

11º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. SACCoM y TMP - FBA - UNLP, Buenos Aires, 2013.

Fundamentos psicológicos y educativos de la Teoría de la Narrativa Musical.

María de la Paz Jacquier y Favio Shifres.

Cita:

María de la Paz Jacquier y Favio Shifres (Septiembre, 2013).
Fundamentos psicológicos y educativos de la Teoría de la Narrativa Musical. 11º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. SACCoM y TMP - FBA - UNLP, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/177>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/Wb5>

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>.

Fundamentos psicológicos y educacionales de la Teoría de la Narrativa Musical

La narrativa como cognición musical sentida

María de la Paz Jacquier y Favio Shifres

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

Resumen

La narrativa musical ha sido tema de discusión con miradas divergentes, a menudo dominadas por sesgos lingüísticos y semióticos en la construcción de los significados musicales. Aquí, discutiremos una posible teoría narrativa de la música cimentada en la cualidad dinámica de la experiencia. Sugeriremos que, si la narratividad emerge de una configuración particular del tiempo en la experiencia de los sucesos, y que una exégesis que la contemple constituye por definición una narración, entonces, la música, como experiencia dinámica, es narrativa. Para ello (i) consideraremos un encuadre musical de los componentes narrativos primordiales de trama y agencia; (ii) revisaremos los fundamentos de la narratividad vinculada a la experiencia del tiempo y los caracterizaremos en el dominio musical, (iii) tomando las concepciones de narrativa como modalidad del pensamiento, discutiremos de qué modo las interpretaciones musicales contribuyen a construir la realidad musical. Finalmente, propondremos algunas implicancias al campo de la educación musical que ejemplifican el alcance psicológico de la propuesta.

Resumo

A narrativa musical tem sido discutida com pontos de vista divergentes, muitas vezes dominadas pelo viés lingüístico e semiótico na construção de significados musicais. Aqui, vamos discutir uma possível teoria narrativa da música fundamentada na qualidade dinâmica da experiência. Vamos sugerir que, si a narrativa emerge de uma determinada configuração de tempo na experiência dos eventos, e contempla uma interpretação que é, por definição, uma narrativa, então, a música como experiência dinâmica, é narrativa. Então, vamos (i) considerar um mirada musical dos componentes narrativos primordiais de trama e agência, (ii) rever os fundamentos da narrativa ligados à experiência do tempo e caracterizá-los no domínio musical, (iii) a partir dos conceitos de narrativa como um modo de pensamento, discutir como as interpretações musicais ajudam a construir a realidade musical. Finalmente, propomos algumas implicações para o campo da educação musical que exemplificam o alcance psicológico da proposta.

Abstract

Musical narrative has often been discussed from perspectives dominated by linguistic and semiotic bias concerning musical meaning. Here, we discuss a possible musical narrative theory based on the human experience's dynamic quality. We suggest that if the narrative emerges from a particular configuration of time in the experience of the events, and involves an exegesis, which is, by definition, a narrative, then, music as dynamic experience, will be narrative. Then, (i) we consider a basic frame of primordial narrative components: plot and agency; (ii) we review the foundations of narrative according to the experience of time, particularly in the musical domain; (iii) taking the concepts of narrative as a mode of thought, we discuss how musical performances help to build musical reality. Finally, we propose some implications to music education realm in order to exemplify the psychological scope of the proposal.

Introducción

En torno a la idea de narración como modo de conocer la realidad que se había desarrollado a fines de los años 80, se planteó en el seno de la musicología la cuestión de la narratividad de la música. No pocos autores sostuvieron la posibilidad de concebir, al menos parcialmente, una narrativa musical (Maus, 1990; Newcomb, 1987; Micznik, 2001) mientras que otros argumentaron que no es posible pensar la música en esos términos (Abbate, 1991; Nattiez, 1990). En 1991, un número especial doble de *Indiana Music Review* reunió artículos de renombrados musicólogos sobre la temática. En esa publicación puede verse, a manera de síntesis, de qué modo las discusiones estuvieron dominadas por una mirada lingüística de la noción de narrativa y una perspectiva semiótica de la construcción de los significados en música. Más recientemente, Michel Imberty (1997) propuso una perspectiva psicológica para comprender la narrativa musical, basada en ciertos principios de la comunicación intersubjetiva y de cómo los seres humanos construimos significado de las experiencias dinámicas. A partir de ello, otros musicólogos propusieron que la discusión se había estancado debido al sesgo semiótico-referencialista que la había caracterizado, y entendieron la necesidad de explorar nuevas alternativas de narratividad musical a la luz de discusiones teóricas en el campo de la narratología. En el marco de este renacer de la discusión operada hacia comienzos de siglo, Byron Almén (2008) sugirió que las dificultades conceptuales y metodológicas a las que se ha enfrentado la narrativa musical para organizarse como teoría residen fundamentalmente en una concepción de narrativa que es parasitaria de la literaria. Ésta restringe la narrativa a un discurso verbal en tanto despliega los componentes narratológicos (trama, agencia, rol del narrador, etc.). Por ello, el argumento clásico sostenía que si la música no es capaz de suscitar ese discurso verbal no puede ser narrativa. Contrariamente, Almén propuso que es más productivo considerar la narrativa musical y la narrativa literaria como dos modalidades diferenciadas que comparten ciertos fundamentos.

A pesar de lo inspirador del planteo de Almén, los recursos que utiliza para el desarrollo de su teoría caen dentro de los límites de la musicología clásica, anclada en el análisis de los textos y asumiendo la autonomía de la obra

musical. Por esta razón, los argumentos en contra de la narratividad musical no pueden ser del todo refutados. Por el contrario, en este artículo vamos a proponer la utilidad de retrotraer la discusión sobre la narratividad musical al problema de la narrativa como modo de conocer la realidad que había sido planteado en los 80, y que el sesgo estructuralista de la musicología no había comprendido.

La estrategia que proponemos es la de fundamentar una perspectiva experiencialista de la narración musical que, siguiendo a Imberty (1997), abreve en las nociones de *narración* de Seymour Chatman (1981) y Paul Ricœur (1985), y de *pensamiento narrativo* de Jerome Bruner (1986) y Donald Polkinghorn (1988) entre otros. Los primeros destacan la experiencia del tiempo como clave en la caracterización narrativa de los textos literarios y de otros sustratos comunicacionales. Los segundos remarcan la narrativización de la experiencia humana no como recurso comunicacional sino como estrategia cognitiva. Todos ellos parten de la base de que la narrativa es una articulación de experiencias dinámicas en una sucesión coherente de acuerdos de sentido que surgen del conflicto o la interacción entre los elementos del discurso. De acuerdo con esto, una narrativa implica la producción de significado de la sucesión temporal de eventos, y se presenta como coordinación de esos eventos en un todo que es el resultado de un proceso de interpretación. Derivaremos estas ideas en el campo de la experiencia musical para sustentar la factibilidad de una narrativa musical en tanto la experiencia musical que puede involucrar aquellos elementos.

De este modo sugeriremos que si la narratividad emerge de una configuración particular del tiempo en la experiencia de los sucesos, y que una exégesis que la contemple constituye por definición una narración, entonces, la música, como experiencia dinámica, es narrativa. Para ello (i) consideraremos un encuadre musical de los componentes narrativos primordiales de trama y agencia; (ii) revisaremos los fundamentos de la narratividad vinculada a la experiencia del tiempo y caracterizaremos aspectos de la experiencia del tiempo en la música compatibles con dichos fundamentos y (iii) tomando las concepciones de narrativa como modalidad del pensamiento, discutiremos de qué modo las interpretaciones musicales

contribuyen a construir la realidad musical, a sentir la experiencia musical, en términos narrativos, destacando los problemas de orden y de tensiones temporales, entre otros. Finalmente, propondremos algunas implicancias en el campo de la educación musical que ejemplifican el alcance psicológico de la propuesta.

Contribución Principal

Trama y agencialidad en música

En el texto narrativo se distinguen dos componentes esenciales para su definición: la *trama* y la *agencialidad*. A pesar de que estos elementos han sido tradicionalmente considerados desde el análisis estructural de los textos, argumentaremos que ambos conceptos aluden a la experiencia humana en general por lo que puede identificarse claramente su incumbencia psicológica aplicable a la experiencia musical.

La *trama* permite al sujeto de la experiencia *seguir el hilo narrativo*, y obedece al impulso humano de “imponer un cierto tipo de orden a la percepción y la representación” (Micznik, 2001, p. 193). Así, un conjunto de eventos se integran dinámicamente en una totalidad, la historia (Ricœur, 1985). Ese orden integrador no es el que brindan las estructuras de orden propuestas por la teoría de la forma musical. Estas constituyen solamente un conocimiento abstracto al que el sujeto vincula el acontecer real de la música que está escuchando. La demanda cognitiva para “seguir el hilo” aumenta cuando esos acontecimientos reales que el oyente está escuchando *problematizan* aquel conocimiento abstracto. Para Anthony Newcomb (1994) la cualidad narrativa de la música surge de tal aumento en la demanda cognitiva. La narrativa se configura a partir de la tensión entre el conocimiento de base y las sucesivas alteraciones que la obra va proponiendo a medida que transcurre. Esas alteraciones pueden ser sintácticas o funcionales (por ejemplo, esperar un consecuente que finalmente no tiene lugar, o una transición más estable que el episodio, etc.). Así, el oyente no puede dejarse llevar por lo que sabe que va a venir para ir siguiendo el derrotero de lo que *en efecto* está ocurriendo musicalmente. Por ello, la narrativa es un emergente de una experiencia en particular (siguiendo la idea de *particularidad* de la

narrativa que propuso Bruner, 1991) porque surge de cómo el pensamiento se ve desafiado por una situación en particular, en relación a un conocimiento paradigmático preestablecido.

En este sentido es importante destacar el carácter *formal* de esta definición de *trama*, pues éste permite entender como trama a toda organización temporal que logra la síntesis de lo heterogéneo. De este modo, las funciones formales de la estructura, por ejemplo, *la función de cierre*, que se definen como funciones psicológicas porque son impuestas, no por los rasgos intrínsecos del evento sino por la organización coherente impuesta por el sujeto, son las que le brindan al discurso su carácter narrativo. Así, la trama llena los espacios entre estos eventos con conexiones causales e intencionalidades, y provee continuidad en la sucesión.

Para White (1981), la trama surge del modo en el que el sujeto jerarquiza los eventos de acuerdo al significado cultural que estos poseen y es por medio de esa jerarquía que el discurso adquiere continuidad en vez de presentarse como un conjunto de eventos aislados. Como lo importante es el modo en el que los eventos adquieren coherencia en la sucesión, los hechos de la realidad son tomados como dados, de modo que lo que interesa son esos hechos y no sus *agentes*. El mundo narrado es “un mundo en el que las cosas *ocurren* a las personas más que uno en el cual las personas *hacen* cosas” (p. 10; énfasis original).

En síntesis, la función narrativa emerge de la intencionalidad que el sujeto adjudica a un orden de las cosas con el objeto de conferirle a ese orden un significado particular en el que los eventos contribuyan al sentido de continuidad que los justifique unidos puentando las posibles brechas entre ellos. La organización temporal que surge de la disposición intrínseca de los enunciados sería la plataforma sobre la que se despliega la imaginación. De este modo, la organización intrínseca (o el modo en el que unas proposiciones se refieren a otras en el mismo conjunto) resultaría más importante que la referencia extrínseca en la formación de significado estético. Por ello es posible entender que la narrativa haya surgido antes que el lenguaje en la filogenia (Dissannayake, 2012). Para Colin Trevarthen (2004), el contar

historias sin palabras está hecho de ritmos, sonidos, movimientos y gestos.

La *agencialidad* se refiere a la identificación de un *agente* de la acción narrada. La agencialidad ha sido entendida en música al menos de dos maneras: (i) como una función de los componentes de la composición, y sus vinculaciones, y (ii) como una imposición del oyente. Sin embargo, expresiones tales como “*entra el primer tema*”, “*la voz superior imita*”, dan cuenta de que la frontera entre ambas vertientes es demasiado porosa. Aunque podría argumentarse que no está claro si estos enunciados son parte de la propia comprensión del fenómeno musical o es un recurso retórico para describir esa comprensión, lo cierto es que al escuchar música generamos representaciones antropomórficas (Sloboda, 1998; Watt y Ash, 1998), en las que asumimos a un otro *en* la música. A través de ellas la música es el agente virtual de las acciones (descriptas o sentidas).

Se ha estudiado la vinculación entre la fruición estética y la capacidad de empatía con la obra de arte. Esta capacidad se sustenta solamente bajo la consideración de la obra de arte como *otro*. La explicación que proviene de las neurociencias remiten a la simulación de movimientos (a través de los sistemas de neuronas espejo) reales o imaginarios vinculados formal o causalmente a rasgos de la pieza (Freedberg y Gallese, 2007; Gallese, 2009). Esos movimientos son la base para imaginar las intenciones de la obra porque las neuronas espejo codifican el mismo acto motor de manera diferente dependiendo de la meta final de la acción. Sabemos que es la meta la que configura la secuencia misma de acciones como significativa. Si la meta nos resulta familiar podremos comprender mejor el movimiento y establecer mejor la empatía: los movimientos dirigidos a una meta activan más fuertemente la corteza motora primaria que lo que lo hacen los movimientos físicamente iguales pero no dirigidos a una meta (Hari, 2007). En otros términos, si la música que escuchamos nos resulta familiar (en sus conductas generales no en su particularidad), podemos comprenderla mejor como agente intencional.

La narratividad y la configuración del tiempo en la música

Ricœur (1981) propuso que la restricción esencial que determina un enunciado como narrativo es temporal. De acuerdo con ésta, la condición para hablar de narrativa es la presencia de una doble estructuración temporal que dé lugar a algún tipo de tensión. Toda narrativa presenta una estructuración doble del tiempo: por un lado, se configura un tiempo del relato, de aquello que está siendo narrado, y por otro, se presenta un tiempo del discurso, el tiempo de la narración misma. Ambos cursos temporales son independientes. Aunque todos los textos poseen claramente un tiempo del discurso (esto es, el texto mismo demanda un tiempo determinado en ser leído), su estructura interna no siempre es temporal sino lógica (como puede ser la de un texto legal).

“En la narrativa, por el contrario, los dos órdenes del tiempo dual funcionan de manera independiente. Esto vale para cualquier medio: los flashbacks son tan posibles en ballet, en mimo o en ópera tanto como en un film o una novela. De esta manera, al menos en teoría cualquier narrativa puede actualizarse a través de cualquier medio que pueda comunicar dos órdenes de tiempo.” (Chatman, 1981, p. 119)

Por lo tanto lo importante es (i) la presencia de dos órdenes de tiempo, (ii) la independencia de esos dos órdenes, (iii) la relevancia de ambos órdenes de tiempo en la experiencia, y (iv) el conflicto establecido entre ambos órdenes. La narrativa musical emerge cuando la configuración del tiempo en la música cobra importancia como un *tiempo humano* (Ricœur, 1984), no como un tiempo reloj. Es decir que depende de cómo experimento el tiempo en la música, en función de cómo aparecen jerarquizados componentes que me apartan del tiempo reloj, que pueda experimentar la música como narrativa. Como corolario de esto sería dable esperar que ciertas experiencias musicales (ciertas formas de danza, de participación en performances y coreografías sociales, etc.) no puedan ser consideradas narrativas, o al menos lo sean en menor grado. De ahí que, en correspondencia con la idea de *particularidad* de la narrativa que propone Bruner (1991), no hablemos de la narratividad en general en relación a un tipo de música, sino a cada caso musical en particular.

Como dice Ricœur (1985, p. 93), el tiempo de la historia de ningún modo es el tiempo de los

acontecimientos en el mundo: en el relato, un suceso puede llevar mucho menos tiempo que el que llevaría en la realidad, o puede presentarse en un tiempo mucho más prolongado, cuando razones internas a la composición lo demanden. En música, un consecuente es el efecto de un antecedente, por ejemplo. Pero el tiempo que le demanda al consecuente relajar las tensiones suscitadas por el antecedente puede variar de acuerdo a múltiples factores que intervienen en la experiencia (de las cuales las vinculadas a la performance podrían ser las más significativas; véase Shifres, 2008). Estos factores establecen una configuración del tiempo de la experiencia musical que el oyente reconstruye con nuevas lógicas que van más allá de la cronología de los eventos.

De acuerdo con Ricoeur (1985), las tensiones entre el tiempo del relato (el tiempo narrado) y el tiempo del discurso (el tiempo de narrar) son el resultado de ajustes y desajustes temporales, sincronías y asincronías que proyectan una experiencia *de ficción* del tiempo. Esa vivencia de un tiempo ficcional – que se desprende del tiempo de los acontecimientos en el mundo, del reloj – suscita el sentido narrativo de la experiencia. En la experiencia musical, el tiempo de los acontecimientos en el mundo es el tiempo de las estructuras musicales aprendidas (el metro, las relaciones formales, entre otras).

Narrativa, pensamiento y representación

Bruner (1986, 1990, 1991) propuso considerar la narrativa no como un género literario sino como una modalidad del pensamiento que pudiera dar cuenta de aspectos de la representación de la realidad que las imágenes, las proposiciones y otras formas representacionales propuestas por el cognitivismo clásico no alcanzaban a explicar. Así, formuló que la narrativa no solamente *representa* la realidad sino que es un vehículo para *constituirla*. En otros términos, no se trataba de considerar la narración en cuanto a la estructura del texto, sino como un instrumento del que la mente se vale para construir la realidad. Notablemente, Bruner (1986) destacó al arte entre aquellos dominios en los que esta modalidad de pensamiento se torna capital.

En cuanto a la música, esa construcción es inherente a las funciones que cumple la música

en la experiencia humana. Como lo sugiere Lawrence Kramer (2011), es el placer que la música nos proporciona lo que nos incita a explicárnosla, cediendo a un impulso humano por reconocer las fuentes y las causas de tal placer. Es así que *interpretamos* la experiencia musical. Esa actividad hermenéutica implica la construcción de un texto análogo a través del cual efectuamos el significado que creamos. Así, la interpretación de la experiencia musical implica un esfuerzo exegético que se vehiculiza a través de configuraciones lingüísticas, corporales o simbólicas que Marc Leman (2008) denominó *descripciones*. Las *descripciones musicales* son modos de mediación entre el sujeto y la energía musical. Esas intermediaciones pueden asumir diferentes formatos (como por ejemplo la resonancia corporal en lo que Leman denomina descripciones de segunda persona), pero a menudo se trata de intermediaciones lingüísticas. Las descripciones lingüísticas casi siempre adquieren una estructura narrativa. En ellas ciertos agentes llevan a cabo acciones que se vinculan entre sí en el contexto de una trama. A través de esas narrativas expresamos el sentido de la experiencia de manera que el “estado de las cosas” de la experiencia queda contenido en las porciones del discurso construido.

“Esta reunión de enunciados crea un orden superior de sentido que deja al descubierto las relaciones entre los estados de las cosas. La narrativa reconoce el significado de las experiencias individuales teniendo en cuenta cómo funcionan como partes de un todo. *Su tópico principal es la acción humana y los acontecimientos que afectan a los seres humanos*, que se configuran en totalidades en acuerdo con los roles que estas acciones y eventos juegan en alcanzar una determinada consecuencia. Porque la narrativa es *particularmente sensible a la dimensión temporal de la existencia humana, se presta especial atención a la secuencia en la que se producen/ocurren las acciones y eventos.*” (Polkinghorne, 1988, p. 36; énfasis agregado)

El privilegio de los tópicos relativos a la acción humana (o humanizada, antropomorfa) como foco de la narrativa pone de manifiesto una interpretación de la realidad musical que es antropomórfica. Para Leman (2008) en las descripciones musicales explicitamos la atribución de intencionalidad a la música o sus componentes (melodía, ritmo, progresiones armónicas, texturas, etc.) análogamente a cómo entendemos la intencionalidad humana:

persiguiendo propósitos, orientada a determinadas metas, etc. En este sentido, la descripción naturaliza los significados musicales, pues los proyecta como acciones de otras subjetividades con sus potenciales intenciones. Así,

“la narrativa me ha dispuesto a escuchar la música en términos de sus metas potenciales. De este modo, la narración ha cambiado mi perspectiva de audición porque ahora escucho las intenciones (...). En este sentido, tengo acceso a la música en el nivel de una intencionalidad musical interpretada (o mejor dicho, atribuida).” (Leman, 2008, p. 13)

La narrativa es el ámbito en el que se configura la interpretación porque proyecta la intencionalidad permitiendo que el sujeto pueda *predecir* las acciones de los personajes a partir del reconocimiento de tal intencionalidad. Sin embargo, como lo señala Bruner (1991), ese vínculo entre los estados intencionales y las acciones subsiguientes es débil y depende de cómo hayamos percibido la intención. De modo que las acciones son interpretadas en términos de sus condiciones de posibilidad más que en razón de sus causas, de ahí que sean evaluadas en términos de su verosimilitud más que de su valor de verdad.

Implicancias: La narrativa como modo de organizar la experiencial en el marco del aprendizaje

Hemos argumentado que describir y entender nuestra experiencia musical a través de una narrativa que organiza los eventos implica un acto interpretativo de construcción de la realidad. Al poner en palabras esa experiencia, la organizamos como un sentido único marcado por episodios significativos de acuerdo a cómo sentimos y comprendimos la música. Así, las descripciones musicales contribuyen a configurar el sentido dinámico en la experiencia temporal de la música. Nuestro esfuerzo por explicar (y explicarnos) la música es narrativo por definición.

Un movimiento melódico, por ejemplo, es experimentado como una fuerza dirigida hacia una meta que resuena en mi cuerpo durante y después de la escucha. La descripción de esa fuerza sentida es una narrativa que permite comprender la realidad escuchada independientemente de cualquier sistema formal de descripción (por ejemplo, una

partitura). Así, tal narrativa puede contribuir para que otro construya de manera análoga su experiencia por empatía con el relator. No obstante, esa empatía, y la comprensión de la realidad que deviene de ella, no es factible a través de una mera enumeración de componentes formales (por ejemplo, una partitura), toda vez que tal enumeración no se constituye en narrativa, aunque tales componentes formales (por ejemplo, el nombre de las notas que conforman la melodía) pueden formar parte de la experiencia narrada. La narración suscita una trama y una agencialidad que recupera aspectos dinámicos de la experiencia y los resignifica, como se ejemplifica con este fragmento de un análisis del *3^{er} Movimiento de la 3^{era} Sinfonía* de J. Brahms:

“La melodía se propone alcanzar un punto en lo alto. Primero sube hasta la quinta, pero cae sobre la segunda (manteniendo la tensión como intención de movimiento). Luego intensifica su esfuerzo y sube a través de la quinta hasta la séptima, pero vuelve a caer del mismo modo. Entonces cambia la estrategia e intenta por grado conjunto (...) Finalmente, luego todos los intentos, sin alcanzar aquel punto en lo alto el descenso parece definitivo y desciende hacia la tónica reafirmandose en ella. Sin embargo, cuando parecía haberse resignado definitivamente vuelve a intentar un ascenso, ahora más parsimonioso, esforzado e intenso. Paso a paso, intenta llegar a su meta recorriendo con toda la fuerza unificada (explicitada en el unísono) la escala. Llega a la séptima menor y cae finalmente, ya con profunda resignación. ¿Cuál es la razón de este último (y por cierto fallido) intento? El descubrimiento de la séptima mayor es esa razón. La sensible es el pasaporte hacia la tónica en lo alto (ahora aparece claramente cuál era ese punto!). Sin embargo, el último intento, al desviarse hacia la séptima menor lo hace caer definitivamente.” (Fragmento relevado en el transcurso de una clase de Educación Auditiva de nivel universitario básico.)

A diferencia de, por ejemplo, una descripción estática de la forma musical (del tipo de “esta pieza es A-B-A”), el ejemplo citado intenta capturar elementos dinámicos (en términos de Stern, 2010) de la experiencia. La descripción musical (en este caso del docente) brinda elementos que proveen *insight* al sujeto (en este caso el estudiante) para una experiencia musical dinámica, básicamente al crear las condiciones de posibilidad de un vínculo por empatía con la música (a través de la narrativa

del docente). Una de tales condiciones de posibilidad consiste en pensar la música como agente: reconocemos sus intenciones y las simulamos y experimentamos como propias.

Esa agencialidad se complementa con elementos de la trama que "llena los espacios entre los eventos" con vinculaciones causales y descripciones emocionales. Así, en el ejemplo citado, la resignación ante la frustración sentida da lugar a una comprensión dinámica (emocional) del problema de la resolución armónico-melódica. De este modo, la narrativa da lugar a una cognición sentida de los problemas musicales.

Esta idea de narrativa resulta relevante en el contexto de la educación musical porque evita la "destemporalidad" y, por ende "descorporeidad", respecto de los enfoques teórico-musicales más radicalmente estructuralistas o abstractos, y, fundamentalmente, porque incluye la dimensión sentida de la experiencia en la cognición musical.

Además, la narrativa musical puede constituirse como una herramienta de vínculo entre las descripciones más subjetivas y experienciales (de primera persona) y las descripciones más objetivas (de tercera persona) al incorporar conocimientos teórico-musicales específicos desde una perspectiva de atribución de intencionalidad a la música en el contexto de una dimensión sentida del tiempo en la música. En este proceso narrativo, el oyente/estudiante realiza una interpretación que le permite significar la realidad musical o, siguiendo la idea de Bruner, construir la realidad, y al mismo tiempo comunicarla y compartirla con otras subjetividades.

Agradecimientos

Este trabajo contó con el financiamiento de la Universidad Nacional de La Plata, a través de la Beca de Posgraduados otorgada a M. de la P. Jacquier.

Referencias

- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds* [Realidad Mental y Mundos Posibles. Los Actos de la Imaginación que Dan Sentido a la Experiencia (B. López, trans.) Barcelona: Gedisa, 2004]. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruner, J. (1991). "The narrative construction of reality." *Critical Inquiry*, **18** (Autumn), pp. 1-21.
- Chatman, S. (1981). "What novels can do that films can't (and vice versa)." En W. Mitchell (Ed.) *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 117-136.
- Dissannayake, E. (2012). "The earliest narratives were musical." *Research in Music Education* 34(1): 3-14.
- Gallese, V. (2009). "Mirror neurons, embodied simulation, and the neural basis of social identification." *Psychoanalytic Dialogues*, **19**, 519-536.
- Gallese, V. y Freedberg, D. (2007). "Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response." *TRENDS in Cognitive Sciences*, **11** (10). 411.
- Hari, (2007). "Human mirroring systems: On assessing mind by reading brain and body during social interaction." En S. Bråten (Ed.). *On Being Moved. From Mirror Neurons to Empathy*, pp. 89-99. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Imberty, M. (1997). Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique? En A. Gabrielson (Ed.) *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference*. University of Uppsala, pp. 23-32.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press. [Cognición musical corporeizada y tecnología de mediación. (I. C. Martínez, F. Shifres, C. Mauleón, V. Silva, D. Callejas Leiva y R. Herrera, trads.) Buenos Aires: SACCoM, 2011.]
- Maus, F. (1990). "Music as narrative." *Indiana Theory Review*, **12**, pp. 1-34.
- Micznik, V. (2001). "Music and narrative revisited: degrees of narrativity in Beethoven and Mahler." *Journal of the Royal Musical Association*, **126**, pp. 193-249.
- Nattiez, J. J. (1990). "Can one speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association*, **115** (2), pp. 240-257.
- Newcomb, A. (1987). "Schuman and late eighteenth-century narrative strategies." *19th Century music*, **XI/2**, pp. 164-174.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative knowing and the human science*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Ricoeur, P. (1981). "Narrative Time." En W. J. T. Mitchell (Ed.) *On Narrative*. Chicago & London: The University of Chicago Press. 165-186.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et Récit. II: La Configuration Dans Le Récit de Fiction* [Tiempo

- y Narración II. La Configuración del Tiempo en el Relato de Ficción. (A. Neira, trans.) México: Siglo XXI, 2001]. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et Récit. I: L'Histoire et le Récit* [Tiempo y Narración I. La Configuración del Tiempo en el Relato Histórico. (A. Neira, trans.) México: Siglo XXI, 2003]. Paris: Éditions du Seuil.
- Shifres, F. (2008). *Beyond Cognitivism. Alternative perspectives of the communication of musical structure through performance*. University of Roehampton. Disponible en <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/48313>
- Shifres, F. (2012). "Bases para una Educación Auditiva intersubjetiva." En F. Shifres (Ed.) *Actas del II Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*, pp. 67-76. Buenos Aires: SACCoM. Consultado el 15 de febrero de 2013 en http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva/actas_seminario_adq2.pdf
- Shifres, F. (en prensa). "Descripciones musicales." En F. Shifres y M. I. Burcet (Comp.) *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata: EDULP.
- Sloboda, J. A. (1998). "Does music mean anything?" *Musicae Scientiae*, II(1), 21-31.
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford: Oxford University Press.
- Trevarthen, C. (2004). *Learning about ourselves, from children: Why a growing human brain needs interesting companions*. En <http://www.perception-in-action.ed.ac.uk/publications.htm>. (página consultada 10.10.2005).
- Watt, R. J. y Ash, R. L. (1998). "A psychological investigation of meaning in music." *Musicae Scientiae*, II(1), 33-53.
- White, H. (1981). "The value of narrativity in the representation of reality." En W. J. T. Mitchell (ed.) *On Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1-23.