

III Jornadas de Música en el Siglo XX. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1995.

El ejecutante, el auditor y la obra. Avances en el estudio de sus relaciones.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Octubre, 1995). *El ejecutante, el auditor y la obra. Avances en el estudio de sus relaciones. III Jornadas de Música en el Siglo XX. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/188>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/2pt>

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>.

El Ejecutante, el Auditor y la Obra

Avances en el estudio de sus relaciones

LIC. FAVIO SHIFRES
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo se somete a consideración para las III Jornadas de Música en el Siglo XX a realizarse en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 17, 18 y 19 de octubre de 1995.

No ha sido editado ni presentado en conferencias o seminarios de índole nacional o internacional con anterioridad a esta presentación.

Resumen: El estudio acerca del rol del ejecutante en el circuito comunicacional entre el compositor y el auditor, ha sido abordado desde diversas ópticas. Los principales enfoques son los que provienen de la teoría musical y de la psicomusicología. Aquí se presenta una síntesis de los principales aportes de ambas áreas a dicha problemática, delimitando los campos conceptuales prominentes. Se analizan detalles de las acciones del ejecutante y aspectos que favorecen o interfieren la comunicación entre el intérprete y el auditor. Además se señalan otros factores, hallados recientemente, que intervienen en dicho proceso y que no son estrictamente perceptuales. Se realiza una sinopsis de los trabajos que, tangencialmente, aportan nuevos datos. Los estudios presentados proveen una valiosa fuente de hipótesis para investigaciones más extensivas y precisas.

Este trabajo resulta de la indagación sistemática emprendida en el marco del proyecto de investigación: *Criterio Interpretativo y Comprensión Musical*, que el autor desarrolla, dentro del Programa de Incentivos al Docente Investigador de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Las acciones del ejecutante

Los detalles de interpretación son tan diversos y se colocan dentro de una gama tan detallada de variables intervinientes que parece imposible encontrar una forma de categorizar las acciones del intérprete. Sin embargo, estudios teóricos e investigaciones descriptivas y experimentales coinciden en señalar que existe una serie acotada de patrones de "comportamiento" del ejecutante frente a la obra que lleva a cabo.

La intervención del ejecutante se realiza a través del tiempo y la articulación

Entendiendo por articulación, en un sentido amplio: (al) "*control calculado de cada impulso musical en sí mismo, en un rango infinito de posibilidades. Aquí están incluidos todos los ajustes de eventos individuales: en intensidad, en duración, en consistencia del legato por el cual los eventos pueden ser agrupados en un sentido, y ligeramente separados en otro.*" (Berry 1989; p. 3). Diferentes autores acuerdan con estos atributos de la ejecución instrumental, cuyas variaciones en el transcurso de la ejecución se denominan en su conjunto **expresión** (cuadro 2) (ver Cooke, 1984; Stein, 1989; y Sloboda, 1994).

Investigaciones realizadas en el campo de la psicología experimental confirman estos enfoques teóricos, y agregan algunos datos interesantes desde la perspectiva cognitiva: en la ejecución musical, tendría lugar la intervención de **patrones expresivos vinculados a la regulación temporal** (Palmer, 1989), según los cuales el ejecutante actúa de una manera más o menos previsible de acuerdo a los efectos expresivos que desea lograr. Estas acciones son previsibles, porque se aplicarían, desde un punto de vista cognitivo, como reglas más o menos fijas, con posibilidades circunscriptas de combinación, en cuanto a la organización de la acción ejecutora y de la señal perceptual ⁽⁴⁾. Como la ejecución requiere del conocimiento de la obra

algunos patrones específicos de acción expresiva se vinculan a características de la factura musical (Gabrielsson, 1987), tales como el fraseo (Friberg, Sundberg y Frydén; 1987) y la agógica (Kronman y Sundberg; 1987)(Cuadro 2). Estas reglas, aunque preestablecidas, permiten infinitas posibilidades de combinación garantizando la originalidad de las versiones interpretativas. A partir del enunciado de estas reglas, es posible especular con que la estructura psicológica de ciertas acciones interpretativas cuyo contenido intencional ha podido ser comunicado exitosamente a los auditores en diversas situaciones experimentales, (Sloboda, 1983; Clarke & Baker-Short, 1987)- no sean muy diferentes de la de las configuraciones perceptuales en sí mismas.

Lo dicho pone de manifiesto la existencia de una estrecha relación entre lo que el intérprete quiere hacer - su intención- y la organización de su respuesta -su programación motora- (Shaffer, 1976 y 1981; Shaffer y Todd, 1987). Entendemos por intención a la existencia de una información de entrada -perceptual- bien conformada para un programa motor, que constituye la base para la construcción de otras representaciones más específicas que, a su vez, conducen a la acción (Shaffer, 1981; p. 326); sin connotaciones de conciencia, voluntad o deliberación (Clarke, E, 1985 ; p.210).

El estudio del componente interpretativo de la ejecución desde una perspectiva psicológica confirma algunos de los puntos de ya presentados: *"La traducción de la intención en una respuesta es una aplicación automática de reglas y procedimientos"* (Shaffer, 1976. p. 390).⁽⁵⁾ Esto no significa una negación de los aspectos expresivos, sino más bien una confirmación: *"Aunque la expresión es idiosincrásica del ejecutante, sus características son generadas por un modo fundamentado en el programa motor, de manera que pueda ser replicado en repetidas ejecuciones.(...)(de*

este modo) las características de la expresión pueden ser implementadas directamente desde su representación estructural" (Shaffer, 1981; p.370).

La programación motora, al construir representaciones de contenido, vincula la respuesta motriz a la obra musical en sí misma (p.331).

Aspectos que interfieren la comunicación

A pesar de que los patrones expresivos enunciados poseen una función operativa, los músicos muchas veces tienen dificultades para reflejar, en la ejecución, su comprensión de la obra musical. Algunas de ellas son las vinculadas a la transferencia de los resultados del análisis a las acciones específicas. Existen múltiples interrogantes para los cuales el intérprete debe tratar de hallar respuesta en forma de una acción o intervención interpretativa pertinente (Berry, 1989): "*¿Es necesario, a veces, realizar un deliberado esfuerzo para comunicar el sentido de una conexión significativa de la conducción vocal, aunque no sea siempre explícita?*" (p.20) o "*¿Qué decisiones respecto del agrupamiento de los eventos puede seguir razonablemente al análisis de la forma y la estructura?*" (p. 27). En torno a ellos, los intérpretes y sus maestros asumen las posturas más diversas, frecuentemente basadas en experiencias personales o, simplemente, en su intuición, sin otro tipo de fundamentos más objetivos.

Investigadores, músicos y psicólogos se enfrentan a las mismas dificultades: Clarke (1985) partiendo de la premisa de que las características variables de una ejecución son co-determinadas por las propiedades estructurales de la música y los procesos organizadores del ejecutante, expresa dos inconvenientes principales para identificar efectivamente cuál es el rol que juega la estructura en el proceso de ejecución: "*(1) la indeterminación que existe entre una descripción estructural y el modo en el que la estructura es tratada en la ejecución (una consecuencia adicional de*

la flexibilidad interpretativa), y (2) la ausencia de cualquier sistema generalmente aceptado de análisis musical y descripción estructural." (p. 211)⁽⁶⁾

Estudios recientes en psicología cognitiva han indagado en asuntos no concientes de la ejecución, comprobando que:

1. la existencia de principios inconcientes gobiernan el pensamiento musical, actuando tanto desde el compositor como desde el intérprete. Dichos principios llenan la brecha establecida entre lo escrito en la partitura y lo que realmente se realiza como obra (Clynes, 1987)⁽⁷⁾
2. el ejecutante no siempre es conciente de la acción concreta que realiza (Palmer, 1989), e independientemente de su pericia como instrumentista, a veces cree realizar una acción y en realidad está produciendo otra!

Por ello es necesario distinguir entre "*una actividad que es racional y (...) otra que es un aspecto del conocimiento conciente explícito que tiene el ejecutante durante el transcurso de la ejecución*" (Sloboda, 1994. p154).

En el componente inconciente de la actividad expresiva radica su naturaleza *subjetiva*.

Por ello, los intentos realizados en aplicar las reglas halladas a realizaciones de ejecución a través de sistemas informáticos aun difieren mucho de las interpretaciones "*vivas*".

Aspectos que favorecen la comunicación

Según un cuerpo de investigaciones realizadas durante los años '80 (Sundberg, Friberg y Frydén, 1991) la ejecución instrumental es susceptible de analizarse en términos de reglas ordenadas preestablecidas, contextuales y aditivas⁽⁸⁾, definidas en función del auditor como: **Reglas de Diferenciación** -permiten al auditor identificar atributos de duración y altura- y **Reglas de Agrupamiento** -permiten al auditor agrupar sonidos en Gestalts melódicos de diversas longitudes-. A través de una serie de

experimentos de percepción en los que se manipularon las diferentes reglas, se pudo aislar aquellos aspectos tenidos en cuenta para realizar una ejecución expresiva que son verdaderamente comunicables.

Se comprobó: 1) que las categorías de *diferenciación y agrupamiento*, son importantes en el análisis del proceso de comunicación. 2) que es fuerte la evidencia que permite suponer que existe una percepción categórica, la que jugaría un rol importante en la audición musical. 3) que variando el grado de énfasis,- entendiendo como tal al monto de aplicación de la regla - el ejecutante puede ayudar al auditor en la percepción de la estructura musical. 4) que el énfasis parece poner en alerta al auditor de modo de que la comunicación pueda ser mantenida (esto vincula la comunicación musical con los códigos acústicos utilizados en otros tipos de comunicaciones - e.g. el lenguaje hablado-⁽⁹⁾). 5) que la predictibilidad - esto es la posibilidad de que el auditor adelante posibles resoluciones y caminos del discurso que luego son confirmados o reemplazados por otros- es un componente importante de la comunicación.

Pero, ¿El auditor de música tiene que aprender estas reglas o la gente común ya las conoce? La relación entre éstas y los códigos del lenguaje hablado inclinarían la respuesta afirmativa hacia el segundo término de la pregunta. Sin embargo, no existe evidencia acerca de una relación entre las funciones expresivas de la ejecución musical y la lengua materna del ejecutante.

Está aceptado que ciertos principios de percepción intervienen en la configuración mental que el auditor realiza de la obra.

Los principios de la psicología de la Gestalt- como el de buena continuidad - favorecen la comprensión de diversos tipos de relaciones musicales estructurales (Sloboda, 1985 -159). Algunas perspectivas de análisis musical tienen en cuenta otras leyes gestálticas como la de los

principios de clausura y de completamiento (Meyer, 1956, 1973; Lerdhal y Jackendoff, 1983). Se ha comenzado a indagar experimentalmente y explicar la comprensión del auditor en torno a elementos de la estructura musical, como la articulación formal, las configuraciones métricas, las estructuras melódicas y las elaboraciones motivicas. Otros estudios (Butler, 1979-en Sloboda 1985-157; Deutsch, 1982) dan cuenta de que la percepción de los planos sonoros tiene lugar de acuerdo al principio de proximidad (entendido no solo en términos físicos -espacio textural- sino también psicológico -vinculado al "espacio tonal"-) (Gregory, 1990).

Cuando las estructuras musicales se alejan de los modelos gestálticos es necesaria la intervención activa del ejecutante para que el auditor las comprenda (Cook, 1990)

De este modo, la realización interpretativa por parte del ejecutante estaría condicionada por las características de la estructura musical.

Para escuchar, no sólo hay que escuchar

Hemos considerado hasta el momento los factores que intervienen en la comunicación entre el instrumentista y el auditor que se vinculan directamente con los mecanismos de ejecución musical y de percepción auditiva. Sin embargo, las investigaciones sobre percepción y cognición musical aportan nuevos elementos. Uno muy estudiado es el relativo al grado de formación musical del auditor: Meyer (1973; p. 44 y 88) propone una diferenciación entre parámetros primarios (melodía, ritmo, armonía) y secundarios (dinámica, textura y tempo). La percepción diferenciada entre expertos y novatos se debería a que los aspectos primarios requieren entrenamiento musical específico. Sin embargo, muchos investigadores dudan de que tales diferencias existan ⁽¹⁰⁾. Ellos sostienen que los desacuerdos respecto de los desempeños diferenciales de músicos y no-músicos se deben a

las características de las tareas que los sujetos deben resolver en el laboratorio. (Cuadro 3)

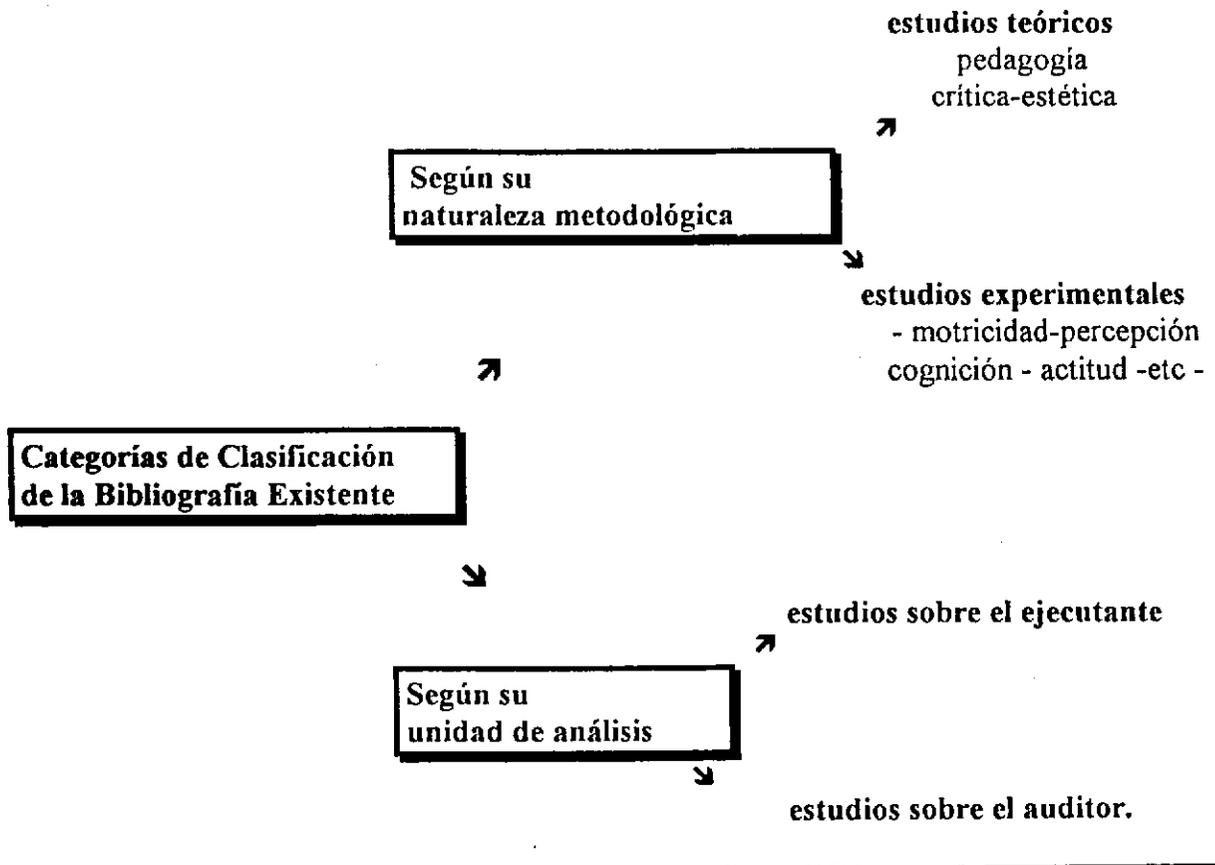
Desde una perspectiva teórica existirían *niveles de audición* -o niveles de aproximación comprensiva a la obra-. El establecimiento de estos niveles no sólo dependería del grado de calificación musical del auditor: existe evidencia científica que permitiría identificar otras variables que los condicionan y que aparentemente no se vinculan en absoluto con la acción de escuchar. (Cuadro 4).

A pesar de la evidencia recogida, todavía resulta difícil definir el alcance del rol del ejecutante en el vínculo entre el compositor y el auditor. Sin embargo, y no obstante lo avanzado en este terreno, es indudable que sigue ostentando una posición clave en el proceso comunicacional planteado. Tal vez competa a otros campos del conocimiento - la sociología, la antropología, la economía, las ciencias políticas,...- encontrar algunas explicaciones. Resulta una carencia importante la falta de estudios que arrojen luz sobre los mecanismos de discriminación y selección de las excelencias, ya que, la comparación entre intérpretes/ejecutantes es una de las actividades principales en la vida musical de la sociedad actual, tanto a cargo de músicos como de no-músicos. En estos aspectos se basa la programación de los medios de difusión especializados, la crítica especializada, la industria discográfica, la producción multimedial y muy a menudo, lamentablemente, la formación musical.

Notas

- (1) Para una revisión de la literatura acerca de la problemática interpretativa en cuanto al proceso de comprensión, ver Shifres, F. (1995).
- (2) En el contexto del presente trabajo se limita el alcance de la problemática de la ejecución, de acuerdo a lo expuesto, a aquellos aspectos vinculados directamente al componente comunicacional de dicha habilidad. Por lo tanto no se incluirán en esta revista estudios concernientes a los desempeños instrumentales desde la perspectiva de los procesos biomecánicos y fisiológicos que comprometen. Para una inspección detallada de dichos estudios ver Wilson y Roehmann, (1992)
- (3) En el presente trabajo se traza una síntesis de aportes provenientes de la teoría musical y de la psicomusicología. No obstante el auge que ha recibido en las últimas dos décadas la relación entre ambas disciplinas, algunos enfoques críticos, comienzan a cuestionar, hoy en día, la generalización de dichas vinculaciones. Véase Cook (1994)
- (4) Palmer (1989) definió una función operativa para cada uno de los patrones expresivos hallados. Estos son: a) **Asincronía acórdica**: poner de relieve perceptual una línea considerada más destacable; b) **Patrón rubato**: Señalar la articulación formal; y c) **Superposición**: operar sobre la continuidad - discontinuidad dentro de la conducción de una voz particular para poner énfasis en ella.
- (5) Este autor establece dos tipos de modelos operativos para la coordinación de la respuesta motora: uno que opera sobre las secuencias horizontales y otro sobre las secuencias verticales. Así también establece dos tipos de unidades de análisis: una expresiva, la frase y la otra de ejecución, la figura. Se entiende por figura a el conjunto de posiciones, digitaciones y disposiciones corporales necesarias para obtener una correcta regulación temporal y balance sonoro (p.391).
- (6) Para una apreciación del conflicto entre los enfoques analíticos tradicionales y los problemas de ejecución, véase Shifres, F. (1995).
- (7) Claynes señaló dos principios inconcientes de funcionamiento del pensamiento que *llenan la brecha* existente entre la concepción y la notación. Dichos principios tienen validez tanto para el pensamiento compositivo como para la ejecución musical. Ellos son: PM, consiste en amplitudes relativas de tamaños y desviaciones de duraciones de los valores nominales dentro de grupos temporales de notas; y PAS, indica cómo la estructura melódica gobierna las variadas conformaciones de amplitudes de las notas de la melodía. (p.202)
- (8) Los autores las definen como aditivas porque se pueden aplicar *una sobre otra* a una misma nota variando el efecto final producido en la ejecución de dicha nota conforme se van agregando nuevas reglas. (p. 165)
- (9) Acerca de los códigos acústicos que permiten la comunicación entre el ejecutante y el auditor Clarke identificó tres funciones expresivas y sus correspondientes códigos acústicos (citado por Sundberg et al. 1991): " 1) la indicación de la dirección estructural a través de gradientes paramétricos; 2) la indicación de grupos de estructuras a través del parámetro de continuidad / discontinuidad; 3) la acentuación de los eventos individuales por medio de la intensificación o contraste paramétricos.
- (10) Cuddy y Uptis (1992) sostienen que las carencias de los auditores no entrenados son más bien de vocabulario descriptivo de la teoría musical, que de las capacidades de percibir, recordar e interpretar contextos musicales en términos de conocimientos de las regularidades musicales que escuchan, y que las exposiciones informales a la música proveen el background necesario para brindar sentido a las actividades musicales que realizan. Los estudios que indagan la cognición de los auditores respecto de distintos atributos de la obra musical se enfrentan a menudo a serias dificultades metodológica. Entre las más frecuentes se halla la de la elección de las técnicas de recolección de datos. Las más usuales son las de sondeo y las de producción. Es probable que las dificultades que tienen los no-músicos para resolver los tests de los diseños experimentales se deban a la impericia respecto de las tareas de producción

Cuadros



Cuadro 1. *Clasificación de los estudios existentes en torno a la ejecución musical.*

El Ejecutante, el Auditor y la Obra

Reglas	Categorías de Intervención del Ejecutante			Reglas
<i>Friberg et al. *</i>	<i>Berry</i>	<i>Sloboda</i>	<i>Stein</i>	<i>Palmer</i>
<ul style="list-style-type: none"> • alargamiento de la última nota (40ms) • micropausa de porcentaje fijo para última nota de frase y semifrase 	tempo	regulación temporal	tempo	<ul style="list-style-type: none"> • Patrones de Rubato
<p><i>Gabrielsson</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Alargamiento y acortamiento de valores de duración de acuerdo al diseño rítmico 	articulación (intensidad, duración consistencia de legato)	sonoridad calidad sonora afinación	<p>agrupamiento</p> <p>timbre y color dinámica aspecto tonal</p> <p>balance</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Asincronía Acórdica • Superposición

*basadas en las reglas de "del texto al habla" de Carlson & Granström (1975)
Cuadro 2. Relación entre categorías de intervención del ejecutante enunciada en trabajos teóricos y las reglas de patrones de acciones de ejecución enunciadas por trabajos experimentales

	atributo estudiado	unidad de análisis	autor
Estudios que señalan diferencias entre músicos y no músicos	factura musical	similitudes estilísticas	Eastlund (1993)
	factura musical	foco atencional	Geringer (1994)
	agrupamientos de alturas	discriminación auditiva	Smith (1982)*
	textura	foco atencional	Sloboda (1985)
	reglas de ejecución	discriminación/preferencia	Sundberg,(1993) Friberg y Frydén
Estudios que no señalan diferencias entre músicos y no músicos	niveles jerárquicos de la estrc. métrica	discriminación auditiva	Palmer y Krumhansl (1990)**
	niveles jerárquicos de la estrc. tonal	discriminación auditiva	Cuddy y Badertscher (1987)**
	perfil melódico	abstracción de variaciones melódica	Welker (1982)
	segmentación formal	discriminación y jerarquización de rasgos de articulación	Deliege y El Ahmadi (1990)

Cuadro 3. Algunos estudios acerca de las diferencias entre músicos y no-músicos.

* Citados por Sloboda (1985)

** Citados por Cuddy y Uppitis (1992)

variable	naturaleza	autor
instrucciones específicas (previas a la audición)	cognitiva (conceptual)	Dowling (1973)
número de exposiciones al estímulo	cognitiva (memoria)	Pollart -Gott (1983)*
visualización del movimiento	cognitiva (perceptual)	Davidson (1993)
prejuicio	actitudinal	Elliot (1994)
prejuicio acerca de la calidad tímbrica	perceptual/actitudinal	Price (1994)

Cuadro 3. Otras variables que regulan el grado de aproximación comprensiva a la obra. *Citado por Eastlund (1993)

Referencias:

1. Berry, Wallace (1987) *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, Inc.
2. Berry, Wallace (1989) *Musical Structure and Performance* London : Yale University Press.
3. Bloom, B. y col. (1971) *Taxonomía de los Objetivos de la Educación*. Buenos Aires. El Ateneo.
4. Clarke, E.F & Baker-Short, C. (1987) The Imitation of perceived rubato: A Preliminary Study. *Psychology of Music* 15 , 58-75.
5. Clarke, Eric F (1985) Structure and Expression in Rhythmic Performance. En P. Howell, I. Cross and R. West (Eds.) *Musical Structure and Cognition*. Academic Press. London
6. Clynes, Manfred (1987) What can a musician learn about music performance from newly discovered microstructure principles (PM y PAS), en Gabriellson (ed.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. The Royal Swedish Academy Of Music. Estocolmo.(201- 233)
7. Cook, Nicholas (1990) *Music, Imagination & Culture*. Oxford: Clarendon Press.
8. Cook, Nicholas (1994) Perception: A perspective from Music Theory. En Aiello, R. (ed.) *Musical Perception*. Oxford University Press. New York. 64-95
9. Cooke, M (1984) *Tone, Touch and Technique*. Allans Music Australia. Melbourne.
10. Cuddy, L.L. y Uptis, R. (1992) Aural Perception, en Cowell (ed.) *Handbook of Research in Music Education* 333-343. MENC (Music Educators National Conference).
11. Davidson, J. (1993) Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*. 21 (2). 103-113
12. Deliège, I. y El Ahmadi, A. (1990) Mechanisms of cue extraction in musical groupings: A study of perception on Sequenza VI for viola solo by Luciano Berio. *Psychology of Music* 18 18-44
13. Deutsch, Diana (ed.) (1982) *The Psychology of Music*. Academic Press. New York
14. Dowling, W.J. (1973) The Perception of interleaved melodies. *Cog. Psychol.* 5 322-37.
15. Dowling, W.J. (1982) Melodic Information Processing and Its Development. In D. Deutsch (ed) *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
16. Eastlund Gromko , Joyce (1993) Perceptual Differences Between Expert and Novice Music Listeners: A Multidimensional Scaling Analysis. *Psychology of Music* 21 34-47
17. Elliot, Ch. (1994) Race and Gender as Factors in Judgements of Musical Performance. *Proceeding Working Papers of the Fifteenth International Research Seminar* , Miami, ISME. 91-105
18. Friberg, A; Sundberg, J and Fredén, L. (1987) How to Terminate a Phrase. An Analysis by Synthesis Experiment on a Perceptual Aspect of Music Performance. En Gabriellson (de.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Royal Swedish Academy of Music. Nro 55. Estocolmo. 49-55.
19. Gabriellson, A. (1987) Once Again: The Theme from Mozart's Piano Sonata in A Major (K.331). A Comparison of five performances. En Gabriellson (de.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Royal Swedish Academy of Music. Nro 55. Estocolmo. 81-103
20. Geringer, J (1994) *Focus of Attention to Elements: Listening Patterns of Musicians and Nonmusicians*. Fifteenth International Research Seminar, Miami . ISME 149-161

21. Gregory, A: Listening to Polyphonic Music. *Psychology of Music*. 18 (2). 163-170
22. Kronman, U and Sundberg, J. (1987) Is the Musical Ritard an Allusion to Physical Motion?. En Gabriellsson (de.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Royal Swedish Academy of Music. Nro 55. Estocolmo. 57-68.
23. Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press. Massachusetts.
24. Meyer, Leonard B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press. Chicago
25. Meyer, L. (1973) *Explaining Music*. Chicago. The University of Chicago Press
26. Palmer, C. (1989) Mapping Musical Thought to Musical Performance. *Journal of Experimental Psychology; Human Perception and Performance*. 15 (12). 331-346
27. Price, H.E. (1994) Effects of Sampled and Synthesizer Timbres on Opinions of Musicians and Nonmusicians. *Proceedings of Working Papers of Fifteenth International Research Seminar*, Miami, ISME. 277- 287
28. Sanchez Cerezo, Sergio (director) et al. (1983) *Diccionario de las Ciencias de la Educación*. Diagonal - Santillana. Madrid.
29. Shaffer, L. H. (1976) Intention and Performance. *Psychological Review* Vol. 83 Nro.5 (375-393).
30. Shaffer, L. H. (1981) Performances of Chopin, Bach and Bartok: Studies in Motor Programming. *Cognitive Psychology* 13 (326-376).
31. Shaffer, L.H. and Todd, N. P.McA (1987) The Interpretive Component in Musical Performance. En Gabriellsson, A, (ed.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Royal Swedish Academy of Music Nro 55. Estocolmo.
32. Shifres, F. (1995) *La Ejecución Musical en Términos Interpretativos. Reflexiones en torno al estado actual de su enseñanza en instituciones especializadas de nuestro país*. IV Encuentro de Educadores Musicales del Centro del País. Córdoba. Collegium
33. Sloboda, J.A (1983) The Communication of musical metre in piano performance. *Quarterly Journal Experimental Psychology* 35 377-396.
34. Sloboda, J.A. (1982) Music Performance. En Deutsch, D. (ed.) *The Psychology of Music*. Academic Press
35. Sloboda, J.A. (1994) Musica Performance Expression and then Development of Excellence. En Aiello, R. (ed.) *Musical Perception* Oxford University Press. New York.
36. Sloboda, John A. (1985) *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music* Oxford: Clarendon Press
37. Stein, E. (1989) *Form and Performance*. New York. Limelight Editions
38. Sundberg, J; Friberg, A and Frydén, L. (1991) Common Secrets of Musicians and Listeners: An analysis-by-synthesis Study of Musical Performance. En I. Cross, R. West and P Howell (eds.) *Representing Musical Structure*. Academic Press. London.
39. Welker, R.L. (1982) Abstraction of Themes from melodic variations *Journal of Experimental Psychology; Human Perception and Performance* 8 435- 447.
40. Wilson, F.R. and Roehmann, F.L. (1992): The Study of Biomechanical and Physiological Processes in Relation to Musical Performance. En Cowell, R (ed.) *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. MENC. Virginia 509-524.