

La Ejecución Musical como Experiencia Intersubjetiva.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (2005). *La Ejecución Musical como Experiencia Intersubjetiva*.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/312>

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

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>.



LA EJECUCION MUSICAL COMO EXPERIENCIA INTERSUBJETIVA

Regulación Temporal y Narración de la Estructura Musical

Favio Shifres

Universidad Nacional de La Plata

1. FUNDAMENTOS

La idea de concebir la música como narración se basa en el isomorfismo música / relato en tanto ambos presentan una sucesión temporal lineal de eventos. Sin embargo, el tema es por demás polémico. En una línea están los que rechazan hablar de narrativa en música (Nattiez 1990; Abbate 1991): aunque el propio desarrollo en el tiempo le confiera a la música un cierto appeal narrativo – según Nattiez la condición temporal *narrativiza* a la música – la música no alcanza el estatus narrativo debido a que:

- (1) Constituye una expresión polisémica subjetiva. Es posible entender que algo se está contando, o que se está estableciendo un diálogo, porque la música tiene un gran poder imitativo – puede imitar “la apariencia externa” (sic) de una forma literaria. Sin embargo no se puede determinar de qué se trata aquellos que se está diciendo.
- (2) No permite establecer un tiempo propio del relato. Es decir que el relato no se independiza temporalmente de la estructura que lo sustenta. En tal sentido, Carolyn Abbate (1991) sostiene que la música no tiene tiempo pasado.

Para Nattiez (1990) la conjunción de estas dos características es decisiva: podemos por ella separar en la narración lo que se cuenta (la historia) de cómo lo se cuenta (el relato). La historia puede traducirse a múltiples soportes (transposiciones, en términos semióticos). Como no podemos determinar qué es lo que la música está contando, no podemos trasponerlo a otro soporte. Por ello no es narrativa. “Los hechos históricos no constituyen una narrativa en sí mismos. Ellos son capturados por una narrativa que les confiere su sentido.” (:245) Desde esta perspectiva la música solamente alcanza a imitar modos de narrar que dan lugar a la creación de formas simbólicas propias de un estilo y una cultura determinada pero carece de significado específico.

Más optimistas de la mirada narratológica están los que consideran la idea de que la música tiene una trama y que su significado puede ser explicado por analogía con la trama de una pieza teatral o un relato literario (Robinson 1997). Esta analogía se caracteriza por la presencia de existencias (o personajes) y de eventos, es decir de circunstancias que afectan a esas existencias (Newcomb 1987; 1997; Micznik 2001). Por lo tanto la función narrativa en música deriva de la conjunción de dos aspectos claves:

- (1) *La Trama*: es el aspecto estructural per sé. Al igual que la trama de una obra literaria mantiene la unidad de la obra (Maus 1997; 126). Tomando los aportes del formalismo ruso, la hipótesis central de Newcomb (1987) establece que en la medida en la que al escuchar música tomamos los eventos que se suceden y los interpretamos temporalmente en términos de algún tipo de paradigma de organización temporal conocido, entendemos a la obra musical como una

narración. Por lo tanto el carácter narrativo de la música reside fundamentalmente en lo que el oyente hace y en particular en los aspectos temporales de su actividad. El oyente no solamente cuenta con el tiempo sino que dialécticamente lo *asume* (Ricoeur 1991), la actividad estética de seguir una narración consisten entonces en suscitar una configuración (es decir un todo significativo) a partir de una simple sucesión. Dicho de otro modo, la actividad del oyente consiste en *entramar* (en el sentido de construir la trama) la sucesión de eventos. Para Newcomb (1987), conforme avanza el siglo XIX, al problematizarse la forma clásica (para usar su propia expresión), el oyente se ve obligado a incrementar dicha actividad, aumentando por tanto el carácter narrativo de la composición. La función narrativa surge de las tensiones entre el paradigma formal clásico y la realidad que lo problematiza y transforma. Entender el curso de la acción narrativa implica en primer término seleccionar de los atributos musicales aquellos que podrían denominarse *característicos* de un determinado comportamiento (Newcomb 1997).

- (2) *La Invención*: La *humanización* de los componentes estructurales (Maus 1997). Los componentes de la estructura adquieren “rasgos humanos” y se convierten en los protagonistas de la historia *narrada* en el análisis. La hipótesis central dice que si el análisis musical utiliza la analogía dramática para organizar su discurso, entonces debe existir un nivel de comprensión *dramático*. Si no fuera así, el uso de metáforas y metonimias antropomórficas y dramáticas en el lenguaje del análisis musical requerirían de ulteriores explicaciones que, de hecho, huelgan.

Como se ve, la discusión se ha obstaculizado porque unos se posicionan desde la semántica y los otros desde la narratología, que son disciplinas de diferente rigor y sistematicidad (Newcomb 1987). La postura semiótica pone el énfasis en la cuestión del significado a partir principalmente del análisis del nivel neutro (Nattiez 1987). Implícitamente, utiliza el esquema clásico de “emisor-mensaje-receptor”. De este modo, desde esta perspectiva, comunicar implica comprender el significado del mensaje, la intención del emisor y la atribución de intención del receptor.

Aunque la posición narratológica tiene más appeal psicológico – obsérvese que el énfasis está puesto no sobre la estructura de la obra en sí, sino sobre la actividad que el oyente realiza con dicha estructura -, elude aspectos psicológicos claves que pueden contribuir a la discusión. Pone el énfasis en cómo se dice. Sin embargo, falla al procurar independizar dos estructuras temporales en tensión, y termina justificando más la narrativa del análisis que de la música en sí.

Resulta llamativo que, estando el pensamiento narrativo enraizado en el impulso humano que tiende a organizar temporalmente las



percepciones y representaciones del mundo, a la necesidad de comunicar lo que se sabe (Mitchel 1981), la cuestión de la narratividad en la música no haya sido directamente abordada desde la Psicología de la Música. Una aproximación a esta mirada la aporta Imberty (1997). Retomando las ideas de Nattiez, contribuye a la discusión con la idea de que la base de la experiencia narrativa de la música se vincula a los modos de aprender a organizar y comunicar la experiencia temporal que se desarrollan desde la temprana infancia. De acuerdo a Stern (1985) las interacciones tempranas son *proto-narrativas* porque anteceden al lenguaje que consisten en una representación de la realidad. Del mismo modo la experiencia musical es *proto-narrativa* porque no puede establecer una distancia entre la realidad y su representación. Resulta notable que Imberty no aborde el problema de la ejecución musical al encarar este tema, siendo que en la ejecución se ponen en juego las más exigentes restricciones temporales – por lo que adquiriría una función narrativa per se (Ricoeur 1981) – y es de hecho una representación de la realidad que constituye la estructura musical.

2. METAS

El objetivo de mi trabajo es indagar en la intuición narrativa de la que dan cuenta tantos académicos desde una perspectiva psicológica. Propondré que es el modo de organización temporal de la música, y las tensiones que dicha organización genera en la ejecución, las que conforman la base psicológica para que se tienda a pensar la música como una narración. Esta dimensión del discurso narrativo es independiente del problema del significado.

Pretendemos demostrar que la ejecución musical canaliza los mecanismos cognitivos que regulan el impulso narrativo especialmente en el modo en el que sostiene una doble estructura temporal que genera tensiones y expectativas que posee un lado atado a la estructura de la música y el otro a un modo de *interpretarla y contarla*.

Para ello en este artículo analizo el problema de la narratividad en la música en tanto emerge de un contexto intersubjetivo entre el ejecutante y el oyente con el objeto de: (1) comprender la narrativa como predisposición conductual humana, de la que las formas superiores de narrativa – la novela, por ejemplo – es un ejemplo intensificado adquirido por entrenamiento especial y mediado por el lenguaje (Dissanayake 1985; 115); (2) localizar la comunicación en esta diada sin las restricciones derivadas de la *intención* y el *significado*; y (3) explicar dos estructuras temporales independientes: el tiempo del discurso (determinado por los rasgos rítmicos) y el tiempo del relato (establecido por la regulación temporal del ejecutante). En esta experiencia intersubjetiva resultan cruciales los modos de regulación temporal interactiva que son puestos en juego en cada momento.

La idea es retomar las ideas de Imberty, yendo más allá en los mecanismos puestos en juego en la experiencia de la ejecución musical, teniendo en cuenta que las interacciones en la temprana infancia involucran tanto los procesos limitados por el tiempo de reacción como los procesos predictivos. Estos últimos incluyen por un lado los procesos basados en expectativas por familiaridad y por el otro los procesos de expectativas basados en un pulso. La experiencia temporal estaría estructurada a partir de la activación de diferentes mecanismos de regulación temporal interactiva (de

acuerdo a cada proceso en particular) que emergen en diferentes momentos y tienen metas y funciones en la comunicación que son específicos (Merker 2002).

Para ello se vincularán ciertos conceptos claves de la Psicología del Desarrollo – en particular las teorías de intersubjetividad de segunda persona – con otros de ciertos enfoques narratológicos especialmente orientados psicológicamente.

3. PRINCIPAL CONTRIBUCIÓN

Parto de la base de que la dificultad que encuentra la musicología para proseguir en la discusión acerca de la narratividad de la música se vincula a su desatención al sustrato psicológico de la función narrativa, de la narración como modo de conocer y comprender el mundo.

De acuerdo a Malloch (1999/2000) las narraciones son la *esencia fundamental* de la compañía y la comunicación humana. Es decir que la cuestión de la comunicación es inherentemente narrativa. “las narraciones permiten a dos personas compartir un sentido del pasar del tiempo, y crear y compartir las envolventes emocionales que evolucionan a través de ese tiempo compartido. Ellas expresan los motivos innatos para compartir la emoción y la experiencia con otras personas y para crear significado en actividad conjunta con los otros” (:45). La experiencia temporal compartida crea por sí misma significado.

La Ejecución Musical como Experiencia Intersubjetiva

El concepto de intersubjetividad surge principalmente en la literatura sobre desarrollo para aludir a los procesos que, en compromisos interpersonales, dan lugar a la comprensión por parte de los niños del pensamiento y la emoción del otro. Implícitamente, los enfoques musicológicos antes mencionados, se hallan dentro del marco de la “Teoría de la Mente” (TOM), de acuerdo a la cual, la aprehensión de la subjetividad de otro se basa en algún tipo de conocimiento teórico de la mente de la otra persona (razón por la cual se denomina Teoría de la Teoría [T de T] “*theory theory*”) (Gopnik y Meltzoff 1999). Sin embargo, desde otro lado Trevarthen (1998, 1999/2000; Trevarthen y Hubley 1978) sostiene que mucho antes de la adquisición del lenguaje, los bebés pueden alcanzar la subjetividad de otro a través del ajuste de conductas emocionales en contextos de interacción diádica. De este modo, una intersubjetividad emocional antecede y resulta inseparable de otra intelectual (Gómez 1998). En ella, ambos sujetos comparten el proceso de aprehender la subjetividad del otro, por lo que se denomina intersubjetividad de segunda persona. Mientras que los estudios en T de T se han concentrado en edades más avanzadas, los que abordan la intersubjetividad de segunda persona comienzan su indagación desde el nacimiento (Kugiumutzakis 1998). Sin embargo, Bråten (1998) asegura que cada uno de los estadios de intersubjetividad encuentra modos de persistencia en la vida ulterior, permaneciendo, adaptándose y perfeccionándose en sus logros. A partir de los 9 meses de vida, comienza a desarrollarse una etapa de intersubjetividad secundaria (Trevarthen y Hubley 1978) cuya característica principal es la inclusión *del objeto* en las interacción diádicas: ambos miembros de la diada comparten sus manipulaciones, percepciones y emociones acerca de los objetos. Este intercambio (o



comunicación) se despliega independientemente de cualquier sistema de nociones y conceptos previos.

No casualmente, también a partir de los 9 meses los adultos comienzan intuitivamente a estimular a los infantes con una modalidad de juego que podría denominarse musical en tanto que hace uso de un mecanismo de timing basado en un pulso subyacente (Merker 2002). Es este pulso subyacente, el *objeto* que aquí parece capturar la atención de la diada. A su vez, se incorpora a otros mecanismos de regulación temporal conductual interactiva ya presentes desde el nacimiento (y también en mamíferos superiores) basados en la anticipación: *tiempo de reacción y familiaridad*. Estos mecanismos estarían ligados a los intercambios emocionales más primitivos que suscitan principalmente gozo e interés (Kugiumutzakis 1998). Durante la ejecución de la obra musical, el intérprete manipula su regulación temporal que se convierte en el objeto de la atención conjunta suya y del oyente. Nosotros hipotetizamos que en las interacciones emocionales ulteriores estos mecanismos de regulación temporal suscitan gozo e interés hacia detalles del objeto – en nuestro caso la música – que concentran la atención de ambos miembros de la diada, manteniendo la atención en el desarrollo temporal del objeto (musical). Además entendemos que una vez puesta la atención en la música, la comunicación emocional suscitada a partir de la activación de estos mecanismos, no requiere de la presencia real del otro miembro de la diada (Murray y Trevarthen 1985; Bråten 1998).

La narración como conducta y la regulación temporal

Entender la narración más como una propensión conductual humana (Dissanayake 1992) que como producto estético permitirá al menos explicar por qué este sigue siendo un tema central en el estudio de la experiencia musical. Según Dissanayake (1992) esta propensión es parte de una característica conductual humana más general por la cual tendemos a poner un orden a las cosas y organizar nuestro conocimiento. El comprender la narrativa tan fuertemente dependiente de la cuestión del “significado de los hechos” nos hace perder de vista que aun en el campo literario no cualquier texto se considera narrativo. Es oportuno, por lo tanto, tratar de definir qué características reúne un texto (o cualquier otro soporte / medio) para ser considerado narrativo. De este modo es posible aislar lo narrativo o, más propiamente dicho, la función narrativa del texto, de modo de estudiar la existencia de dicha función en otros medios como puede ser la música.

Ricouer (1981), señaló claramente que la función narrativa y la experiencia del tiempo están fuertemente vinculadas. La temporalidad es una estructura de la existencia que cuando llega al lenguaje lo hace como narrativa, y por su parte la narratividad es una estructura del lenguaje que tiene como referente último a la temporalidad. Por lo tanto mantienen una relación recíproca. Ahora bien, no es simplemente la concatenación anecdótica de los eventos en el tiempo lo que constituye una narrativa. Una sucesión de eventos puede conducirnos a explicar la historia. Pero la función narrativa en la historia, según Ricouer no surge cuando esta es explicada sino cuando el evento es adoptado por la capacidad para comprender y contar la historia. Para esta capacidad “un acontecimiento es histórico en la medida que contribuye a la progresión de una historia susceptible de ser

contada” (Ricouer 1999; 15). En música un acontecimiento (un “evento” para hablar en términos musicológicos) es histórico (es relevante, hace a la estructura) en tanto contribuye a la progresión de una historia susceptible de ser contada. Es decir un evento es importante en tanto su importancia se justifica en el propio relato, en el *cómo se cuenta* la pieza. Por lo tanto, la obra musical no es *narrativa* per se, o digamos *estructuralmente narrativa*. La estructura de la obra brinda una sucesión de acontecimientos que se vuelven *relato* en tanto se actualiza en la narración. Dicho de otro modo, la música se hace narrativa cuando atraviesa la capacidad de alguien (de quién va a ser si no el intérprete!) para narrar, quien renuncia a *explicar* los acontecimientos (como lo haría un analista), para pasar a narrarlos, y le brinda a cada acontecimiento un lugar propio en el relato (que lo justifica)

“Comprender un relato, correlativamente, es comprender las acciones, los pensamientos y los sentimientos sucesivos en cuanto presentan una dirección particular (*directedness*): entendemos por ello que estamos empujados de antemano por el desarrollo y que respondemos a este impulso por expectativas que conciernen al resultado y conclusión de procesos completos. En este sentido la “conclusión” de la historia es el polo de atracción del proceso entero. Pero una conclusión narrativa no puede ser deducida ni predicha. **No hay historia sin que nuestra atención sea mantenida en suspenso por mil contingencias.** Es la razón de por qué hay que seguir la historia hasta la conclusión. Antes que una conclusión sea *posible* debe ser *aceptable*.” (:17)

Para Chatman (1981) la función narrativa, está emancipada del medio expresivo (la imagen, las letras, etc.) y se superedita al establecimiento de una doble temporalidad. Por un lado la estructura temporal del relato (de los acontecimientos que se están contando) y por el otro el tiempo del discurso (es decir el tiempo propio del medio) al que Paul Hernandi (1981) prefiere llamar el tiempo de la performance. Es condición que estas dos estructuras sean independientes de modo de que entre ellas se generen tensiones de las que surge precisamente la función narrativa. Nosotros hipotetizamos que estas tensiones son capturadas gracias a de los mecanismos de timing descritos en el apartado anterior, en tanto se ponen en juego en la ejecución entendida como experiencia intersubjetiva.

En breve: proponemos que la función narrativa surge en la música a través de la capacidad de narrar del ejecutante, quien señala los eventos en una dirección particular y genera un tiempo del discurso (de la ejecución) diferente al tiempo de lo que está contando (la estructura musical), dando lugar a tensiones que son capturadas por el oyente al poner en juego diferentes mecanismos de timing como en una experiencia intersubjetiva de segunda persona, y manteniendo la atención conjunta sobre la microestructura musical (intersubjetividad secundaria).

Narrando la estructura musical

El comienzo de la Primera Balada de Chopin puede brindarnos un ejemplo. En ella se observan dos secciones claramente definidas por el paso del **Largo** al **Moderato** y el cambio de compás **C a 6/4**. El **Largo** presenta tres unidades diferenciadas por su contenido temático: i) un arpeggio de II6; ii) un descenso por grado conjunto *bordeado* desde la sensible hasta la dominante, en el que las bordaduras disimulan la segunda aumentada y los valores

irregulares enfatizan el sentido descendente de la frase conduciendo hacia abajo la dinámica del discurso; y iii) el asentamiento de una dominante para cadenciar ($I_{6/4}$) viniendo del IV y sugiriendo la tónica como pedal, que queda en suspenso para ser resuelto en el **Moderato**. La segunda sección, **Moderato**, parece iniciarse con un motivo cadencial $V_{4/6} \ 5/3$ horizontalizado, que adquiere una dimensión temática (indicado como X en la partitura) a través de dos segmentos – el primero ascendente (x’), el segundo descendente que finaliza en la tónica (x’”). A partir de ahí este motivo alterna con gesto pendular de dos notas por grado conjunto (Y), ya ascendente ya descendente, cuyo diseño se altera solamente en el compás 15 por la interpolación de una nueva blanca con puntillo. El gesto cadencial continua con una melodía que no se sabe si termina o sigue así eternamente: a pesar de la fuerza cadencial, debido a la organización formal, el gesto conserva su marcado carácter ambiguo (suena *armónicamente* a final pero está *formalmente* al comienzo!). Si la ambigüedad formal es el conflicto el ejecutante podrá poner el énfasis en ese punto ambiguo haciéndonos dudar del reposo alcanzado en el sol por la inmediata consecución del motivo siguiente. La segmentación se desplaza constantemente de final del motivo x al final del y. Se pone de relieve así una insistencia sobre los segmentos mínimos. Así, el ejecutante *nos cuenta* una concatenación de fragmentos de contenido formal ambiguo y *nos mantiene en vilo* acerca de lo que va a venir. Al mismo tiempo dice “*la obra es así. No esperes fragmentos más largos ni definición formal*”. Alfred Cortot (1933) en su versión de la Balada de Chopin parece decirnos esto. El alargamiento de cada Do inicial y el acortamiento del cada SOL final de X, destaca la ambigüedad formal.

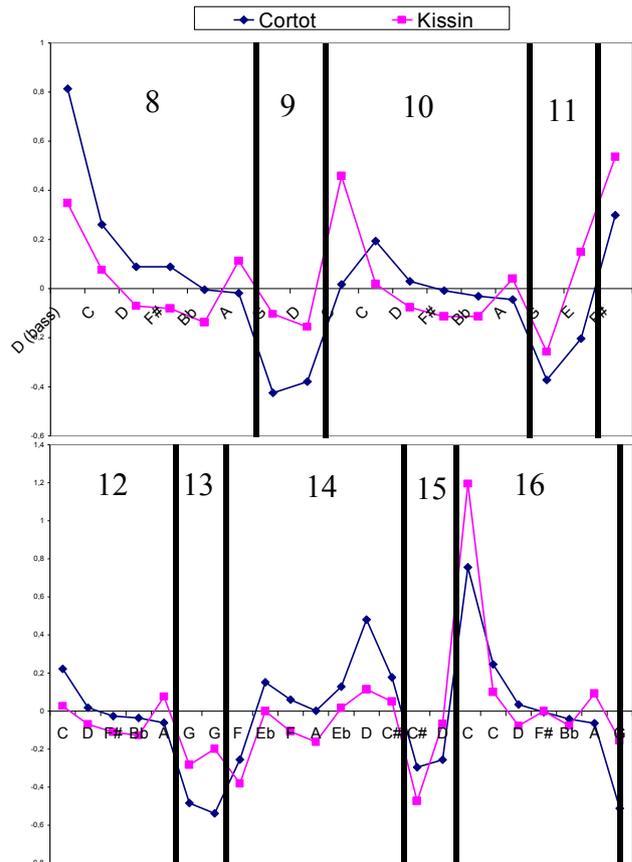


Figura 2. Regulación temporal expresiva de las versiones de Kissin y Cortot de la Balada (cuanto más alto es el punto más alargada –respecto del valor nominal dado por la partitura – es la nota) El eje horizontal muestra los nombres de las notas melódicas. Las barras y los números indican los compases (en el panel superior los compases 8 a 12 y en el inferior del 12 al 17)

Sin embargo, es posible hacer otras lecturas del fragmento. La figura 3 muestra la conducción vocal subyacente en un gráfico de los primeros 17 compases de la Balada en sol menor. En ella se puede observar una organización formal que subyace a la superficie exhibiendo en primer lugar una progresión lineal ($\wedge 6 - \wedge 1$) a manera de introducción atravesando el límite **Largo-Moderato** y uniendo toda esa sección a través de la cadencia. Seguidamente dos progresiones lineales conforman una estructura de frase (semifrase-semifrase). La primera semifrase presenta la progresión desde el $\wedge 5$ con una prolongación de la tónica a través de una doble bordadura (Sol, Fa#, La, Sol). La segunda semifrase, a partir del compás 13 comienza desde la $\wedge 8$ y llega en el compás 17 a la tónica. El sentido de unidad está dado por la cohesión de las progresiones lineales y las relaciones formales ente ellas (introducción / frase (semifrase-semifrase)). La conducción vocal subyacente brinda entonces un criterio jerárquico de unidad, entendida no ya como una concatenación de motivos sino como una estructura articulada por niveles jerárquicos y funciones formales en la que “el todo es más que la suma de las partes”. El ejecutante deberá *luchar* contra la segmentación de superficie, disimulando los rasgos que orientan la atención hacia ella: el motivo X y su alternancia con el Y. Para ello podrá poner en

Figure 3. Gráfico de la conducción vocal subyacente de los primeros 17 compases de la Primera Balada de Chopin (Rothstein 1995)

relieve algunos rasgos que particularmente contribuyan a la conducción subyacente. El LA de cada progresión lineal parece ser un punto clave. Desde el punto de vista de la superficie musical (durando una corchea en tiempo débil) pasa casi desapercibido, sin embargo resulta vital para la conducción vocal subyacente ya que completa la progresión lineal y sostiene la cadencia 4/6 5/3. La versión de Evgeny Kissin (1998) parece mostrar esto.

Desde el punto de vista del contenido narrativo, la prolongación como atributo de la conducción vocal subyacente plantea por definición un conflicto que puede entenderse como dramático: la oposición entre superficie y niveles estructurales más profundos. Por ejemplo, en el caso de la Balada, el análisis de la conducción vocal subyacente puso sobre el escenario otros conflictos y tensiones y modificó el *cartel de marquesina* de la obra brindando protagonismo a personajes que antes estaban soslayados.

Pero además puso en funcionamiento lo que para muchos es la condición fundamental de la estructura narrativa: la doble temporalidad (Chatman 1981).

“todas las narrativas, en cualquier medio, combinan la secuencia de tiempo de los eventos de la trama, el tiempo de la *histoire* (tiempo del relato) con el tiempo de la presentación de esos eventos en el texto que podemos llamar el ‘tiempo del discurso’. Resulta fundamental para la narrativa, independientemente del medio, el hecho de que estos dos órdenes de tiempo sean independientes.” (p. 118)

Hay un valor de *tiempo de discurso* para el La, que equivale a una corchea sobre un tiempo débil. Pero hay un valor de *tiempo de relato* que entra en conflicto con el anterior. Ese conflicto se manifiesta en la *atemporalidad* del gráfico de conducción vocal. Creemos que la modalidad despojada de ritmo de los gráficos de conducción vocal capturan intuitivamente este conflicto de doble temporalidad. Pero también se manifiesta en la estructura agógica particular de la versión de Kissin. En tal sentido el rubato aparece como una herramienta poderosa porque opera sobre las expectativas agógicas rompiendo con el tiempo del discurso y generando tensiones que ponen de manifiesto otro tiempo, el del relato. Este manejo agógico le permite al ejecutante establecer la trama dinámica temporal de su relato en términos de las vinculaciones subyacentes.

4. IMPLICATIONS

Concebir la ejecución musical como una experiencia intersubjetiva de segunda persona puede arrojar luz sobre los modos en que los

atributos de la estructura música se comunican aun cuando no existe una intención manifiesta ni una atribución manifiesta de la intención y el significado. Así, los eventos que son narrados no son de contenido lingüístico, sino que son estrictamente musicales – no proposicionales. Desde esta perspectiva, el tiempo de la historia es el tiempo de la estructura musical, y el tiempo del discurso – el tiempo del *como* se está contando – es el tiempo de la ejecución. La musicología ha desconocido la música como ejecución y esta es la razón por la que no puede adjudicarle la doble temporalidad relato/discurso. Es el ejecutante el que tiene algo para contarnos y el que, a través del rubato, organiza su discurso, a partir de la historia creada por el compositor. Parafraseando a Nattiez (véase cita en Background) “Los hechos musicales no constituyen en sí mismos una narrativa. Ellos son capturados por una narrativa de la ejecución que les confiere su sentido.”

La Psicología de la Música tampoco ha contribuido a superar este intríngulis. Al considerar la comunicación musical como vinculada a un contenido lingüístico desconoce su esencia no proposicional y por lo tanto otras modalidades (no lingüísticas) de atribuir significado como lo proponen las hipótesis de significado corporeizado (Johnson 1987) y de significación dialógica (Rommetveit 1998). Entender la comunicación musical en el contexto de la intersubjetividad de segunda persona nos permite incorporar estas otras modalidades.

La intersubjetividad de segunda persona es compatible con la esencia de la narración como conducta: la actividad estética que consiste en *seguir* la sucesión de acontecimientos sostenida porque la atención logra ser capturada a través de la puesta en acción de los diversos mecanismos de regulación temporal que gobiernan nuestros intercambios con el mundo desde edades muy tempranas. La estructura musical (la historia) nos brinda el pulso subyacente sobre el que establecemos expectativas. Nuestro conocimiento estilístico nos permite desplegar sobre dicho mecanismo, el otro mecanismo predictivo basado en la familiaridad. Sin embargo, la originalidad de una ejecución (del discurso) nos obliga a poner en juego el mecanismo de timing basado en tiempo de reacción – como en nuestras interacciones muy tempranas. Como Schögler (1999/2000) creemos que el músico - y nosotros lo extendemos también al oyente - utiliza la fuente infantil de la comunicación humana. Es posible que la psicogénesis de la función narrativa esté en esas interacciones tempranas. Cuando escuchamos música, nosotros la transferimos del contexto del conjunto de las actividades humanas al contexto más especializado de los eventos musicales en la ejecución. (Maus 1997). Sin embargo, la investigación en el tema está recién comenzando



REFERENCES

1. Abbate, C., *Unsung Voices*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.
2. Bråten, S., "Infant learning by alterocentric participation: the reverse of egocentric observation in autism", in Bråten, S. (ed.) *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge University Press, 1998a, p105-124.
3. Bråten, S., "Intersubjective communion and understanding: development and perturbation", in Bråten, S. (ed.) *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge University Press, 1998b, p372- 382.
4. Caplin, W., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, 1998.
5. Chatman, S., "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)", in Mitchell, W. (Ed.) *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981, p117-136.
6. Dissanayake, E., *Homo Aestheticus*, University of Washington Press, Seattle, 1992.
7. Dissanayake, E., *What if the Art For*, University of Washington Press, Seattle, 1985.
8. Eco, U., *Tratado de Semiótica General.*, Lumen, Barcelona, 1976.
9. Gómez, J. C., "Do concepts of Intersubjectivity apply to non-human primates?", In Bråten, S. (ed.) *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge University Press, 1998, p245-259.
10. Gopnik, A. & Meltzoff, A. *Palabras, Pensamientos y teorías*, Visor, 1999 (1997), Madrid.
11. Hernandi, P. "On the How, What, and why of Narrative", in Mitchell, W. (Ed.) *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981, p197-199.
12. Imberty, M., "Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique?", in Gabriellsson, A., (Ed.) *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference*. University of Uppsala, 1997, p23-32.
13. Johnson, M., *The body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago University Press, 1987.
14. Kugiumutzakis, G., "Neonatal imitation in the intersubjective companion space", in Bråten, S., (ed.) *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge University Press, 1998, p63-88.
15. Malloch, S., "Mothers and infants and communicative musicality", *Musicae Scientiæ*, Special Issue, 1999/2000. p29-57.
16. Maus, F. E., "Music as Drama", in Robinson, J. (Ed.) *Music & Meaning*, Cornell University Press, Ithaca, 1997, p105-130.
17. Merker, B., "Principles of Interactive Behavioral Timing", in C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert & J. Renwick (Eds.) *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. University of Western Sydney, 2002, p149-152.
18. Micznik, V. "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler", *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126 No. 2, 2001, p193-249.
19. Murray, L. & Trevarthen, C., "Emotional regulation of interactions between two-month-olds and their mothers", In Field, T. & Fox, N. (Eds.), *Social perception in infants*, Norwood, NJ, Ablex, 1985, p.177-197.
20. Nattiez, J. J., "Can one speak of Narrativity in Music?", *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115 No. 2, 1990, p240-257.
21. Nattiez, J. J., *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, (*Musicologie générale et sémiologie*, Trans.: Carolyn Abbate), Princeton University Press, New Jersey, 1990[1987].
22. Newcomb, A. "Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement", in Robinson, J. (Ed.), *Music & Meaning*, Cornell University Press, Ithaca, 1987, p131-153.
23. Newcomb, A., "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies", *19th Century Music*, XI/2, 1987, p164-174.
24. Ricoeur, P., "Narrative Time", in Mitchell, W. (Ed.), *On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1981, p165-186.
25. Ricoeur, P., *La Función Narrativa del Tiempo*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1992.
26. Robinson, J., (Ed.), *Music & Meaning*, Cornell University Press, Ithaca, 1997.
27. Rommetveit, R., "Intersubjective attunement and linguistically mediated meaning in discourse", in Bråten, S., (ed.) *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge University Press, 1998, p354-371.
28. Rothstein, W., "Analysis and the act of performance", in Rink, J., (Ed.) *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, 1995, p217-240.
29. Schögler, B., "Studying temporal co-ordination in jazz duets", *Musicae Scientiæ*, Special Issue, 1999/2000, p75-91.
30. Stern, D. *The interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, Basic Books, New York, 1985.
31. Trevarthen, C. & Hubley, P. "Secondary Intersubjectivity: Confidence co findings and acts of meaning in the first year", in Lock, A. (ed.) *Action: Gestures and symbol*. The



- Emergence of Language. Academic Press: London. 1978, p183-229.
32. Trevarthen, C., "Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication", *Musicae Scientiæ*, Special Issue, 1999/2000 p155-215.
33. Trevarthen, C., "The concept and foundations of intersubjectivity", In Bråten, S. (Ed.) *Intersubjective communion and understanding: development and perturbation*. Cambridge University Press, 1998, p15-46.
34. White, H., "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", in Mitchell, W. (Ed.) "On Narrative", The University of Chicago Press, Chicago & London, 1981, p1-23.

Registros de la Primera Balada de Chopin

35. Cortot, A., Reedited by The Piano Library, PL184, 1933.
36. Kissin, E., RCA, Red Seal, 09026-63259-2, 1998.