

¿Qué es lo que la ejecución pianística hace saber acerca de la organización de la textura musical? Un estudio preliminar.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (1997). *¿Qué es lo que la ejecución pianística hace saber acerca de la organización de la textura musical? Un estudio preliminar.* *Boletín de Investigación Educativo-Musical*, 10, 83-88.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/397>

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

¿QUÉ ES LO QUE LA EJECUCIÓN PIANÍSTICA HACE SABER ACERCA DE LA ORGANIZACIÓN DE LA TEXTURA MUSICAL?

UN ESTUDIO PRELIMINAR

Favio Shifres

Universidad Nacional de La Plata
Costa Rica 4469 D.3 - (1414) Buenos Aires - Argentina

Resumen

Como etapa preliminar en el examen de las acciones que debe realizar el ejecutante a los fines de lograr la comunicación de su concepto de la estructura musical al auditor, se estudió la habilidad de auditores para establecer jerarquías en el nivel de pregnancia del plano principal de diversas texturas del repertorio pianístico conforme estos se enfrentan a diferentes ejecuciones de un mismo fragmento musical en las que se ha puesto en juego un criterio interpretativo distinto (entendiendo por tal al conjunto de acciones interpretativas del ejecutante). Los fragmentos grabados por un pianista de primer nivel se presentaron en dos versiones (correcta y plana) de acuerdo a la intención del ejecutante de jerarquizar el plano principal de la textura o de realizar una ejecución neutra (sin énfasis alguno). Se compararon las respuestas dadas por sujetos (N= 160) no músicos y músicos, y dentro de este grupo las dadas por los pianistas y los no pianistas. Los datos hallados corroboran que la acción del ejecutante es de importancia en el esclarecimiento de la jerarquía textural y circunscriben las diferencias en las respuestas correspondientes a cada grupo de sujetos. Los resultados obtenidos constituyen una fuente de múltiples hipótesis para emprendimientos futuros.

WHAT DOES PIANISTIC PERFORMANCE HELP TO KNOW ABOUT THE ORGANIZATION OF MUSICAL TEXTURE ?

A Preliminary study

Abstract

As a preliminary stage in the examination of the actions a player must accomplish in order to achieve the communication of his musical structure concept to the listener, it was studied the listeners' ability to establish hierarchies in the pregnancy level of the principal plain on different textures from the piano repertoire, when facing different performances of the same musical fragment with different interpretative criteria (this is understood as the whole of the performer's interpretative actions). Fragments recorded by a first level pianist were presented in two versions (correct and plain) according to the performer's intention to highlight the main texture plane or to make a neutral performance (with no emphasis at all). The answers given by non musician and musicians (N= 160) were compared, and within this group, those answers given by pianists and non pianists. The data obtained corroborates the importance of the performer's action for clearing up the textural hierarchy and circumscribe the differences in the answers corresponding to each group of subjects. The results obtained constitute a source of multiple hypothesis in future research.

Introducción

En música, la comunicación entre el creador y el espectador está mediatizada por la labor del ejecutante quien tiene por meta reflejar en su ejecución la comprensión del pensamiento del compositor y transmitirla al auditor, sin caer en una realización banal o sobreactuada (Cone, 1968).

Actualmente se estima que el análisis musical es el medio de acceso más adecuado a tal conocimiento (Berry, 1989; Shifres, 1995 a). ¿Qué acciones específicas debe realizar el intérprete para revelar su "construcción" interpretativa al auditor? Por ejemplo: cuando una textura establece una *relación de figura-fondo* entre sus partes simultáneas habitualmente se aconseja a los estudiantes enfatizar la línea de *figura*. Sin embargo, según otras opiniones, la apropiada disposición de las notas en la textura posibilita la configuración de la relación *figura-fondo* independientemente de la acción del ejecutante.

El problema puede analizarse desde:

I. *Las acciones del ejecutante*. Los dominios de la acción de ejecución son: *tempo*, *dinámica* y *articulación* (Berry, 1989; Sloboda, 1994; Stein, 1989). Tales acciones pueden ordenarse de acuerdo a reglas que actúan en el pensamiento del intérprete organizando la ejecución (Palmer, 1989; Friberg *et al.*, 1987; Kronman y Sundberg, 1987; Sundberg *et al.* 1983; Shaffer, 1976). Algunos patrones específicos de acción expresiva se vinculan a características de la factura musical (Gabrielsson, 1987), que actúan como información de entrada y son responsables de dicha organización, llamada por Shaffer *programación motora* (1976; 1981; Shaffer y Todd, 1987). Ésta constituye una confirmación de los aspectos expresivos ya que posibilita la réplica de las acciones, construyendo representaciones de contenido y vinculando la respuesta motriz a la obra musical en sí misma.

Según Clarke (1985), la variabilidad de una ejecución depende de las propiedades estructurales de la música y

los procesos organizadores del ejecutante, sin embargo es difícil precisar el rol que juega la estructura en el proceso de ejecución: existirían tanto desde la ejecución como desde la composición en sí misma patrones de acción inconsciente que gobiernan la ejecución musical (Palmer, 1989; Clynes, 1983, 1987).¹

II. *La percepción de la estructura musical.* Algunos enfoques analíticos (Meyer, 1956 y 1973; Lerdhal y Jackendoff, 1983) se basan explícitamente en leyes gestálticas (principios de clausura y de completamiento)². Se considera que la percepción de los planos sonoros tiene lugar de acuerdo al principio de proximidad (Butler, 1979 -citado por Sloboda 1985- p.157; Deutsch, 1982); entendida no solo en términos físicos, sino también psicológicos -vinculado al "espacio tonal" - (Gregory, 1990).

El grado de pericia del auditor condicionarían la representación interna de la estructura: Meyer (1973; p. 44 y 88) estima que expertos y novatos experimentan en forma diferencial los atributos primarios y secundarios de la música - confirmado por Eastlund Gromko (1993). Sloboda (1985-166 y ss) alude a tal diferencia en un estudio sobre foco de atención sobre planos diferenciados de la textura.

Otros investigadores (Deliège, I. y El Ahmadi, A., 1990; Welker, 1982; Cuddy y Badertcher, 1987 y Palmer y Krumhansl, 1990 - en Cuddy y Uptis, 1992-335) no han encontrado diferencias significativas entre ambos grupos expertos y novatos en la percepción de distintos aspectos del lenguaje musical. Para Cuddy y Uptis (1992) las diferencias entre auditores son de vocabulario descriptivo de la teoría musical (implícito en la naturaleza de las tareas experimentales), más que de las capacidades de percibir, recordar e interpretar contextos musicales en términos de conocimientos de las regularidades musicales que escuchan.

Es posible que además existan otros condicionantes del nivel de comprensión: Dowling (1973) alude a la influencia de las instrucciones específicas previas a la audición; investigaciones recientes indagan algunos componentes -visuales y actitudinales- que intervienen en el proceso de audición crítica - (Davidson, 1993; Elliot, 1994; Price, 1994).

III. *El rol de las acciones del ejecutante en la percepción de la estructura musical.* La expresión es una actividad racional, relacionada con la estructura musical, que tiene un claro efecto sobre la percepción (Sundberg, Friberg y Frydén, 1991). Posiblemente las reglas que gobiernan las acciones de ejecución organizan también la señal perceptual, de modo de que las actuaciones interpretativas comunicadas exitosamente a los auditores (Sloboda, 1983; Clarke & Baker-Short, 1987) no difieran tanto en su estructura psicológica de los estímulos percibidos (Palmer, 1989). Según Sundberg (Sudberg, *et al.*, 1991) existiría un conjunto de reglas (de Diferenciación y de Agrupamiento), de relevancia en el análisis del proceso de comunicación, que jugarían un rol importante en la audición musical. Así, la existencia de una percepción categórica, y las acciones específicas del ejecutante -variación del grado de énfasis en la aplicación de cada regla-

pondrían en alerta al auditor acerca del modo en el que la comunicación puede ser mantenida estableciendo cierto grado de predictibilidad respecto de ella.

Clarke identificó tres funciones expresivas y los correspondientes códigos acústicos que permiten la comunicación entre el ejecutante y el auditor: "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." (citado por Sundberg *et al.* 1991). Pero, ¿dichos códigos son adquiridos a través de un proceso de aprendizaje? ¿su conocimiento es función del grado de formación musical del auditor? Los estudios que vinculan la percepción con el grado de entrenamiento musical recibido, lo hacen desde la perspectiva de los atributos compositivos de la obra musical, y no desde las variables interpretativas.

Resulta una carencia importante la falta de estudios acerca de la incidencia de la ejecución en la comprensión musical.

El presente estudio constituye el primer emprendimiento de un proyecto mayor que examina la comprensión perceptual del auditor en torno a la continuidad de los planos sonoros de una estructura musical, y su relación con la intervención más o menos activa del ejecutante de acuerdo a las características propias de la textura.

Metodología

La manipulación de las Variables Independientes

La Calidad de la Textura. Se seleccionaron seis fragmentos de literatura pianística de repertorio académico de lenguaje armónico tonal representando seis tipos de texturas diferentes, de acuerdo a un estudio previo en el que se construyó una organización categorial con el objeto de establecer criterios para el análisis de las texturas (Shifres, 1995b), tomando categorías de autores que abordaron específicamente el análisis textural (Berry, 1987), otras adaptadas de otros análisis (Satzler, trad. 1990; Forte & Gilbert; trad. 1992), y otras originales. Esta categorización, aunque incompleta e incapaz de brindar una tipología cerrada permitió hallar diferentes tipos de texturas, que fueron tomados como casos para su estudio. En ellos era posible identificar una relación de figura-fondo.

El Criterio Interpretativo. Se solicitó a un prestigioso pianista de nivel internacional la ejecución de los seis fragmentos en tres versiones para cada uno - 1ª) con el plano principal puesto en relieve de acuerdo a su criterio (versión correcta); 2ª) sin diferencia entre planos (versión plana); y 3ª) enfatizando otro plano de la textura que no fuera el principal (versión patológica) - y del plano principal aislado con las mismas características interpretativas (de tempo, carácter y articulación) que cuando estaba integrado al resto de la textura. Las ejecuciones fueron evaluadas por un panel de expertos, quienes determinaron las que resultaron diferenciadas y representativas de cada uno de los tres tipos, indicando el

grado de seguridad de la respuesta. Los fragmentos y las versiones seleccionadas tuvieron un mínimo del 60% de acuerdo entre los panelistas y acuerdo total con

el pianista, y un mínimo del 60% de promedio de seguridad. Se seleccionaron así cuatro fragmentos en dos versiones cada uno: la *correcta* (A) y la *plana* (B).

CUADRO 1.
Juicio de Claridad dado por los sujetos de la prueba (N=160) y el panel de expertos (N=5), en la comparación de versiones.

Juicio de claridad (en porcentajes)									
Frag.	Panel de Expertos N=5		Sujetos de la Prueba N=160						
	Acuerdo	Seguridad	Pares Diferentes *				Pares Iguales**		
			versión A	versión B	igual	Significación	igual	diferente	
1	83	60	29	24	47	$\chi^2 = 28,6$	$r < 0,001$	56	44
2	67	67	39	29	32	$\chi^2 = 5,22$	$r < 0,1$	49	51
3	100	80	68	13	19	$\chi^2 = 173,3$	$r < 0,001$	51	49
4	100	60	35	37	28	no resultó significativa		50	50

- * Se consideraron los juicios emitidos por cada sujeto para cada par de versiones diferentes (A-B y B-A) por lo tanto $N = 160 \times 2$.
- ** Para los pares iguales los resultados no fueron significativos, sin embargo se presentan por ser valores sumamente alejados de los hipotetizados.

La medición de la Variable Dependiente

Consideraciones Generales. Se procuró una máxima conservación de las condiciones naturales para la recolección de los datos- por ejemplo, la del concierto-. En dichas situaciones el oyente escucha sólo una vez cada fragmento de la obra, salvo que existan en la obra repeticiones textuales de alguna sección. Por otro lado se estimó que tanto la percepción como la representación interna de la melodía varían de acuerdo a la cantidad de exposiciones al estímulo.

La prueba. De acuerdo a lo expresado, los sujetos escucharon la línea melódica aislada seguida de dos ejecuciones del mismo fragmento. Debían responder en cuál de las dos ejecuciones se percibía más claramente la melodía principal (véase protocolo en apéndice). Los 4 ejemplos musicales se presentaron en tres pares: versiones A - B; versiones B - A; y repetición de una misma versión (A o B). Los 12 pares fueron dispuestos en diversos ordenamientos. La duración de la prueba fue de 7 minutos, implementada en sesiones tanto individuales como grupales. Se testearon 160 sujetos -62 no músicos y 98 músicos, 57 pianistas y 41 no pianistas-.

Resultados

Se analizaron las respuestas de los sujetos en vinculación al grado de seguridad declarado para cada uno de los ejemplos de la prueba. En virtud de que los resultados no fueron significativos, fue desestimado para los análisis posteriores.

Se procesaron las respuestas dadas como *juicio de claridad* y se obtuvieron los resultados presentados en el cuadro 1. Para el análisis presente se utilizó el total de respuestas de los sujetos dadas para los dos pares de versiones diferentes de cada obra dentro de la prueba, es decir el par A-B y el par B-A.

Los resultados correspondientes al par igual fueron analizados dicotomizando las respuestas (en iguales y distintos) de este modo los mismos no resultaron significativos (Cuadro 1).

Al comparar las respuestas de músicos y no músicos, pianistas y no pianistas y los tres grupos entre sí sólo los datos para el fragmento 3 resultaron significativos. (Figura 1)

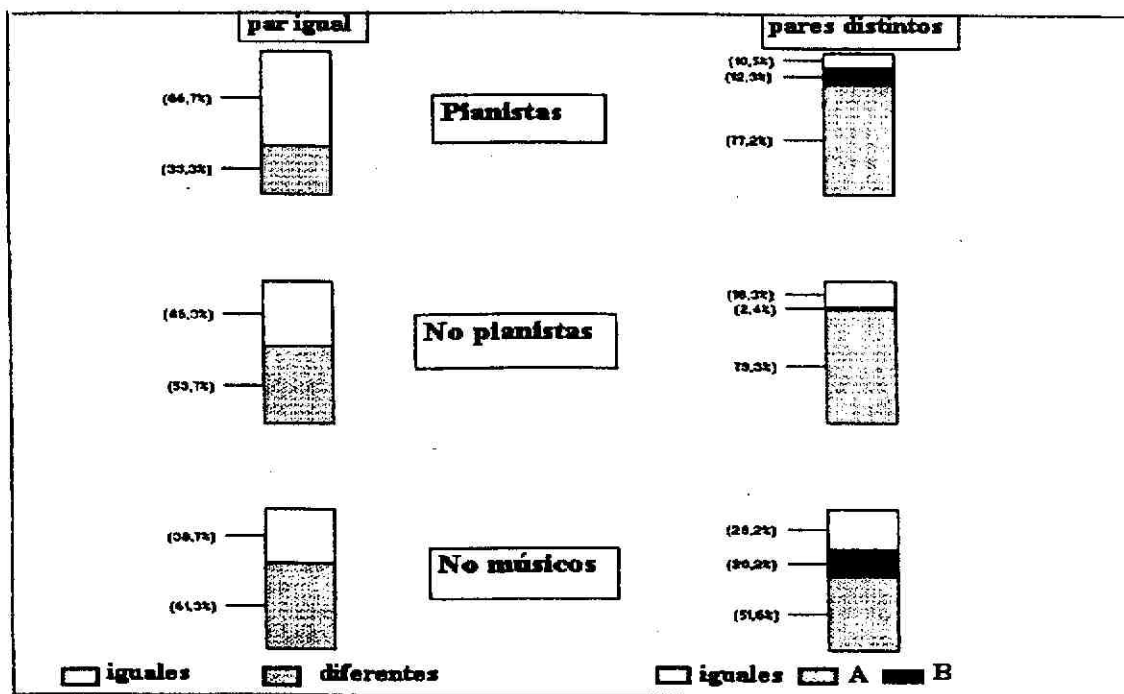


Fig. 1. Respuestas comparadas de los sujetos para los pares distintos ($c^2 = 29,67$; $r < 0,01$) y el par igual ($c^2 = 9,69$; $r < 0,01$) del fragmento 3.

Discusión

Por la naturaleza exploratoria de este estudio, los resultados obtenidos solo brindan algunos indicios para la realización de futuros emprendimientos:

1. Los resultados para los fragmentos 1, 2 y 3 revelan que la intención del ejecutante de hacer más clara la textura se realiza (en ninguno de dichos casos resulta más clara la versión B).
2. En el ejemplo 1 la mayor parte de los sujetos no encontró diferencias entre las versiones, aunque el panel de expertos alcanzó un acuerdo considerable. Probablemente las cualidades de la textura establezcan un cierto grado de pregnancia *per se* del plano principal más allá de la intervención del ejecutante (Shaffer, 1995, p.23).
3. El ejemplo 4 podría constituir un caso de textura para la cual una acción interpretativa enfática (aceptada por los expertos), no resultara aun suficiente para esclarecerla al oyente común.
4. Los resultados hallados para el par igual revelan:
 - a) la dificultad de los auditores para comparar versiones, actividad que se supone de práctica habitual en el oyente medio.
 - b) la existencia de otros factores en la elaboración de un juicio crítico a partir de tal comparación, que darían lugar a posteriores estudios
5. El ejemplo 3 fue el que mayor acuerdo del panel de expertos logró y al mismo tiempo el que más altos niveles de significación mostró tanto en el análisis general como en las comparaciones entre los sujetos de los diferentes grupos. Esto indicaría que la incidencia del criterio interpretativo en la comprensión

de la estructura sería menor en los auditores menos calificados.

6. Las diferencias no significativas encontradas al comparar las respuestas de los distintos grupos estarían corroborando lo antedicho vinculando tales diferencias a la naturaleza de la tarea experimental. Cook (1990) hace referencia a esta igualdad entre músicos y no músicos en relación a lo que él denomina una capacidad "universal" para adjudicar significado en la escucha. Sin embargo los resultados obtenidos para algunos de los ejemplos nos conducirían a pensar que esta igualdad en ciertos casos se produce en la "incapacidad" de asignar significados - al menos en términos de la estructura musical. En este sentido las diferencias halladas para el fragmento 3 -mencionadas en el punto 5 - podrían estar indicando la incidencia del criterio interpretativo en tal asignación. (incidencia que parecería ser diferencial respecto de los grupos).
7. En referencia al punto anterior, las diferencias en los juicios del panel de expertos y de los sujetos de la prueba podrían explicarse según Cook (1990) a partir de la "perspectiva" desde la cual se analiza el fenómeno - y por supuesto en la consideración de las diferencias en las tareas propuestas.

Surgen también interrogantes en torno de diversos aspectos del problema que pueden sentar bases para futuros emprendimientos no enunciados arriba, como la consideración de otros diseños de pruebas que permitan indagar más profundamente en la representación interna de los auditores, la utilización de ejemplos musicales que circunscriban aun más el problema de la textura, la problemática de la extensión de las audiciones, entre otros.

Noi
1 Er
es
co
tra
2 Ne
la
ps
co
tal

Rej
Ber:
Ber:
Cla:
Cla:
Cly
Cly

Cor
Coc
Coc
Cuc
Da
De:
De
Do
Do
Ea
Ell
Fo
Fri

Notas

- ¹ En tal sentido, Sloboda distingue entre "una actividad que es racional y (...)otra que es un aspecto del conocimiento consciente explícito que tiene el ejecutante durante el transcurso de la ejecución" (1994, p154).
- ² No obstante el auge que ha recibido en las últimas décadas la relación entre los enfoques musicales teóricos y la psicología experimental, ciertas perspectivas críticas comienzan a cuestionar, hoy en día, la generalización de tales vinculaciones (Cook, 1994).

Referencias

- Berry, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover.
- Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance* London: Yale University Press.
- Clarke, E. F. & Baker-Short, C. (1987). The Imitation of perceived rubato: A Preliminary Study. *Psychology of Music*, 15, 58-75.
- Clarke, E. F. (1985). Structure and Expression in Rhythmic Performance. En P. Howell, I. Cross and R. West (Eds.) *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press.
- Clynes, M. (1983). Expressive microstructure in music, linked to living qualities. En: J. Sundberg (ed.) *Studies of Music Performance*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. Nro. 39.
- Clynes, M. (1987). What can a musician learn about music performance from newly discovered microstructure principles (PM y PAS). En: A. Gabriellsson (ed.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music.
- Cone, E. T. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination & Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cook, N. (1994). Perception: A perspective from Music Theory. En: Aiello, R. (ed.) *Musical Perception*. New York: Oxford University Press.
- Cuddy, L. L. and Upitis, R. (1992). Aural Perception, en R. Cowell (ed.) *Handbook of Research in Music Education*. Reston, Virginia: MENC (Music Educators National Conference).
- Davidson, J. (1993). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21 (2). 103-113.
- Deliège, I. and 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.
- Deutsch, D. (1982). Grouping Mechanisms in Music. En: D. Deutsch (ed.) *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- Dowling, W.J. (1973). The Perception of interleaved melodies. *Cognitive Psychology*, 5, 322-37.
- Dowling, W. J. (1982). Melodic Information Processing and Its Development. En D. Deutsch (ed.) *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- Eastlund Gromko, J. (1993). Perceptual Differences Between Expert and Novices Music Listeners: A Multidimensional Scaling Analysis. *Psychology of Music*, 21, 34-47.
- Elliot, Ch. (1994). Race and Gender as Factors in Judgements of Musical Performance. *Fifteenth International Research Seminar*, Miami, ISME. 91-105.
- Forte, A. y Gilbert, S. (trad 1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. (trad. P. Chicot). Barcelona: Labor.
- Friberg, A.; Sundberg, J. and Frydén, L. (1987). How to Terminate a Phrase. An Analysis-by-Synthesis Experimento on a Perceptual Aspect of Music Performance. En: A. Gabriellsson. (ed.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. No. 55.
- Gabriellsson, A. (1987). Once again: The theme from Mozart's Piano Sonata in A Major (K.331). En A. Gabriellsson. (ed.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. No. 55. 81-104.
- Gregory, A. (1990). Listening to Polyphonic Music. *Psychology of Music*, 18, 163-170.
- Kronman, U. and Sundberg, J. (1987). Is the Musical Ritard an Allusion to Physical Motion?. En: Gabriellsson, A. (ed.) *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. No. 55.
- Lerdahl, F. and Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer; L. (1973). *Explaining Music*. Chicago: The University of Chicago Press
- Palmer, C. (1989). Mapping musical thought to de music performance. *Journal of Experimental Psychology*, 15, 331-346.
- Price, H. E. (1994). Effects of Sampled and Synthesizer Timbres on Opinions of Musicians and Nonmusicians. *Fifteenth International Research Seminar*, Miami, ISME. 277- 287.
- Salzer, F. (trad 1990). *Audición Estructural. Coherencia tonal en Música*. (trad. Pedro Chicot). Barcelona: Labor.
- Shaffer, L. H. (1976) Intention and Performance. *Psychological Review*, Vol. 83 Nro.5 375-393.
- Shaffer, L. H. (1981) Performances of Chopin, Bach and Bartok: Studies in Motor Programing. *Cognitive Psychology*, 13, 326-376.
- Shaffer, L. H. (1995) Musical Performance as Interpretation. *Psychology of Music*, 23, 17-38.
- 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*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music Nro 55.
- Shifres, F. (1995a). *La Ejecución Musical en Términos Interpretativos. Reflexiones en torno al estado actual de la enseñanza especializada en nuestro país*. Conferencia. Córdoba: IV Encuentro de Educadores Musicales del Interior del País.
- Shifres, F. (1995b) La Forma y la Textura Musical. Estado del Arte en su estudio. En *Música y Transformación Educativa*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Circulación Interna.
- Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Sloboda, J. A. (1983). The Communication of musical metre in piano performance. *Quarterly Journal Experimental Psychology*, 35, 377-396.
- Sloboda, J. A. (1994). Music Performance Expression and then Development of Excellence. En: R. Aiello (ed.) *Musical Perception*. New York: Oxford University Press.
- Stein, E. (1989). *Form and Performance*. New York: Lime-light Editions.
- Sundberg, J.; Friberg, A. & Frydén, L. (1991). Common Secrets of Musicians and Listeners: An analysis-by-synthesis Study of Musical Performance. In West, Cross and Howell (eds.) *Representing Musical Structure*. London: Academic Press.
- Sundberg, J.; Frydén, L. and Askenfelt, A. (1983). What tells you the player is musical? An analysis-by-synthesis study of musical performance. En: J. Sundberg (ed.) *Studies of Music Performances*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. No. 39.
- Welker, R.L. (1982). Abstraction of Themes from melodic variations. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 8, 435- 447.

Apéndice 1

Modelo de Protocolo Utilizado en la Prueba

Proyecto: Criterio Interpretativo y Comprensión Musical

Este test forma parte de una investigación sobre los modos de percepción musical de diversos aspectos de la interpretación instrumental. Es muy importante para el desarrollo de éste trabajo que las opiniones que se le piden sean auténticas, es decir que sean el resultado de la audición y no de la especulación acerca de cuál podría ser la respuesta correcta. En este test no hay respuestas correctas o incorrectas: todas ellas son válidas si se basan realmente en sus *impresiones*. La resolución del mismo es individual (evite hacer comentarios en voz alta) y anónima, por lo que sus opiniones serán publicadas únicamente a partir del procesamiento estadístico de los datos y no de manera particularizada. **Los responsables de este proyecto agradecemos infinitamente su colaboración.**

Esta prueba consta de doce ejemplos. En cada ejemplo usted escuchará en primer término una melodía *solá*; e inmediatamente a continuación dos versiones del fragmento al que pertenece dicha melodía (es decir la melodía y su "acompañamiento"). Deberá decir en cuál de las dos versiones la melodía se percibe más claramente: (Señale con una cruz). Indique además en el cuadro de al lado qué grado de seguridad tiene su respuesta - señalando con una cruz en el casillero correspondiente de acuerdo a una escala de 1 a 5 que va de lo menos seguro a lo más seguro.

Ejemplo 1	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 2	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 3	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 4	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 5	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 6	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro

Ejemplo 7	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 8	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 9	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 10	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 11	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro
Ejemplo 12	<input type="checkbox"/> versión 1	<input type="checkbox"/> versión 2	las dos por igual	<input type="checkbox"/> inseguro	<input type="checkbox"/> seguro

Apéndice 2

Fragmentos Musicales Utilizados en el Estudio

Fragmento 1: *Novelletta Op. 21 Nro 6* de R. Schumann



Fragmento 2: *Vals Op. 39 Nro 5* de J. Brahms



Fragmento 3: *In der Nacht Op. 12* de R. Schumann



Fragmento 4: *Variaciones Op. 21 Nro 1. Var 1* de J. Brahms

