la comunicación afectiva (enfocado en procesos que involucran información no proposicional y que por lo tanto implican agentes no verbales o preverbales), ha llevado a un cambio de perspectiva sobre la comunicación, que la define a través de la noción del hacer conjunto como una experiencia intersubjetiva.

La intersubjetividad reconoce la importancia de los aspectos afectivos y emocionales en la cognición (Thompson 2001). Alude a la capacidad de la personas de representarse los estados mentales de otros accediendo de este modo a rasgos de su subjetividad. En una experiencia intersubjetiva “la comunicación es vista como un desplegarse continuo de la acción individual que es susceptible de ser continuamente modificada por las acciones continuamente cambiantes del copartícipe.” (Shifres 2007, s/p).

Así, la práctica musical compartida puede entenderse como un proceso comunicacional en el que se establece un intercambio multimodal, intersubjetivo,

de influencia mutua, del que forman parte tanto actos audibles como visibles. Las articulaciones vocales serían parte de estos actos audibles como vehículos de comunicación de contenido relacionado con la subjetividad del emisor y con los modos en que éste expresa dicho contenido.

El aporte de la lingüística para el estudio del tema

La posibilidad de tratar a la voz como un objeto físico y los adelantos en diferentes campos de la ciencia que permiten procesarla automáticamente, han puesto de manifiesto el alto grado de variabilidad expresiva del habla. El reconocimiento de que en el habla se entrelazan diferentes sistemas expresivos que enriquecen la comunicación llevó a una distinción entre lo estrictamente lingüístico y aquellos rasgos sonoros del habla que permiten expresar aspectos descriptivos, emocionales o enfáticos, independientes de la estructura de la lengua. Estos rasgos sonoros han sido denominados de diversas formas y si bien se acuerda en la necesidad de separar la información lingüística de otros sistemas expresivos, aún no hay acuerdo sobre cuál es el modelo adecuado para abordar esta distinción (Rodríguez Bravo 2002). Entre estos modelos, hay dos que parecen ofrecer posibilidades para aproximarse al análisis del objeto de estudio.

La Fonoestilística, concebida por Troubetzkoy en 1939, es una rama de la lingüística que se especializa en el estudio de rasgos fónicos del habla no relevantes lingüísticamente y se encarga de los recursos usados para dar expresividad al discurso, rasgos fónicos convencionales tales como el acento, la entonación, la aliteración, el alargamiento de vocales o consonantes, etc. (Garcés Pérez 2000.; Serena y Cantero 2002). Se focaliza en el valor expresivo de los sonidos que componen un vocablo o enunciado y permite “un estudio de las oposiciones fónicas en relación a sus rasgos intrínsecos: los puntos de articulación, el tono, timbre, altura, duración, intensidad, como rasgos constituyentes de sentido en la trama textual.” (Sparano 2006, p. 40).

Para el caso que nos ocupa, esto es, las articulaciones vocales como manifestación comunicativa de intencionalidad en contextos de práctica musical compartida, la dimensión fonoestilística estaría refiriendo a la elección, por parte del emisor, de rasgos expresivos de comunicación de la superficie musical apelando a un determinado tipo articulatorio, un perfil dinámico y de color, etc. para, por analogía, comunicar distintos atributos de la forma sónica en movimiento (Leman 2008). Ésta elección, trascendería algunas ideas tradicionales respecto de que la ‘expresión’ en música se vincula casi exclusivamente con los ‘matices’.

Por su parte, la Fonoestésica alude a la capacidad de expresar y percibir sensaciones a través de la voz. Desde esta perspectiva, la comunicación oral implica tanto información estrictamente lingüística como otros sistemas expresivos “de origen fisiológico, psicológico o cultural que se mezclan con la lengua hablada”

(Rodríguez Bravo 2002, p.4). Esto da lugar a un complejo expresivo, una expresión fonostésica, que comunica aspectos descriptivos, emocionales o enfáticos mediante rasgos sonoros que “comunican acústicamente información sobre el gesto, la actitud, el estado emocional, el carácter, el aspecto físico, y el contexto de un emisor; o bien sobre la forma, el tamaño, la textura, el tipo de movimiento, etc., de aquello que describe oralmente el emisor.” (Rodríguez Bravo 1989, p.39). La voz es concebida como un sistema físico que conecta la intención expresiva del orador, con la capacidad del oyente para reconocerla.

Las articulaciones vocales pueden entonces ser abordadas desde una dimensión *fonoestilística*, que focaliza en el emisor y se vincula con “los recursos usados para dar expresividad al discurso” (Garcés Pérez 2000, p.79), como desde una dimensión ‘fonostésica’ que incluye además la perspectiva de quien las percibe.

Articulaciones vocales expresivas. Un estudio preliminar

Si bien las articulaciones vocales han sido consideradas con anterioridad por la Pedagogía vocal, y más específicamente en el contexto del Método funcional (Rabine mencionado por Alessandrini 2014), en dicho contexto son utilizadas como estrategias pedagógico-vocales orientadas a alcanzar un funcionamiento óptimo de las estructuras anatómicas ligadas al canto. La producción de fonemas se vincula con el cuerpo del cantante en tanto estas articulaciones vocales son concebidas como la resultante del estado general del cuerpo. Se privilegia la función de la fonación y se promueve el desarrollo de la percepción del propio cuerpo para lograr modificaciones en el nivel funcional (Alessandrini 2013; 2014).

En el planteo que aquí se presenta, las articulaciones vocales adquieren otra dimensión vinculada con la idea de que éstas podrían funcionar como vehículos de comunicación de intencionalidad y así, estar dando cuenta de procesos cognitivos.

A partir de las consideraciones precedentes se propone caracterizar a las articulaciones vocales que tienen lugar en la comunicación entre músicos, como *articulaciones vocales expresivas* (Aún, Valles y Martínez 2014), que contribuyen al desarrollo de una ontología orientada por la acción (Leman 2008; 2012) y forman parte del proceso comunicacional multimodal e intersubjetivo que tiene lugar entre los músicos en situaciones de interacción durante un ensayo. En este proceso intervienen diferentes sistemas semióticos co-expresivos, el vínculo de reciprocidad que se establece entre los partícipes lleva a una co-determinación del significado de su contenido y la cognición incluye factores afectivos y emocionales.

Son manifestaciones vocales habladas o cantadas que si bien hacen uso de elementos del código lingüístico, no se centran en comunicar contenido semántico sino en expresar, mediante rasgos sonoros, aspectos vinculados con la intencionalidad de los músicos. Incluyen diversos tipos de práctica, como por ejemplo el tarareo o las prácticas de percusión vocal (por ejemplo, el *Beatboxing*), en las que se

utilizan sílabas o fonemas sin sentido, basadas a menudo en la onomatopeya, para imitar instrumentos y que difieren de las prácticas vocales comúnmente estudiadas en el canto (Stowell y Plumbley 2008; Naveda y Leman 2009).

El estudio que aquí se describe, consistió en el análisis de un fragmento de un video que presenta un contexto de ensayo instrumental. Muestra una escena de interacción entre dos músicos profesionales, Maxim Vengerov (violinista) y Daniel Barenboim (pianista), durante el ensayo del *Allegro* de la *Sonata para Violín y Piano N° 3 en Re m de Brahms*.

Descripción del fragmento

El fragmento seleccionado pertenece al video *Playing by heart*, un documental sobre el violinista Maxim Vengerov editado por Warner Classics TV, de 50' 42" de duración¹. Para el estudio se tomó un fragmento de 0' 55" (comprendido entre 24' 12" y 25' 07"), en el que se muestra parte de un ensayo de Vengerov con Barenboim, en el que se combinan escenas del ensayo con comentarios de los músicos acerca de la experiencia de tocar juntos.

Comienza con la imagen de Vengerov relatándole al público su experiencia de tocar con Barenboim: “Y cada vez que toco con él, analizamos en los ensayos muchas cosas. Tenemos una conversación musical al ajustarnos el uno al otro.” Esta escena cierra con la interpretación conjunta de un breve fragmento de la obra musical, que se fusiona con la siguiente escena.

En la siguiente toma la interpretación conjunta es interrumpida para abordar un pasaje específico de la obra musical. Aquí Barenboim parece *comunicarle* a Vengerov, algún aspecto del pasaje tocando el piano y *tarareando* simultáneamente la melodía con la voz. Éste hace un gesto afirmativo con la cabeza e interpreta individualmente el pasaje a alta velocidad.

Esta secuencia se fusiona con la siguiente toma que se centra en Barenboim hablando de aspectos de la interacción interpretativa: “Lo más importante en la música es la tradición. Es muy fácil tocar, bueno... no ‘fácil’, sino fácil de entender qué es de un personaje y qué es de otro, pero es ese lazo que hay entre los dos, lo que va y va, lo que crece, que puede aumentar o disminuir orgánicamente y se vuelve inevitable.”

En la última toma del fragmento, ambos tocan el pasaje en cuestión habiendo considerado, a través de un proceso comunicacional multimodal, el modo de interpretarlo.

Procedimiento

Se realizó un análisis de la partitura atendiendo particularmente a las indicaciones de tipo expresivo ya que, según el supuesto del estudio, es con este aspecto en particular que las *articulaciones vocales expresivas* estarían asociadas y que, ambos

1. *Playing by heart* (1998) Warner Classics TV. En <https://www.youtube.com/user/classicalmusicTV>

músicos no manifestarían disidencias en cuanto a la adecuada lectura de la partitura en términos de alturas o ritmos.

Se realizó un microanálisis de las secuencias de interacción entre Barenboim y Vengerov en el fragmento de video seleccionado. A partir de las diferentes instancias observadas en la descripción del mismo, éste fue segmentado de acuerdo con las características de la acción que se desarrolla en cada una de ellas:

Segmento 1: Vengerov hablando. Interpretación musical conjunta de un motivo musical que se fusiona con la siguiente escena (entre 24'12" y 24'22").

Segmento 2: Interpretación musical conjunta (24'22" a 24'31") Interrupción de Barenboim para 'explicar' algo del motivo, a través del piano y la voz (24'31" a 24'37"). Vengerov recuperando rápidamente la idea mediante la ejecución (24'37" a 24'39").

Segmento 3: Barenboim hablando sobre la experiencia de tocar juntos (24'39" a 24'57").

Segmento 4: Barenboim y Vengerov interpretando juntos mediante la performance, el motivo sobre el que se trabajó (24'57" a 25'07")

El microanálisis se centró en el Segmento 2, en el que tiene lugar la *articulación vocal expresiva*. Se estimó la posibilidad de utilizar programas informáticos que permitieran mediciones precisas de la misma. No obstante, dadas las características del video esto resultó dificultoso. Por otra parte, las mediciones susceptibles de ser obtenidas no arrojaban datos de interés para este estudio. Por ello, para el análisis se utilizó la observación directa y la anotación, basadas en la observación y la audición. Se tomaron inicialmente criterios vinculados a las acciones de los músicos manifestadas durante la secuencia (interpretación -conjunta o individual-, posición en el espacio, indicaciones habladas o entonadas, correcciones) y las características del movimiento corporal y la *articulación vocal expresiva*. Ésta última se comparó con la partitura y con la interpretación musical de Vengerov previa a su ocurrencia y la posterior.

De acuerdo con la perspectiva propuesta en este trabajo, el análisis se centró en aquellas características de la *articulación vocal expresiva* que podrían estar indicando su utilización como herramienta de comunicación de intencionalidad. No obstante, se considera que este análisis podría ser ampliado en estudios posteriores a otros tipos de consideraciones vinculadas al campo de la Pedagogía Vocal.

Resultados

Análisis del motivo musical en la partitura

En el fragmento de video analizado los intérpretes trabajan con el sector de la partitura señalado entre corchetes en la figura 1, en el cual se despliega un proceso armónico que lleva hacia el relativo mayor de la tonalidad original (Rem – FaM).

The image shows a musical score for piano and violin. The top system is labeled '40' and the bottom system is labeled '41'. A blue bracket highlights a section of the score, indicating the focus of the analysis. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'espress. sf'.

Figura 1: Entre corchetes, sector de la partitura correspondiente al pasaje musical trabajado por los intérpretes en el fragmento de video seleccionado.

En la melodía principal (a cargo del violín), el pasaje presenta un diseño secuencial descendente a partir de un *salto* de tercera en el que cada altura interviniente dura un tiempo. Éste se reitera dos veces, secuenciado a distancia de segunda descendente y aparece una tercera vez que puede entenderse o bien como parte de la secuencia o bien como parte de lo que continúa, esto es, el arpeggio de un acorde de dominante (IV mayor omitido con 7ma y 9na) del VII con 7ma menor que lleva al fa. Las ligaduras de expresión consignadas en la partitura por el compositor refuerzan esta última idea.

El pasaje es acompañado por el piano con acordes que, en los tres primeros saltos de la melodía articulan cada dos tiempos, reforzando la idea de secuenciación, y a partir del último salto de tercera y hasta el final del segmento, articulan por tiempo. Esta modificación del acompañamiento es coincidente con el agrupamiento melódico propuesto a través de las ligaduras de expresión.

Además de éstas ligaduras, la partitura contiene indicadores de dinámica (*diminuendo*, representado por el regulador entre los compases 2 y 3 del segundo sistema y la indicación de *piano* al cerrar el motivo en el compás 4).

Microanálisis de las acciones de los intérpretes en el segmento seleccionado

El segmento de video analizado contiene las acciones de los intérpretes con relación al pasaje musical señalado previamente en la partitura. Tiene una duración total de 0' 17" que se distribuye en 3 sub-segmentos: i) interpretación conjunta; ii) 'explicación' de Barenboim (uso de la *articulación vocal expresiva*) y iii) ejecución de Vengerov.



Figura 2: Ubicación espacial de los músicos en el comienzo del segmento de video analizado

Partitura original



Articulación vocal de Barenboim



 Movimiento del torso de balanceo hacia adelante y hacia atrás

 Movimiento del torso hacia arriba en el eje vertical y hacia adelante

Figura 3: Representación gráfica de la articulación vocal expresiva y el movimiento corporal simultáneo manifestados por Barenboim en el segmento analizado.

En (i), los planos cortos de la filmación sólo permiten observar a los músicos por separado: el rostro de Barenboim de perfil, mirando hacia el frente e interpretando su parte del motivo. Cuando Vengerov *entra* con su parte, el plano cambia hacia él, enfocando parte de su rostro y del violín.

En (ii), los planos cortos dan lugar a uno más amplio que permite visualizar

a ambos músicos simultáneamente: Barenboim, de costado, sentado al piano mirando la partitura y Vengerov parado con el violín a la derecha del pianista y casi de frente a él (figura 2).

Mientras Vengerov *desarma* la posición de interpretación, sin mediar palabra, Barenboim comienza a tocar su parte y entona -utilizado sílabas- simultáneamente la melodía del violín (*articulación vocal expresiva*) mirando la partitura y balanceando levemente su cuerpo (adelante y atrás) durante los tres primeros saltos en consonancia con las dos notas de cada uno de ellos, movimiento que interrumpe al llegar al cuarto salto. Al articular el primer sonido de éste último, hace un movimiento hacia arriba, como de estiramiento, manteniendo el eje vertical para luego realizar un movimiento pronunciado con el torso hacia adelante y abajo, que se detiene luego de cantar la última nota de dicho salto, haciendo entonces una pausa antes de continuar, como dando a entender que *abí termina algo*. Luego de esto, el canto se desdibuja y es casi imperceptible a la vez que la toma cambia hacia Vengerov por lo que no es posible observar como el pianista continúa su movimiento corporal. En la *articulación vocal expresiva* utiliza los pares de sílabas ‘da – ri’ [‘da ři] y ‘do – ri’ [‘ðo ři] alternadamente para cantar los saltos. El movimiento corporal y la *articulación vocal expresiva* descriptos pueden verse en la representación gráfica de la figura 3.

Mientras tanto Vengerov, en el transcurso de la indicación de Barenboim, se desplaza en el espacio con un movimiento de vaivén, hacia adelante para acercarse al piano y hacia atrás, retrocediendo a su posición inicial, con el violín apoyado en el hombro y el arco sostenido en alto por delante de su cuerpo, moviéndolo sutilmente al ritmo del tarareo. Cuando Barenboim finaliza su indicación, Vengerov asiente con su cabeza y toca el motivo en velocidad rápida (sub-segmento iii)

Interpretación de los resultados y reflexiones finales

En este trabajo se analizó un fragmento de video que muestra la interacción de dos músicos profesionales en un contexto de ensayo y el rol de la *articulación vocal expresiva* en dicho contexto.

La observación de las acciones del pianista durante el fragmento estudiado permitió hipotetizar acerca de la intencionalidad implícita en dichas acciones entendidas como parte de un complejo sonoro-kinético (Aún, Valles y Martínez 2014). La información transmitida a través de la *articulación vocal expresiva*, manifestada a través del tarareo, no se relaciona con componentes contenidos en la partitura, información accesible y común para ambos músicos, sino a una elección interpretativa, de manera que no estaría haciendo referencia a *lo que se está tocando* sino a *cómo se lo está tocando*, esto es, al modo en que se lo expresa.

Una de las claves para entender la intencionalidad de la *articulación vocal expresiva* fue el movimiento corporal de Barenboim, cuando eleva su torso y tira el peso del

cuerpo hacia adelante en un movimiento diferente al que venía realizando en los momentos previos. Es a través del movimiento corporal que llama la atención y enfatiza el punto al que quiere referirse. El análisis auditivo de la *articulación vocal expresiva*, y en particular del punto enfatizado a través del movimiento corporal, permitió advertir una diferencia con la grafía musical propuesta por el compositor, vinculada con el modo de agrupamiento de los sonidos: mientras la partitura indica que el último salto de tercera se agrupa con lo que viene a continuación (el arpeggio descendente del acorde de dominante), Barenboim *propone* separarlo e igualar su articulación con la de los saltos de tercera anteriores. El uso de los pares de sílabas (*da-ri* y *do-ri*) y la comparación entre la interpretación de Vengerov previa a la *articulación vocal expresiva* de Barenboim y la posterior, apoyan este supuesto de intencionalidad.

Esta segmentación propuesta por Barenboim podría dar lugar a pensar que a este intérprete le interesa enfatizar más el desarrollo melódico, a diferencia de Brahms, quien, a través de la segmentación propuesta en la partitura, estaría enfatizando más el proceso armónico.

Resulta interesante destacar que esta indicación podría haber tenido lugar a través de un enunciado lingüístico; no obstante Barenboim elige hacerlo a través de un modo no lingüístico, una *articulación vocal expresiva*, dejando visible su valor comunicacional, como parte del complejo sonoro-kinético, en un contexto de comunicación multimodal o multisistémica.

A partir de este análisis, se plantea que la utilización de *articulaciones vocales expresivas* respondería a la necesidad de expresar un significado que va más allá del significado contenido en la notación y en la performance sonoro-instrumental. Barenboim intenta comunicar algo para lo que solamente tocar en el piano no le alcanza; siente la necesidad de apelar a algo más, una *articulación vocal expresiva*, que más que el contenido lingüístico parece estar enfatizando información vinculada a cómo expresar ese contenido y es entonces que incluye el rasgo fonostilístico para amplificar el significado en la comunicación de la performance.

Es un intercambio en el que Barenboim se expresa fonostilísticamente a través de la *articulación vocal expresiva*, amplificando la gestualidad del fraseo y comunicándosela corporal y vocalmente a Vengerov, quien entra en resonancia conductual con los marcadores manifestados por Barenboim. Es un contexto de co-construcción de la interpretación en el que la interacción involucra una multiplicidad de modalidades: los significados lingüístico y no lingüístico, la corporeidad y la dimensión fonostilística de la *articulación vocal expresiva* y la fonostésica de la recepción. Y sería en esta multiplicidad donde se inscribe la comunicación.

Así, músicos altamente calificados parecen construir su experiencia no solamente a partir de la partitura y el sonido instrumental sino también a través de la corporeidad y las *articulaciones vocales expresivas* como parte de la experiencia de tocar juntos.

Referencias

- Alessandrini N. (2013) Pedagogía vocal comparada: qué sabemos y qué no. *Arte e Investigación*. N° 9, 7-13.
- Alessandrini N. (2014) Estructura y función en Pedagogía Vocal Contemporánea. Tensiones y debates actuales para la conformación del campo. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, 2, 23-33.
- Aún, A.; Valles, M. y Martínez, I. C. (2014) Articulaciones vocales expresivas como parte de la práctica de lectura musical. F. Shifres (Ed.) *VI Jornada de Desarrollo Auditivo en la Formación Musical Profesional. Documento para la discusión*, pp. La Plata, LEEM, pp. 25-26. En <http://fba.unlp.edu.ar/leem/wp-content/uploads/2014/12/Presentacion-de-la-Jornada.pdf> (Página visitada el 01-07-2015)
- Bavelas, J. (2007) Face-to-face dialogue as a micro-social context. The example of motor mimicry. En S. D. Duncan, J. Cassell y E. Terry Levy (Eds.) *Gesture and the Dynamic Dimension or Language. Essays in Honor of David McNeill*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 127-146.
- Bavelas, J. y Gerwing, J. (2011): The listener as addressee in face-to-face dialogue. *International Journal of Listening* 25:3, 178-198.
- Serena, F. y Cantero, F. (2002) *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- Garcés Pérez, M. (2000) Consideraciones teóricas sobre el análisis fonoestilístico como eficaz método de pragmática textual. *ISLAS*, 42(125), 77-89
- Leman, M. (2008) *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press.
- Leman, M. (2012) Musical Gestures and Embodied Cognition. En *Actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM 2012)*, Mons, Belgique, 5-7.
- Naveda, L. y Leman, M. (2009) Accessing structure of samba rhythms through cultural practices of vocal percussion. En *Proceedings of the SMC - 6th Sound and Music Computing Conference*. Portugal; pp. 259 a 264
- McNeill, D. (1992) *Hand and Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, D. (2005) *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Olave Poblete, A. y Urrejola Marquez, M. P. (2013) *Caracterización del Texto Multimodal*. Tesis de grado inédita. Universidad del Bío Bío, Facultad de Educación y Humanidades, Departamento de Artes y Letras. En http://cybertesis.ubiobio.cl/tesis/2013/olave_a/doc/olave_a.pdf (Página visitada el 18-06-2015)
- Rodríguez Bravo, A. (1989) La construcción de una voz radiofónica. Tesis doctoral inédita. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat.

- Rodríguez Bravo, A (2002) Propuestas para una modelización del uso expresivo de la voz. *Zer, Revistas de Estudios de Comunicación. Vol. 7, Núm. 13; 157-173.*
- Shifres, F. (2007) La Música como Experiencia Intersubjetiva. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona. En *Actas del I Encuentro Argentino de Musicoterapia. Investigación y Salud Comunitaria*. Buenos Aires: Cámara de Diputados de la Nación, s/p.
- Sparano, M. E. (2006). *Balada, Canção e Outros Sons: Um Estudo Fonoestilístico em Língua Portuguesa*. Tesis de Doctorado inédita. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Stam, G. (2007) Second language acquisition from a McNeillian perspective. En S. D. Duncan, J. Cassell y E. Terry Levy (Eds.) *Gesture and the Dynamic Dimension or Language. Essays in honor of David McNeill*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 117-124.
- Stowell, D. y Plumbly, M. (2008) Characteristics of the beatboxing vocal style. *Technical report C4DM-TR-08-01*. En <https://www.eecs.qmul.ac.uk/~markp/2008/StowellPlumbly08-tr0801.pdf> (Página visitada el 18-10-2015).
- Torregrosa, J. (2006) Análisis multisistémico de la comunicación humana. *PHONICA - Habla, Voz y Sonido, Vol. 2*. Publicación electrónica de la Universidad de Barcelona. Disponible en <http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica2/> (Página visitada el 18-06-2015)
- Thompson, E. (2001). Empathy and Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 8, N° 5-7, 1-32.

Biografía de la autora

Mónica Valles

mvalles@fba.unlp.edu.ar

Profesora Universitaria de Educación Musical egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Docente Investigadora Categoría III del Programa de Incentivos SPU – Ministerio de Educación de la Nación. Profesora Adjunta de las cátedras Audioperceptiva 1 y 2 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Co-directora del Proyecto de investigación “La corporeidad de la mente musical. Hacia una definición de su estatura en el estudio de la ontogénesis, la percepción y la performance de la música” y del Proyecto de Extensión “Co-creando espacios de comunicación mediante la música. Una propuesta situada de musicalidad comunicativa en el territorio”. Integrante de un Proyecto acerca de la Musicalidad Comunicativa (PICT-FONCYT). Miembro del Comité Asesor del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP). Autora de diversas publicaciones de la especialidad. Ex secretaria y actual miembro de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.