

En Español, Silvia, *Psicología de la Música y del Desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires (Argentina): Paidós.

Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música: el poder expresivo del rubato.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (2014). *Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música: el poder expresivo del rubato*. En Español, Silvia *Psicología de la Música y del Desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires (Argentina): Paidós.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/407>

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

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>.

<título capítulo> 1. Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música: el poder expresivo del rubato

Favio Shifres

<título 1> Introducción

La relación entre la música y la infancia temprana se introduce tanto en la literatura psicológica como en la musical a través de una larga lista de tópicos. Muchos de estos tópicos constituyen el núcleo de los temas tratados en los diferentes capítulos que integran este libro. En particular, el estudio de las condiciones de posibilidad de la musicalidad en la evolución de la especie y en el desarrollo del individuo. Surge así un programa que elabora un tejido complejo de vinculaciones entre disciplinas. Además de la Musicología y la Psicología, otras ciencias se enlazan en una trama que, aunque ciertamente fructífera, oculta detrás de la seducción de los temas tratados ciertas debilidades epistemológicas. El trabajo interdisciplinario trazado corre el riesgo de construir castillos de arena si no se presta suficiente atención a esos problemas epistemológicos.

El estudio de la infancia temprana ha tomado a la música como referencia para modelizar los intercambios de la díada adulto-bebé hace por lo menos tres décadas (Papoušek y Papoušek, 1981; Trevarthen, 1999/2000). Recientemente se han propuesto nuevas hipótesis que parecen estrechar este enlace de manera notable. Por ejemplo, Ellen Dissanayake (2000, 2001, en este libro) sugiere que la naturaleza multimodal, dinámica y extendida en el tiempo de las interacciones tempranas entre adultos y bebés creó las condiciones de posibilidad a lo largo de la filogenia para el surgimiento

de las artes temporales como actividades humanas extendidas a lo largo de las culturas y de alcance universal dentro de cada una de ellas. En consonancia con esas ideas, he propuesto en otro sitio (Shifres, 2007) que el proceso se completa desde la dirección opuesta: las artes temporales que se practican en el seno de cada cultura, y en particular la música, contribuyen a modelar las pautas para el intercambio intersubjetivo en la infancia temprana. Es decir, que adultos y bebés interactúan sobre la base de un conjunto de pautas comportamentales seleccionadas con criterio estético conforme las expresiones artísticas de la cultura de pertenencia. De este modo, tales intercambios pueden entenderse como performances interactivas que brindan oportunidades para involucrar al infante en aspectos estéticos de su cultura que resultarán claves para comprenderla y participar en ella.

A estas hipótesis subyace la idea de que la relación de la música con el estudio de la infancia temprana va más allá de brindar un marco para plantear metáforas que contribuyan a dicho estudio. Por el contrario, suponen un vínculo complejo entre los campos de estudio. Surge de manera casi inmediata el interrogante de si es posible establecer plausiblemente dicho vínculo. Este capítulo se propone discutir algunos problemas epistemológicos del enlace entre música e infancia temprana destacando la importancia de la actualización musicológica en la construcción de esta interdisciplina.

La Psicología de la Música está experimentando una transformación paradigmática importante de la mano de replanteos teóricos en el campo de la Musicología. La actual Psicología del Desarrollo podría acompañar esos giros de enfoque y profundizar así el enlace entre infancia temprana y música. Para comprender adecuadamente la profundización del enlace entre Música e Infancia Temprana es necesario construir una relación entre Psicología del Desarrollo, Psicología de la Música y Musicología que evite tomar conceptos de un campo para *trasladarlos* a otro y luego desentenderse del derrotero epistemológico que esa idea sigue en su campo de origen. En tal interdisciplina dinámica, cada idea surgida en uno de los campos debería estar sometida a verificación a la luz de los avances en el otro. Así, por ejemplo, los estudios filogenéticos en arte deberían estar muy atentos a las discusiones

en teoría del arte, para poder describir adecuadamente las condiciones de posibilidad para el surgimiento de dicha capacidad a la luz de lo que hoy se considera medular en la concepción y producción artística.

En esta dirección se presentan, en la primera parte, algunos ejemplos de la transferencia conceptual del campo musicológico al de la psicología cognitiva en general y al de la psicología del desarrollo en particular y se señalan las debilidades epistemológicas que la caracterizan. En la segunda parte, se exponen algunas contribuciones que la psicología de la ejecución musical podría realizar a los estudios en infancia temprana sugiriendo las causas por las cuales tales aportaciones no terminan de materializarse. Finalmente, la tercera parte presenta algunos ejemplos del modo en el que las relaciones entre las disciplinas pueden ir más allá de la utilización de metáforas basadas en modelos conceptuales estereotipados para promover una investigación interdisciplinarias más motivadoras, interesantes y fructíferas.

<título 1> La música y la infancia temprana se aproximan

<título 2> *La música como metáfora en el modelado de las interacciones tempranas*

A principios de los años '80 los investigadores en infancia temprana tomaron conceptos musicales, provenientes de la teoría musical clásica, para describir ciertas características de los modos de actuar de las personas adultas al interactuar con bebés. Así, por ejemplo, el matrimonio de médicos Papoušek se refirió a los *contornos melódicos* de las vocalizaciones que las mamás dirigen a sus bebés para calificar la prosodia del habla materna y a sus *rangos melódicos extendidos* para exponer el hecho de que tales vocalizaciones alcanzan alturas tanto más graves como más agudas que las incorporadas al habla habitual entre adultos (Papoušek y Papoušek, 1981; Papoušek, M., 1996). La alusión a estos conceptos musicales es consecuencia de destacar las cualidades acústicas del aspecto sonoro del habla dirigida al bebé, más que el semántico. El objetivo de la analogía es subrayar la elaboración del sonido con un propósito expresivo por parte del adulto que interactúa

con el bebé. De este modo, la analogía remite a la idea de música, conforme una concepción ampliamente compatible con su definición vulgar (aquella de “arte de combinar los sonidos” (Real Academia Española, 2001; p.1558) incluyendo algunas variantes aparentemente más complejas y abarcadoras como la de “Sonido humanamente organizado” (Blacking 1973, p.3 y ss.). Como veremos más adelante, esta definición que confina el campo musical a un arreglo de los atributos sonoros conforme ciertos principios estéticos culturalmente determinados restringe el alcance de la música y, concomitantemente, limita la posibilidad de comprender un enlace más profundo con el desarrollo cognitivo.

Extendiendo la analogía al plano discursivo, también se ha recurrido a conceptos desarrollados por la teoría musical para describir la música como discurso para la elucidación de asuntos del ámbito psicológico. Daniel Stern (1985), un psicólogo del desarrollo proveniente del psicoanálisis, por ejemplo, destacó explícitamente que ciertos rasgos de la organización temporal de las conductas que se observan en la interacción adulto-bebé evocan los modos de organizar el tiempo que caracterizan a la música cuando la consideramos más allá de una mera sucesión de sonidos de determinadas características acústicas y la organizamos como *discurso*. Conforme a ello, los comportamientos interactivos se disponen de manera regular en el tiempo, regularidad que es apreciable, por ejemplo al escuchar a un adulto diciendo reiteradamente “ajó...” a su bebé. Esa disposición permite la identificación de un *tempo* considerando la ocurrencia de un número limitado de eventos en relación a la duración total de la unidad de tiempo en la que ocurren, tal como se lo conceptualiza en el campo musicológico (Epstein, 1995). Además las relaciones de duración de los intervalos de tiempo que tienen lugar entre los sucesivos eventos presentan cierta proporcionalidad definiendo un *ritmo*. Por otra parte, la organización temporal de los acontecimientos en la interacción puede ser analizada en términos de simultaneidad y sucesión. Así, es posible hablar de *sincronía* cuando un adulto y su bebé realizan vocalizaciones al mismo tiempo. Regularidad, tempo, ritmo y sincronía son, entre otros, rasgos a través de los cuales se puede caracterizar los *discursos musicales*. A partir de las descripciones de características como las señaladas, relativas a la organización temporal

de las interacciones adulto-bebé proporcionadas por Stern, Michel Imberty (2002), desde la Psicología de la Música, sugirió que las acciones de los adultos se organizan de acuerdo a los *recursos de repetición y variación* tal como éstos son enunciados por la morfología clásica musical para darle forma al transcurso del tiempo (Kühn, 1989) y contribuir a su significado (Caplin, 1998). Así como estos recursos favorecen la comprensión del oyente, los comportamientos de los adultos sujetos a esos principios contribuyen a la comprensión del bebé del transcurrir temporal (Imberty, 1997). Es importante señalar que el concepto de música subyacente a la analogía en el plano discursivo se extiende hacia el movimiento, yendo más allá de los sonidos. Sin embargo, Stern (1985) habla también de danza para completar la modelización de la interacción adulto-bebé, de manera que todavía toma el concepto moderno de música (véase Tropea, Shifres y Massarini en este volumen).

Siguiendo en la idea de la música como metáfora para el modelado de las interacciones tempranas, pero liberándola de las amarras que la delimitación de los campos artísticos en la modernidad sujetaron al arte musical exclusivamente al campo sonoro, Stephen Malloch y Colwin Trevarthen (2008) extendieron el alcance del modelo musical a diferentes aspectos del intercambio intersubjetivo entre adultos e infantes durante los primeros 9 meses de vida o período de intersubjetividad primaria (Trevarthen y Hubley 1979). Trevarthen (1999/2000) enfatizó el rasgo de *musicalidad* de una cantidad de comportamientos que caracterizan la cognición humana trascendiendo aquello que es exclusivamente sonoro, para adentrarse en el ritual, la dramatización y la danza, sobre la base de que

tenemos que dejar de pensar las formas musicales como los objetos físicos de la percepción auditiva y la cognición – ¡como si fuera que comprendemos la música simplemente con oír los sonidos en ella, como un grabador que alimenta un sistema de ordenamiento de los sonidos! (Trevarthen, 1999/2000; p.159).

Así, el concepto de música que sostiene su alegato se identifica claramente con los argumentos de la *Nueva Musicología* y la *Musicología*

Crítica (Beard y Gloag, 2005)¹ En particular, rescata los componentes corporales, intersubjetivos y rituales que dan sentido a la música más allá de lo sonoro (como lo hacen Small, 1998 y Salgado Correia, 1999 entre otros). Pero también, este cambio conceptual se vincula con una crítica al enfoque de la Psicología Cognitiva Clásica para el estudio de la experiencia musical, que considera los procesos mentales como computacionales, descorporeizados y no situados.

Tomando el modelo musical conforme este nuevo alcance, Trevarthen (1999/2000) describe la “*orquestración* de los propósitos y las pasiones” (p. 163), se refiere al habla como “un tipo de *canto*” (p.174), retrata a madres y bebés llevando “a cabo *ritmos* y *fraseos* que coinciden” (p.174), y presenta la configuración de “una *poliritmia* de motivos que generan complejos *fugados* del *pulso* motivacional intrínseco” (p.155, énfasis agregado en todos los casos). Así, toma posesión de conceptos que son propios del campo teórico musical para explicar procesos socio-cognitivos de alta complejidad. A pesar de esta retórica

Bebés y madres no son músicos. Lo que producen juntos no es música. Y sin embargo ellos demuestran tanto una apreciación de los elementos y las formas de la música y el canto, como una capacidad para expresarse con musicalidad [...] Un abordaje musical puede ayudarnos a obtener una explicación rica y ajustada de cómo se comunican las emociones contingentes a los bebés, [...] y cómo (éstas) contribuyen al desarrollo de las estructuras del lenguaje y el pensamiento. (p.195)

¹ La *Nueva Musicología* es una corriente del pensamiento musicológico que aborda el estudio de la música desde una mirada posestructuralista fundamentalmente cuestionando el concepto de autonomía musical, según el cual la obra musical se define únicamente en función de los atributos de su estructura, es decir del modo en el que los componentes sonoros son organizados. De esta manera, la *Nueva Musicología* se aleja del escrutinio positivista de la música argumentando que los significados musicales emergen de las relaciones que se establecen entre las subjetividades que se involucran en el hecho musical y el contexto en el que éste tiene lugar. Por su parte la *Musicología Crítica* busca desprenderse del concepto de autonomía musical sin renunciar al examen de las estructuras sonoras en términos de la Teoría Musical (para una descripción más profunda de estos movimientos véase Cook y Everist, 1999; Clayton, Herbert y Middleton, 2003)

De este modo, se distinguen dos nociones. Por un lado la música, como modo expresivo culturalmente organizado, y por el otro la *musicalidad* o, como se lo denominará más adelante, la *musicalidad comunicativa* (Malloch y Trevarthen, 2008), como dominio cognitivo específico de la especie.

Según Malloch (1999/2000) tres rasgos caracterizan esa *musicalidad comunicativa*: el pulso, la calidad y las narrativas. La calidad se refiere a los aspectos espectrales del sonido, con particular atención a los contornos de altura y a las modificaciones de las características tímbricas de las vocalizaciones del adulto y del bebé. Por pulso, Malloch se refiere a la “sucesión regular de los eventos expresivos a lo largo del tiempo” (p. 32). De manera similar, la Teoría Musical concibe un pulso como “una serie de estímulos regularmente recurrentes y precisamente equivalentes” (Cooper y Meyer, 1960; p. 3). El pulso permite establecer el atributo temporal de la *duración*. Así, estos rasgos de la *musicalidad comunicativa* refieren a altura y duración. Las narrativas, por su parte, aluden al modo en el que los sonidos se organizan en patrones de duración, altura, intensidad y timbre co-organizados, se despliegan en el tiempo y le dan sentido a la interacción. Atañen, de esta manera, a una configuración co-diseñada de los elementos que la constituyen y a su significado sentido. De mismo modo, según Wallace Berry (1986) el diseño particular que adquieren los sonidos en la música a lo largo del despliegue temporal es un aspecto fundamental de la experiencia estética de escuchar o ejecutar y fundamentan la comunicación musical. Así, de manera similar a lo sugerido por Malloch para los atributos sonoros, es en la organización de los componentes musicales en patrones estructurados y ordenados coherentemente donde reside cualquier “significado” que ese enunciado tenga.

La complejidad del entramado entre infancia temprana y música desde el enfoque cognitivo clásico

A pesar del encanto de estas metáforas, el uso de la retórica teórico musical en la modelización de los comportamientos en la temprana infancia ha sido objeto de crítica. Björn Merker (2002a) alegó que no es posible hablar de pulso en las interacciones durante

los primeros meses de vida, porque a pesar del aparente parecido de su definición, un pulso en música implica una regularidad que emerge como resultado de una habilidad compleja y específica de la especie cuya primera manifestación en el desarrollo ontogenético no es anterior a los 12 meses. Esta afirmación no contradice las observaciones de Malloch, simplemente destaca el hecho de que, en la teoría musical, la idea de pulso implica una regularidad temporal que se mide en términos de una ventana temporal mucho menor. Así, diferencias del orden de los 500 milisegundos que en el contexto de las interacciones adulto-bebé pueden ser insignificantes, en el contexto de una ejecución musical son notables y pueden atentar contra el sentido mismo de regularidad. Por ejemplo, Metchild Papousek (1996) identificó que las estimulaciones no vocales de los adultos (gestos, movimientos de la cabeza, etc.) también están organizadas *rítmicamente* debido a que se disponen de manera regular de acuerdo con proporciones temporales que van de 0,5 a 2,5 segundos, y que diferentes movimientos pueden estar representando niveles jerárquicos de pulsos constituyendo una suerte de estructura métrica. Es fácil advertir que este rango temporal, en base al cual se estima una sucesión de eventos como regular, excede enormemente el que permite decir a los músicos que una serie de pulsaciones es isócrona.

Esta crítica apunta a destacar que la definición de una determinada organización de eventos como *musical* está sujeta a un aspecto cuantitativo que, a menudo, no es tenido en cuenta. Para decirlo en otros términos, la concepción de música que está guiando las observaciones de Merker implica más que la mera combinación de sonidos. Supone que dicha combinación debe hacerse conforme ciertas relaciones cuantificables dentro de determinados límites. De este modo las relaciones entre las duraciones de los lapsos entre los eventos, así como las relaciones entre las alturas de esos eventos guardan cierta proporcionalidad para que sean entendidas como *musicales*. Para Merker (2002b) esa proporcionalidad determina que la duración y la altura del sonido, que son atributos continuos, sean entendidos en términos discretos. Al hablar de discretización de la altura, Merker refiere el hecho de que los sistemas musicales “dividen” el campo de las alturas en categorías que constituyen los tonos musicales. Por ejemplo, en el sistema tonal

occidental esas categorías son do, re, mi, etc. Otros sistemas tonales dividen dicho campo en categorías cualitativa y cuantitativamente diferentes.

La figura 1 explica qué se entiende por discretización en el campo temporal. El panel superior muestra la envolvente dinámica de la onda cuando una persona dijo “*Hola! ¿Cómo estás?*” hablando normalmente. En el panel inferior se muestra el mismo indicador cuando se le pidió a la misma persona que repitiera el enunciado *de manera rítmica*. El eje horizontal representa el tiempo transcurrido. En ambas representaciones se pueden visualizar duraciones largas y duraciones cortas. Sin embargo, la relación entre las duraciones largas y las cortas en el panel inferior es aproximadamente de 2/1, mientras que en el panel superior esa relación es mucho más compleja (aproximadamente 33/4). Las proporciones simples permiten establecer un número discreto de categorías de duración (el doble de...; la mitad de...; etc.), mientras que las relaciones más complejas no lo permiten.

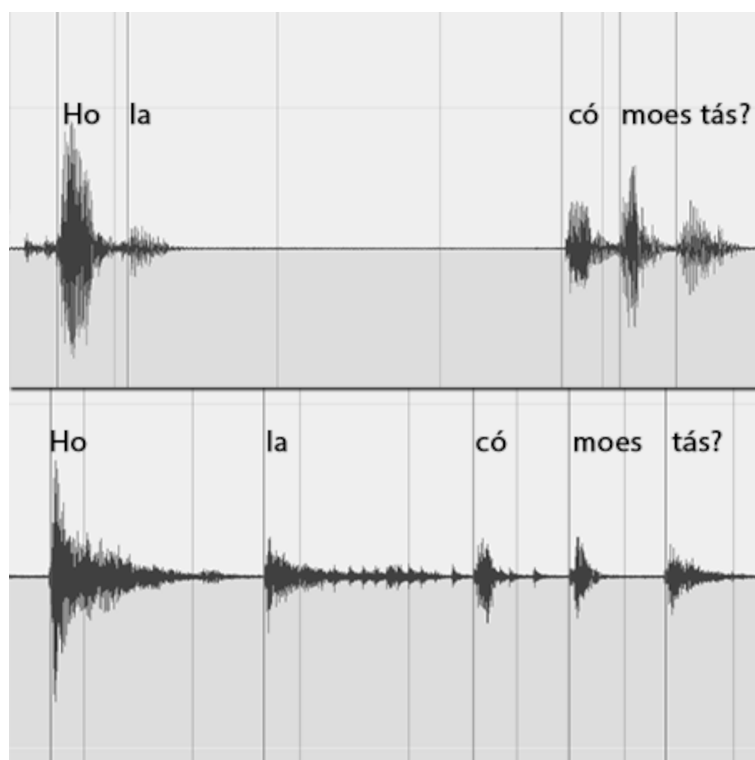


Figura 1. Representación sobre el eje horizontal de los intervalos de tiempo entre los ataques de la alocución de la frase *Hola! Cómo estás?* atendiendo a duraciones no categoriales (panel superior), y categoriales (panel inferior)

En síntesis, la crítica apunta a oponer a una laxa definición de música una más restringida según la cual una combinación de sonidos puede entenderse como tal si cabe entender los atributos de alturas y duraciones de esos sonidos en términos de un número reducido de categorías discretas.

Esta definición de música subyace también al campo de los estudios en cognición musical enrolados en el paradigma cognitivista clásico. A este campo pertenece un cuerpo importante de estudios que indagan la ontogénesis de la cognición musical. Ellos dan cuenta del desarrollo de las capacidades relativas a esos aspectos discretos de la música durante la temprana infancia.

Por ejemplo, en relación a la discretización de la altura Sandra Trehub (2003) investigó las preferencias que los bebés de 6 meses muestran respecto de relaciones de alturas simples (consonancias) frente a relaciones complejas (disonancias). También identificó la preferencia de los bebés por escalas de pasos desiguales indicando su capacidad de categorizar las alturas. En relación con las duraciones, demostró que los bebés identifican un patrón rítmico aun cuando su tempo es modificado en tanto y en cuanto sus duraciones relativas, es decir las proporciones entre las diversas relaciones, permanezcan iguales. De este modo, los bebés entienden la duración como un atributo relacional. En ese contexto, las relaciones binarias parecen favorecer el procesamiento de la información rítmica más que las ternarias.

Del mismo modo, Carolyn Drake y Daisy Bertrand (2003) sugirieron una disposición universal hacia las proporciones de duraciones simples, de manera tal que se favorece el establecimiento de categorías de duración en tanto “tendemos a escuchar un intervalo temporal como dos veces más corto o más largo que un intervalo previo” (p. 28).

Todas estas consideraciones ponen de manifiesto la complejidad del entramado entre infancia temprana y música. Por un lado existe una capa superficial en la que se aloja la utilización de la música como metáfora para modelizar la comunicación en la infancia temprana y la ontogénesis de las capacidades comunicacionales. Esa utilización toma una ontología musical que emerge de la Teoría Práctica de la música (Wason, 2002), cuyos conceptos claves están ligados a la notación musical occidental. Siguiendo esa lógica se

habla de atributos melódicos y rítmicos como la gran clasificación de atributos musicales. Por ello, por ejemplo, M. Papoušek (1996) organiza toda la descripción de la *musicalidad* del habla dirigida al bebé, sobre la base de esas grandes categorías de *ritmo* y *melodía*. Tal ontología musical es también el resultado del pensamiento del siglo XVIII alrededor de las artes: la delimitación de los campos artísticos (Lessing, 1766), el confinamiento de la música al sonido como materia única (Dalhaus 1978) y su funcionalidad lingüística orientada a la comunicación (Rousseau 1781). De ahí que la misma autora también establezca la analogía a partir del análisis del componente sonoro del comportamiento adulto frente al bebé.

Es interesante reparar en el hecho de que estas mismas concepciones subyacen a los estudios en psicología de la música que, conforme al cognitivismo clásico, aportan evidencia empírica y plausibilidad teórica a esa modelización. Desde el punto de vista epistemológico, esta estrategia de utilización de metáforas transdisciplinares puede ser de gran utilidad, como lo ha sido – y de hecho sigue siéndolo – la metáfora de la mente como ordenador, de la ciencia cognitiva clásica. Sin embargo, este nivel superficial del enlace puede ocultar vinculaciones intelectualmente más interesantes y epistemológicamente más desafiantes, que sustenten las hipótesis más recientes presentadas al principio de este capítulo y que comentaremos en detalle en el siguiente punto. Dilucidar estos enlaces implica abordar una labor interdisciplinar más dinámica, en la que los conceptos de una disciplina no sean tomados por la otra simplemente como cliché, sino que puedan asumirse supuestos comunes. Para ello, los cambios que tienen lugar en un campo disciplinar no deberían permanecer ajenos al otro. Por ejemplo, cuando Trevarthen (1999/2000) dice que lo que madres y bebés hacen no es música, que ellos “no son músicos”, está utilizando una definición de música que soslaya el aspecto antropológico que la etnomusicología aportó, para la renovación de la musicología desde finales del siglo XX.

Lo que resta del capítulo es un caso de esta profundización. A continuación se presenta un tópico en el estudio de la comunicación en la temprana infancia -el de la *expresividad* de los enunciados de los adultos frente a los bebés- y las aportaciones que la psicología de la música puede realizar en él. Luego, se discuten algunos cambios de

enfoque producidos desde una perspectiva musicológica, se analiza el impacto que esos cambios pueden tener en el estudio del desarrollo y se presentan algunas evidencias que los ejemplifican.

<título 1> La expresión *musical* en la temprana infancia

Como se ha visto, a menudo se utilizan términos de cuño musicológico para describir aspectos de la comunicación en la infancia temprana. No obstante, la música no es en la infancia temprana simplemente un motivo de alegoría. Las formas más clásicas de la expresión musical ocupan un lugar privilegiado en el mundo intersubjetivo del bebé. Los adultos cantan espontáneamente a sus bebés, aunque con variantes estructurales, a lo largo de todas las culturas (Trehub *et al.*, 1993a; Trehub *et al.*, 1997). Se ha visto que las nanas o canciones de cuna se identifican como repertorio no tanto por rasgos estructurales característicos sino por una forma particular de cantar (Trehub y Schelleberg, 1995). Así, adultos de diferentes culturas pueden identificar canciones de cuna por el modo en el que ellas son cantadas, aunque no conozcan concretamente la cultura musical a la que pertenecen. Además existe interesante evidencia de que las personas pueden reconocer cuando la nana está efectivamente siendo ejecutada en presencia de un bebé como diferente a cuando se está simulando esa situación (Unyk *et al.*, 1992; Trehub *et. al* 1993b). Esta capacidad es el resultado de la conjunción de rasgos del estilo performativo y de aspectos de la emisión del sonido relacionadas con la postura y el contexto particular del canto dirigido al bebé. Ese estilo performativo es consecuencia de una utilización y modelado particular de los atributos expresivos de la voz cantada. De esta manera, el reconocimiento de la sutileza interpretativa pone de manifiesto una capacidad de comprensión de cualidades de la expresión musical en el contexto de una determinada cultura a partir de las particularidades de la calidad sonora. No obstante lo sugestivo del tema, estos estudios no avanzan sistemáticamente sobre la descripción de esa cualidad sonora y toman *la expresión* como una cualidad definida solamente por el sentido común. De tal forma que estos estudios no parecen beneficiarse de los estudios en ejecución musical expresiva del campo de la psicología de la música, que han hecho mucho

por sistematizar esa noción. En esta sección se explorarán los aportes de la psicología de la ejecución musical de los cuales podría beneficiarse la investigación en infancia temprana. Pero se remarcarán, sin embargo, algunas limitaciones que se ponen de manifiesto cuando dicho beneficio no atiende a los cambios paradigmáticos que se están operando – o deberían operarse _ en ese otro campo.

<título 2> *Hacia una definición de expresión musical*

La preocupación por entender la *expresión musical* es central en los estudios performativos, toda vez que la calificación de *expresivo* para ejecutantes musicales y performances en general está en el centro de las atribuciones de valor. Sin embargo, a pesar del profuso uso del término es poco lo que la musicología ha reflexionado sobre él. En el sentido común² la expresión en la ejecución musical (i) *es un atributo adosado o acoplado a la estructura* musical (entendida ésta como la melodía, el ritmo, la armonía, etc.). Así se suele aludir a música con o sin expresión. Se desprende de ello, que la expresión (ii) *es un rasgo de la performance*, de tal forma que la música es expresiva en tanto es ejecutada. En el contexto de la performance lo expresivo (iii) *es ostensible, variado y diverso*, mientras que lo inexpressivo es visto en general como uniforme, monótono e invariable. Finalmente se dice de una persona, por ejemplo, que es expresiva cuando gesticula ostensiblemente, de modo que se asume que la expresión (iv) *es corporeizada*.

A pesar de la ausencia de un tratamiento integral de la expresión, estos cuatro tópicos han sido ampliamente abordados por separado tanto en la Musicología como en Filosofía y Psicología. Lawrence Kramer (2012) aborda el estudio de la expresión por oposición a lo que denomina articulación. Así, un enunciado se puede *articular* o se puede *expresar*. Aunque el autor reconoce que la articulación

² Es interesante visitar como testimonio del sentido común que invocamos un fragmento del programa televisivo *Peter Capusotto y sus Videos* (tercera temporada, emisión 1) emitido en 2008 por la Televisión Pública de la Argentina, en el que se puede ver a dos hermanos – Lorenzo y Miguel García – como representantes de “la técnica” y “la expresión”, como opuestos en la caracterización de la ejecución musical (véase <http://www.peter-capusottoweb.com.ar/la%20vos.html>).

no puede separarse de la expresión (toda articulación tiene una dimensión expresiva, y toda expresión siempre es articulada) recurre a esta dicotomía en una aproximación dialéctica al tema. Además sugiere que la articulación es lo que posibilita que el contenido a transmitir permanezca, mientras que “la expresión se consume en el momento” (p. 5). La idea de que la expresión puede ir o no adosada al contenido (del pensamiento) articulado es medular en el pensamiento acerca del arte en la modernidad. En el siglo XVIII Jean Jacques Rousseau (1781) reconoció que “las articulaciones se cuentan en pequeño número (mientras que) los sonidos en número infinito, y los acentos que los marcan puede multiplicarse del mismo modo.” (p. 21) Particularmente en la música, la idea de expresión remite a algo que se agrega a la estructura musical (tal como esta fue pensada y transmitida, puede ser a través de una partitura, de una serie de indicaciones, etc.) en el momento de la performance. Por ello la expresión resulta forzosamente performativa³. Esta idea aparece en estudios clásicos vinculados a la ejecución musical (Baillot, 1835; Cortot, 1954; Keller, 1973), y cobra fuerza más recientemente en el campo de la psicología de la música hacia las últimas décadas del siglo XX (Gabrielsson 1987, Repp, 1999; Trehub et. al. 1997).

La dicotomía entre aquello que parece lo básico, lo estructural, el tenor del enunciado, y su expresión (performativa), aquello que es agregado, es también la dicotomía entre lo uniforme y lo variado. El enunciado, *sin expresión*, es uniforme. En esta línea, los años ‘80 vieron surgir muchos estudios en psicología de la ejecución musical que indagaron empíricamente el concepto de expresión. Así, al pedirle a los músicos que tocaran “sin expresión”, sus ejecuciones se tornaban mucho más uniformes (Palmer 1989). La relación entre la noción de expresión y la idea de variedad abre el debate a otras características de lo expresivo: básicamente la idea de que aquello que es expresivo se vincula a la subjetividad y especialmente

³ Al hablar de expresión se asume una ontología de la música como actuación. Por ello, es difícil encontrar que la tradición musicológica de occidente hable de expresión refiriéndose a otra ontología musical (por ejemplo al texto musical, a la abstracción de su estructura, etc.). De este modo, la noción de expresión no se aplica tanto a la obra musical vista como objeto sino a la obra musical en tanto *evento*.

al mundo emocional. “Sentimientos y expresión desde el Romanticismo son términos sinónimos” (Salas Viu, 1943; p.6). La expresión es vista como exteriorización del sentimiento. En música, esta es sin dudas la idea de expresión más generalizada. Difícilmente se proponga que la performance musical exprese otro tipo de estados internos tales como intenciones o creencias. Se refuerza a través de esto la idea de dos caras de una misma moneda. La dicotomía clásica mimesis-catarsis también es una manifestación de esta oposición: mientras que la catarsis es claramente performativa, la mimesis se orienta más hacia la poesis, es decir hacia la elaboración compositiva. Esta oposición ha perdurado y adquirido diferentes formas a lo largo del tiempo y en el siglo XX, pensar “la dimensión expresiva de la música se convirtió en la cuestión de cómo podemos aplicar predicados psicológicos a la música” (Gomila 2009; p.2). Así hablar de *expresión emocional* es, en algunos contextos, casi una redundancia. La característica emocional de la expresión se advierte como tautológica en la propia etimología: emoción significa literalmente *moverse hacia* afuera, y expresión *sacar algo ejerciendo cierta presión* (Damasio, 1994). Esto explica directamente el cuarto rasgo: la expresión es corporeizada. Los griegos entendían la expresión como la corporización del espíritu (Bühler, 1933). La música entendida como actividad es en sí misma cuerpo. Por ejemplo, la voz humana involucra, según Jean Molinó (1988), un modo de expresividad inmediata siendo una fuente directa de *placer musical*. Esta corporeidad de la expresión es también objeto de estudio. Un trabajo pionero que aborda esta temática desde la perspectiva de la psicología de la música (Davidson, 1993) sentó las bases para considerar la importancia del cuerpo en la valoración de la expresión musical inaugurando una línea de investigación promisoría para el conocimiento de la cognición y la comunicación musical.

En síntesis, la expresión musical puede entenderse como el modo idiosincrático de realizar la música en la acción, representando la subjetividad a través de formas socializadas, más o menos convencionalizadas y compartidas de realizar tal acción (Gomila 2009). La expresión es un modo básico de comunicación, pero también es una fuente de placer y un medio regulatorio que equilibra en la tensión entre la estructura de un determinado enunciado y su significado sentido, elaborado subjetivamente.

<título 2> *Aportes de la Psicología de la Música a una definición operacional de expresión*

La naciente Psicología de la Música, preocupada naturalmente por definir el alcance de la expresión musical, contribuyó hace varias décadas con una definición operativa de ejecución musical expresiva. Se propuso que *una ejecución musical se entiende como expresiva cuando presenta patrones de desviación sistemática de los parámetros performativos*, principalmente de timing, dinámicas, articulación y vibrato (Seashore 1967; Bengtsson y Gabrielsson 1983). Esta definición se esclarece retornando a la página 8 donde se aludió a la discretización del continuo temporal como un rasgo definitorio de la música. La figura 1 explicaba que el tiempo entre los eventos musicales se entiende en términos de categorías discretas que se relacionan entre sí de manera proporcional. La figura 2, por su parte, presenta un caso que a simple vista puede parecer paradójal. Los puntos, que simbolizan los eventos en el tiempo, representado por el eje horizontal, muestran en el panel superior un caso en el que el tiempo entre los eventos guarda relaciones proporcionales simples. Por ello, se entiende esa distribución como rítmica, pudiéndose identificar categorías temporales discretas. Así, la primera duración entre eventos corresponde a la misma categoría que la segunda. Pero a su vez su duración es la mitad de la quinta, y la cuarta parte de la novena (señaladas en la figura). El panel central representa duraciones que no caen en esas categorías. Ellas son diferentes y guardan entre sí relaciones más complejas. No son entendidas como musicalmente regulares. Finalmente, las duraciones representadas en el panel inferior (a) tampoco guardan proporcionalidad entre ellas. Sin embargo, esa sucesión de duraciones no sólo es entendida como musical, sino que además probablemente se diga de ella que es expresiva. Las duraciones se van haciendo cada vez más largas, y el resultado sentido es una ralentización progresiva (y por ende sistemática) de una secuencia que se asume como de base regular. En otros términos, se asume una regularidad sobre la cual se aplica un *patrón sistemático de desviación*. El oyente reconoce las diferencias de duraciones aunque éstas no afectan su sentido de regularidad. No se trata de un

engaño perceptual, porque el oyente advierte que las duraciones entre los eventos no son iguales. Pero, al mismo tiempo reconoce que esas desigualdades son *sistemáticas*. La sistematicidad de ese patrón es lo que garantiza que, a pesar de las diferencias reales en las duraciones entre los eventos, sea posible entender la secuencia como regular. La regularidad temporal sentida, por consiguiente, se identifica mejor con la *sistematicidad* que con la *igualdad*.

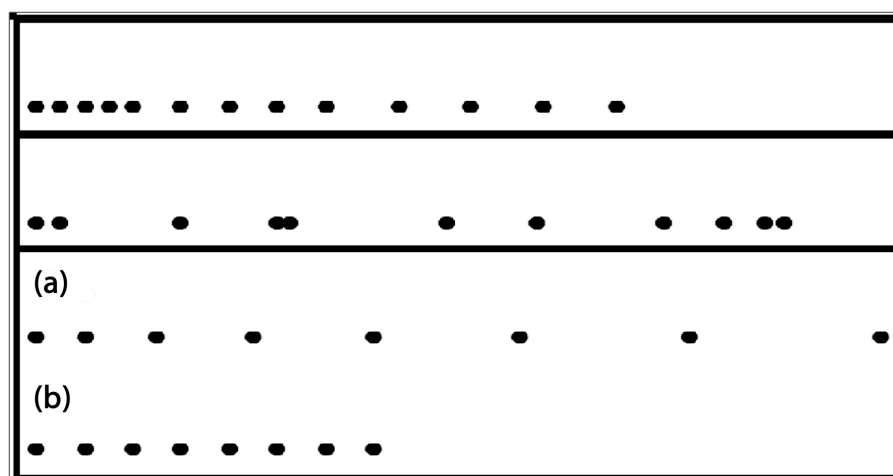


Figura 2. Representación gráfica sobre el eje horizontal de ataques de eventos sonoros sucesivos: categoriales (panel superior); no categoriales (panel medio). En el panel inferior (b) duraciones isócronas y (a) duraciones isócronas *desviadas* con efecto de ralentización.

Al producirse una desviación respecto de un patrón regular se genera una novedad o distinción a nivel de ese evento *desviado* que llama la atención. Esto vale no solamente para el tiempo sino para cualquier parámetro de la organización musical que presenta algún tipo de desviación respecto del comportamiento regular. Por ejemplo, al escuchar el segundo movimiento de la Sinfonía *La Sorpresa* de Haydn, luego de los 8 primeros compases, que transcurren con una sonoridad suave, se escucha un acorde fortísimo. Esa diferenciación en la sonoridad llama la atención. La expresión es vista por ello como una manera performativa y corporizada de guiar la atención abiertamente sobre aquello que se busca comunicar o destacar, es decir sobre el contenido comunicado. La

identificación de ese contenido es la clave para advertir la sistematicidad. Si en ese punto el oyente no se percata de que ese acorde fortísimo obedece a *alguna razón*, es decir que no se percata de su sistematicidad, entonces el fortísimo no es expresivo y podría ser interpretado como un error o descuido de la ejecución. En otras palabras se reconoce *la expresión* si se puede identificar *qué está expresando*, a qué alude. Ese patrón de desvío se comprende como expresivo porque es posible compararlo, aun idealmente, con el contenido *sin expresión*. De este modo la expresión se distingue en reciprocidad con lo que no es expresión. Por ejemplo, en el caso de la figura 2 – panel inferior (a) - la sistematicidad del patrón es lo que vincula las duraciones que realmente se están escuchando (progresivamente más largas) con el patrón idealizado (panel inferior (b)) que se asume que ese patrón real está *expresando*. En la ejecución musical, el conjunto de todo aquello a lo que los atributos expresivos, por su sistematicidad, remiten es entendido como la *dimensión canónica* de la performance. Y dialécticamente, todo aquello que no es parte de la dimensión canónica constituye la *dimensión expresiva* de la performance. Como se verá en la tercera parte, la definición de ambas dimensiones del fenómeno performativo depende de múltiples factores culturales. Sin embargo, los estudios en ejecución que desde la psicología cognitiva de la música abordaron este problema definieron la dimensión expresiva como el conjunto de *desviaciones sistemáticas* de los parámetros performativos (duraciones, sonoridad, vibrato, etc.) respecto de los valores canónicos *tal como están estos expresados en la partitura* (Bengtsson y Gabrielsson, 1983). Esta psicología ha venido estudiando principalmente el *timing* o *regulación temporal* por ser el parámetro performativo universal, es decir el que es posible aplicarlo sobre cualquier modo de producir música (instrumentos, voces, movimientos, etc.). De modo que resulta útil entender el problema expresivo como la tensión entre lo canónico y su desviación performativa y corporizada sistemática.

La partitura musical o, mejor dicho, el código de notación musical desarrollado a lo largo de por lo menos 600 años, representa claramente las alturas y las duraciones de sonidos en términos categoriales estrictos. Por eso ha sido de gran utilidad para que la psicología de la ejecución musical pudiera establecer

una dimensión canónica (abstracta) de la performance. Ella indica unidades temporales discretas, que guardan entre sí relaciones proporcionales simples ($1/2$; $1/3$; $1/4$, etc.) que son representadas convencionalmente a través de las figuras musicales (blancas, negras, corcheas, etc.). En cada contexto musical existe un número limitado de estas categorías. Así por ejemplo, una obra musical clásica puede representarse con negras, corcheas, corcheas con punto, semicorcheas y algunas pocas más. Pero siempre se trata de un número limitado de categorías. Las teorías musicológicas contemporáneas aluden al conjunto de todas estas relaciones de duración categoriales como *estructura rítmica* (Cooper y Meyer, 1960; Lerdahl y Jackendoff, 1983). Sin embargo, las duraciones reales de los intervalos de tiempo entre los eventos musicales en general difieren de los prototipos de esas categorías en un rango que según los contextos puede ir de 30 a 300 milisegundos, definiéndose de este modo otro nivel de descripción de las relaciones temporales. Este nivel no define la estructura rítmica, no es categorial y es comprendido en términos de desvío respecto de las categorías rítmicas implicadas en ella. Este nivel de definición de las relaciones temporales cumple así una función expresiva, y es denominado a menudo nivel *microestructural*.

En la praxis musical se conoce a este conjunto de desviaciones sistemáticas del tiempo respecto de los valores canónicos como *tempo rubato*⁴. El rubato es un recurso expresivo ampliamente utilizado y reconocido en la música. En el campo de la Psicología de la Música los efectos que el aspecto temporal de la microestructura, a menudo denominado *timing* de la ejecución, tiene en la comunicación de emociones, de aspectos estructurales de la pieza musical tales como fraseo y metro, de imágenes cinéticas y gestos,

⁴ La expresión proviene del italiano *tempo robado*, y alude a la idea que las desviaciones temporales se compensan, es decir que los alargamientos se compensan con los acortamientos dando por resultado una duración global que se ajusta con cierta precisión a la duración canónica. Así, un sonido *le roba* tiempo a otro. En un sentido estricto, *rubato* alude a un modo de ejecución desarrollado durante la primera mitad del siglo XIX, y enunciado explícitamente por Chopin en relación a la ejecución pianística. Sin embargo, en la actualidad, el término es utilizado con un alcance mucho más amplio. En el campo de la psicología de la ejecución musical se lo utiliza casi como sinónimo de “regulación temporal expresiva”. De manera similar es considerado aquí.

entre otros contenidos, han sido estudiados con cierto detalle. De este modo, la psicología de la ejecución musical ha reconocido el gran poder expresivo del timing.

<título 2>La hipótesis evolutiva del poder expresivo del rubato

Existe una diversidad de teorías que explican cuestiones más o menos parciales de la comunicación musical en la performance. Por ejemplo, mientras que una teoría generativa (Palmer, 1997) y otra semiótica (Clarke, 1995) explican mejor aspectos de la comunicación estructural en la ejecución, una teoría probabilística (Juslin 1998) se concentra en la comunicación emocional. En el marco de dicha diversidad adquiere relevancia presentar aquí la *hipótesis evolutiva del poder expresivo del rubato*, ya que ejemplifica un nudo clave del enlace interdisciplinar y es avalada por numerosa evidencia que proviene de diversos ámbitos. Esta hipótesis es *evolutiva* porque refiere a las condiciones de posibilidad a través de evidencia que proveen los estudios en evolución y desarrollo psicológico (la denominada *perspectiva evo-desa* para la indagación de los fenómenos psicológicos).

El conocimiento del entramado intersubjetivo en la temprana infancia muestra que la configuración del tiempo, es decir el modo en el que el transcurrir del tiempo es comprendido a través de sus atributos de duración, regularidad, patterning y sucesión, resulta capital en nuestro mundo emocional y comunicacional (Murray y Trevarthen, 1985; Stern, 1985; Papousek, H. 1996; Trevarthen, 1999/2000). Ciertas habilidades básicas en la construcción de los vínculos emocionales (por ejemplo la empatía) y las capacidades comunicacionales, tales como la de sincronizar una acción con otro, dependen directamente de la configuración del tiempo. La evidencia neurocientífica permite asumir que los seres humanos están neurológicamente aptos para identificar en los eventos sutiles variaciones de tiempo, del orden de milisegundos. A partir de ello, pueden advertir la distancia que aparta el tiempo conocido que está estructurado de manera previsible del tiempo de la experiencia en particular (Wittmann y Pöppel 1999/2000, Trevarthen 1999/2000). Pero además las experiencias previas – individuales, sociales y de la especie - han contribuido para construir significados

de esas divergencias temporales en términos emocionales. Así, un bebé llora cuando la respuesta de la madre no llega a tiempo (Murray y Trevarthen, 1985) o ríe cuando es sorprendido en el juego con una respuesta anticipada. El significado atribuido a los intercambios emocionales tanto con el mundo como con los congéneres (involucrando el compartir una acción, un hacer conjunto) se entrama en las tensiones entre el tiempo establecido y el tiempo vivido.

Paralelamente datos provenientes tanto de la biorrítmica como de la psicología del desarrollo muestran que la capacidad de regular las conductas interactivas en el tiempo evolucionaron y se desenvuelven en una dirección que va de mecanismos por tiempo de reacción, según los cuales la conducta se desencadena como respuesta a la acción de otro individuo, hacia mecanismos predictivos en los que la conducta se organiza en el tiempo de acuerdo a algún tipo de conocimiento previo (Merker 2002b). El caso más elemental de estos mecanismos predictivos es el de *familiaridad*. Éste permite a un individuo ajustar temporalmente su conducta a la del otro debido a que está familiarizado con patrones idiosincráticos de timing de su partenaire. Pero en un nivel más sofisticado de timing interactivo se halla el mecanismo de *pulso subyacente*. De acuerdo con Bjön Merker (2002b) este es un mecanismo que está especialmente orientado a la música, porque permite anticipar la conducta del otro no de manera aproximada basada en la intuición que proporciona la familiaridad con el otro sino de forma más exacta (exactitud solamente limitada por la precisión sensoriomotriz humana) basada en una capacidad (onto y filogenéticamente más tardía) para subdividir el tiempo de manera isócrona. En virtud de esta capacidad es posible predecir con precisión en qué instante tendrá lugar el batido siguiente.

La *hipótesis evolutiva del poder expresivo del rubato*, enunciada en el contexto del estudio de los recursos expresivos en la comunicación en la ejecución musical actual (Shifres 2008a, 2012), parte de esos antecedentes reconociendo que desde una perspectiva estrictamente musicológica muchas cuestiones de la ejecución musical expresiva son justamente los problemas de la configuración del tiempo en la performance. Esta hipótesis interroga acerca del vínculo genético entre la configuración del mundo emocional en la infancia temprana y la

configuración emocional de la experiencia musical a partir de la ejecución, en tanto ambas se encuentran fuertemente determinadas por la configuración del tiempo. A partir de ello propone que al escuchar música métrica (es decir basada en un canon métrico) el oyente adhiere al pulso subyacente de la performance.⁵ Así, su experiencia del tiempo se vincula en forma robusta, aunque no únicamente, con esa estructura métrica. Es en virtud de ella, que el oyente organiza lo que ya ocurrió, procesa lo que está ocurriendo y prevé lo que va a ocurrir.

El rubato rompe la regularidad real. Esa ruptura del corsé métrico pone en funcionamiento mecanismos de regulación temporal interactivos filo y ontogenéticos anteriores, más *antiguos* (Shifres, 2012). En otros términos, el oyente no logra sincronizar su expectativa simplemente reconociendo un pulso subyacente, sino que la interacción entre el oyente y la performance pasa a ser regulada por un mecanismo de *tiempo de reacción*, que por un lado remite a las experiencias interactivas tempranas y por otro permite construir un perfil de activación de la conducta del otro en el tiempo capaz de conllevar información emocional dinámica. Así, la ejecución musical se configura estructuralmente con el fin de ofrecer al oyente un conjunto de experiencias temporales que son *para compartir*. De este modo, la ontología misma de la música en tanto performance implica su objetivo de ser experiencia compartida. Así, del mismo modo que las experiencias intersubjetivas en la temprana infancia configuran el tiempo (Trevarthen 1999/2000, Imberty 2002),

⁵ A pesar de que parecería que no existen conductas interactivas por parte del oyente es importante tener en cuenta que la clave del éxito que tan sutiles microvariaciones en la organización temporal tiene sobre la comprensión de la obra de arte, está en el modo particular de experimentarla. Según Eric Clarke (1998) la ejecución musical tiene un carácter particularmente somático. Entonces es dable esperar que su comunicación sea particularmente somática. Al comprender la naturaleza somática de la ejecución musical “es posible comprender mejor por qué las transformaciones aparentemente insignificantes que el ejecutante le confiere a la pieza de música logran cambios cualitativos tan importantes” (Clarke, 1998 p. 89) en el oyente. Esto se vincula a lo que algunos investigadores denominan *percepción kinestésica* (Keil, en Clayton *et al.*, 2004), a través de la cual tanto las percepciones como las expectativas que gobiernan la acción de una persona que está simplemente escuchando (ni tocando, ni hablando, ni produciendo sonidos), están coordinadas por lo que escucha. Del mismo modo, los sistemas de neuronas espejo estarían brindando un sólido fundamento para comprender la comunicación musical en estos términos (Gallese, 2001).

el rubato contribuye a una experiencia emocional unificada del tiempo en la ejecución musical. En otros términos, el *rubato*, como recurso expresivo-musical privilegiado en nuestra cultura, halla una buena parte de sus condiciones de posibilidad en conceptos claves emanados del enfoque *evo-desa*, particularmente en la idea de *Musicalidad Comunicativa* como habilidad medular para el desarrollo de las capacidades comunicacionales (fundamentalmente de los estados internos), ya que esta habilidad se entiende en términos musicales principalmente por las particularidades de la organización temporal de sus conductas manifiestas.

Si los estudios en ejecución musical han podido generar estos avances, que permiten vincular los modos a través de los cuales damos sentido a nuestra experiencia vital con la caracterización de la performance en términos de atributos que pueden describirse con mayor detalle, cabe preguntarse por qué la *expresividad* sigue siendo considerada de manera tan superficial en los trabajos en Infancia Temprana.

<título 2>La expresión musical como un campo de la experiencia culturalmente definido

Para comprender por qué los estudios en expresividad en infancia temprana no se han beneficiado aun de lo que los estudios en ejecución proporcionan, particularmente en cuanto al modo de regular el tiempo en la performance, es necesario indagar un poco la idea de que *el rubato es expresión de una cultura*. En la sección anterior se mencionó que existe a nivel de la especie una serie de características neurológicas que brindan las condiciones de posibilidad para el rubato como recurso expresivo en la performance. Sin embargo, es indiscutible el hecho de que esto es el resultado de una cultura musical en particular. No hay dudas de que los modos de expresión musical son parte de elecciones estilísticas realizadas en el seno de una determinada cultura. En ese sentido, al hablar de rubato es necesario tener en cuenta de que fue la cultura musical tonal la que lo seleccionó y desarrolló como recurso expresivo. Su génesis histórica puede echarnos luz sobre las otras condiciones de posibilidad, las culturales.

El lenguaje verbal y el movimiento – tanto en el gesto como en la danza – son dos dominios cognitivos que comparten con la música su desarrollo en el tiempo, y en el caso del primero, también su organización en el campo sonoro. Es interesante notar que en la ejecución musical en occidente, el rubato se convierte en un recurso expresivo explícito, consciente, y por lo tanto aislable para su estudio, en coincidencia histórica con la escisión definitiva del lenguaje musical respecto tanto del lenguaje como del movimiento (la idea de *música absoluta*). Las condiciones históricas para que tal escisión se produjera se vinculan al establecimiento definitivo de las categorías discretas en el campo de las alturas y de las duraciones. También ha coadyuvado en este proceso el desarrollo del sistema notacional que, como se mencionó, explicita las categorías discretas de altura y duración. Este sistema notacional basado en una lógica proporcional se convierte en normativo de la creación musical, al suprimirse como tal el elemento lingüístico – el texto – de la música. Este sistema notacional aumenta las restricciones temporales que caracterizan los enunciados musicales (Deliege, 2000). Todo esto confluye, a principios del siglo XIX, en el potenciamiento del uso de la regulación temporal como recurso para la comunicación y expresión de estados internos y rasgos estructurales de manera más explícita. Esa regulación temporal tan particular podría estar asumiendo ciertas funciones expresivas y comunicacionales que, en la práctica musical, ocupaban los dominios de los cuales se separó (v.g. el lenguaje). Por ejemplo, el *rubato chopiniano* tiene lugar en el marco de un estilo musical que se desarrolla estrictamente instrumental pero que debe muchas de sus cualidades expresivas al estilo operístico italiano, aunque, claramente, con ausencia de texto. El rubato parece ser ahí una suerte de rescoldo del uso del tiempo más libre que tiene el lenguaje que se ha perdido. Por lo tanto es una manifestación de dos modalidades de tiempo, el tiempo categorizado al que alude y el tiempo absoluto que en realidad exhibe. Al romper el corsé métrico que posibilitan las categorías temporales discretas, el rubato adquiere ese poder expresivo ya que permite una confrontación entre el tiempo de los acontecimientos musicales canónicos o normativos (normatizados por las categorías conocidas) y el tiempo real, absoluto, de la performance.

Así, cuando la música se separa del lenguaje se estaría marcando un hito en la génesis histórica de este recurso expresivo de la práctica performativa en la cultura musical occidental. El rubato le recuerda al oyente el lenguaje perdido y con él su potencial comunicador.⁶ De este modo, es posible pensar que la vía que la cultura musical de occidente ha desarrollado para construir el significado expresivo en la música ha sido la de usar la configuración del tiempo que la especie humana desarrolló en la filogénesis para la comunicación en general. Ese recurso no es necesario en ciertas músicas porque siguen adheridas a otros dominios que son los que hacen uso de eso (el lenguaje o el movimiento, como en el canto y la danza).

Los estudios en ejecución musical propusieron una manera interesante de considerar la expresión y estudiarla en términos de las diferencias entre la dimensión canónica y la dimensión expresiva – que en el dominio temporal puede entenderse como la tensión entre el tiempo normativo y el tiempo absoluto. Pero vincularon la dimensión canónica a la notación musical, confinando el abordaje científico de la expresión al repertorio musical que está intrínsecamente enlazado con la notación (la denominada música académica de occidente). De este modo, todo lo que no puede ser entendido en términos de esas categorías notacionales, y por ende de esa música, escapa a esta perspectiva de estudio. Posiblemente esta sea la razón principal por la cual los estudios en Infancia Temprana hayan dejado el modelo de expresión musical solamente en un nivel superficial. En otros términos, es verosímil suponer que los estudios en infancia temprana no indagaron los aspectos expresivos de las performances interactivas siguiendo el camino trazado por los estudios en ejecución musical porque en éstos parecen depender irremediabilmente de la partitura, y en aquellos, obviamente, la partitura no existe. Sin embargo, a partir de la superación de la dependencia del estudio de la expresión a la normatividad de la partitura, es factible pensar que se pueda alcanzar una definición más amplia de la dimensión normativa que permita extenderla a los intercambios intersubjetivos en los primeros meses de vida.

⁶ Nótese que lo mismo puede decirse del “movimiento perdido” toda vez que los gestos, como el lenguaje, no se basan en categorías temporales discretas.

En la próxima sección, entonces, se propone explorar un ejemplo que indaga en la dimensión expresiva de músicas no escritas, con el objeto de ver, en primer lugar, cómo los estudios en ejecución musical pueden beneficiarse de cambios en las perspectivas musicológicas para definir la dialéctica entre lo canónico y lo expresivo y, en segundo término, cómo esto puede servir a los objetivos del estudio de la infancia temprana.

<título 1>Un puente entre la ejecución musical y la infancia temprana

<título 2>*Revisitando los estudios en ejecución musical*

Como se vio en la sección anterior, los estudios en ejecución musical proponen que la expresión puede entenderse en términos de las desviaciones sistemáticas de los parámetros performativos respecto de los valores canónicos expresados en la partitura musical. También se señaló que esta definición operativa confina el estudio de la relación entre la dimensión canónica y la dimensión expresiva de la ejecución a un repertorio musical relativamente reducido que corresponde a la música académica de occidente, desarrollada principalmente a partir del siglo XVII. Esa exclusión es el resultado de al menos dos aspectos de la definición dada. En primer lugar la definición de lo canónico no puede reducirse a la partitura en la mayor parte de la música, debido a que la partitura o bien es inexistente (como ocurre en la mayor parte de la música de culturas musicales *ágrafas*) o bien es tomada como un dispositivo de transmisión de las ideas musicales cuya clave de ejecución depende de un importante cúmulo de información que se comunica oralmente ya que no encuentra representación en el código escrito (como en el caso de la mayor parte de las músicas populares urbanas del siglo XX, como el Jazz, el Rock, el Tango, entre otras y la denominada *proyección folklórica* en general). A diferencia de lo que ocurre con la música académica que suele ser concebida conforme las propias categorías de la notación, estas músicas son concebidas y circulan oralmente hasta que por cuestiones pragmáticas son transcritas haciendo uso del código convencional de notación musical, dando lugar a una representación

extremadamente convencionalizada del producto musical oral.

En segundo lugar, la perspectiva clásica de los estudios en ejecución musical expresiva asume que la relación entre la dimensión canónica y la expresión da lugar a gramáticas o sistemas de reglas que permiten establecer códigos comunes entre ejecutantes y oyentes y que se basan en modos culturalmente convencionalizados de operar expresivamente con la estructura musical. Así, por ejemplo, puede entenderse como una regla que “una frase será *señalada* expresivamente haciendo uso de un ritardando sobre las notas finales”. De ahí se dice que la dimensión canónica *genera* la dimensión expresiva. A pesar del vigor de esta perspectiva, desde la *Nueva Musicología* varios autores han planteado la necesidad de superar este modo *generativo* de vinculación de ambas dimensiones performativas (Johnson, 1999; Cook, 2003).

En esta sección sugiero que superar estos dos aspectos limitantes permitirá encontrar relaciones más profundas entre los estudios en infancia temprana y los modelos provenientes de investigaciones en ejecución musical expresiva.

En un trabajo sobre la ejecución del tango, Margarita Huber (2008) estudió la performance en vivo que grabó, en 2000, el Dúo Salgán - De Lío, del tango *Malena* de Homero Manzi y Lucio Demare. La figura 3 muestra los 8 primeros compases de la partitura en su edición original.



Figura 3. Partitura de la melodía de *Malena* de Homero Manzi y Lucio Demare (1941), compases 1 a 8.

En esa performance, Horacio Salgán tocó a lo largo de todo el arreglo 8 veces el motivo inicial señalado en la figura. Aplicando las técnicas usuales de microanálisis de timing y procesamiento estadístico para los estudios en ejecución musical expresiva (Gabrielsson 1987; Repp 1998), se identificó que las ocho presentaciones del motivo podían asociarse con dos factores. Estos dos factores son representados gráficamente en la figura 4.

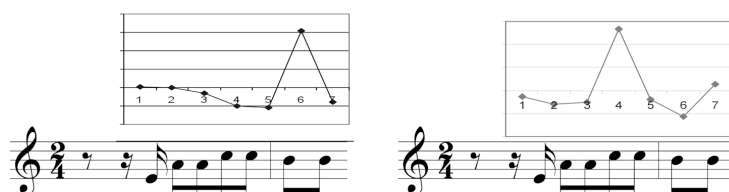


Figura 4. Perfiles de timing de los dos componentes principales (factores) resultados del análisis factorial de los perfiles de timing de la ejecución de Salgán-De Lío (2000) del motivo de *Malena* (Véase explicación en el texto)

Los gráficos muestran *perfiles de timing*, en ellos cada punto representa una nota del motivo. Así el eje horizontal representa la sucesión de notas que conforman este perfil. En este caso el motivo tiene 7 notas. El eje vertical representa el porcentaje de desviación de la duración real respecto de la duración canónica provista por la partitura. Así, por ejemplo en el gráfico de la figura 4a se observa que la primera nota dura lo que la partitura establece. Sin embargo, la nota 5 dura un 20% menos de lo prescripto y la nota 6, un 60% más del valor nominal sugerido por la partitura. El análisis factorial permite identificar *grupos* de datos que tienen comportamientos similares, de modo que la extracción de dos factores significativos en este caso quiere decir que los 8 fragmentos fueron ejecutados básicamente de dos maneras diferentes. Algunos fueron tocados como lo señala la figura 4a: acortando progresivamente las notas hasta llegar a la relativamente más corta, la nota 5, y alargando notablemente la nota 6.

Por el contrario otro grupo de motivos fue tocado de manera similar a lo representado en la figura 4b: alargando notablemente la nota 4 y alargando relativamente más la nota 6. De este modo los gráficos brindan una representación del rubato, es decir que exhiben el modo en el que el tiempo se fue regulando (acortando y alargando las duraciones entre las notas) conforme transcurría la frase. La extracción de los factores también está dando cuenta de la sistematicidad de las desviaciones. Es decir que esos alargamientos y acortamientos no fueron casuales sino que fueron empleados sistemáticamente. La pregunta que cabe formularse es ¿respecto de qué se establece esa sistematicidad? En otros términos ¿por qué razón Salgán eligió tocar de una manera algunas apariciones del motivo y de la otra, otras? El primer análisis muestra que las apariciones del motivo que son tocadas de acuerdo al factor 1 son las apariciones pares (es decir la segunda, la cuarta, la sexta y la octava aparición). Sin embargo, además de las presentaciones pares del motivo, la primera aparición también obedece a este factor. Si se tratara simplemente de la posición en la serie, resultaría muy simple establecer la regla generativa que vincula la dimensión canónica (la estructura de la melodía completa de la pieza) con la dimensión expresiva (el uso del perfil de timing 1 o 2). Esa regla podría expresarse como: “las apariciones pares se ejecutan de acuerdo al perfil 1 y las impares de acuerdo al perfil 2”. Pero la presencia de la primera aparición con el perfil 1 indica que no se trata de una regla vinculada a la posición serial. No es una regla que vincule el modo de regular el rubato con el orden de aparición en la melodía. Es decir que no alcanza con suponer dicho orden como la dimensión canónica, es decir como aquello que se comunica.

Un examen más detallado muestra que, aunque la performance analizada es totalmente instrumental (dúo de piano y guitarra), el tango original tiene un texto. Ese texto aunque no está explícito en la ejecución es tan popular que seguramente no escapa al conocimiento de los intérpretes ni de los oyentes de esa audiencia original. La tabla 1 muestra el texto de la canción. Subrayado con línea completa se ven los versos que fueron tocados de acuerdo al perfil de timing 1, y subrayados con línea cortada los que fueron tocados conforme el perfil 2.

<p><u>Malena canta el tango</u> como ninguna y en cada verso pone su corazón. <u>A yuyo del suburbio</u> su voz perfuma. Malena tiene pena de bandoneón. Tal vez, allá en la infancia, su voz de alondra tomó ese tono oscuro de callejón, <u>o acaso aquel romance</u> que sólo nombra cuando se pone triste con el alcohol. <u>Malena canta el tango</u> con voz de sombra; Malena tiene pena de bandoneón.</p> <p>Tu canción, tiene el frío del último encuentro, tu canción, se hace amarga en la sal del recuerdo. Yo no sé, si tu voz es la flor de una pena; sólo sé que al rumor de tus tangos, Malena, te siento más buena, más buena que yo.</p>	<p><u>Tus ojos son oscuros</u> como el olvido, tus labios, apretados como el rencor, <u>tus manos, dos palomas</u> que sienten frío, tus venas tienen sangre de bandoneón. Tus tangos son criaturas abandonadas que cruzan por el barro del callejón, <u>cuando todas las puertas</u> están cerradas y ladran los fantasmas de la canción. <u>Malena canta el tango</u> con voz quebrada, Malena tiene pena de bandoneón.</p> <p>Tu canción, tiene el frío del último encuentro, tu canción, se hace amarga en la sal del recuerdo. Yo no sé, si tu voz es la flor de una pena; sólo sé que al rumor de tus tangos, Malena, te siento más buena, más buena que yo.</p>
--	--

Tabla 1. Texto completo del tango *Malena* de Homero Manzi. Destacado en negrita el texto que corresponde al motivo melódico inicial (c. 1-2 Figura 3). Subrayado con línea completa los motivos correlacionados con el factor 1 y subrayados con línea cortada los motivos correlacionados con el factor 2 (Figura 4).

Se observa que la primera aparición del motivo tiene el mismo texto que las apariciones pares. Entonces es posible suponer que la dimensión canónica no se define solamente por la estructura de la melodía (su *forma musical*) sino también por el texto, es decir por el conocimiento implícito del mensaje textual que esta melodía conlleva cuando se la toca, habiendo sido concebida como canción, y conocida por los participantes de la performance como tal.

Sin embargo, este análisis no está simplemente clamando por extender el dominio de la dimensión canónica de la estructura de la melodía tal como aparece plasmada en la partitura a través de las notas y figuras musicales en el pentagrama abarcando también el texto de la canción, como si este fuera un atributo más de aquella estructura que merece ser tenido en cuenta. Ello representaría una

lectura superficial de la relación compleja que se establece en esta expresión. Por el contrario, lo que este análisis está sugiriendo es que se requiere pensar la dimensión canónica como algo variable, complejo y dinámico. Entonces la dimensión canónica no es algo que queda fijo, plasmado en una partitura, sino que depende de la dinámica de cambio de las variables que intervienen en la cultura. Además, como se ha remarcado en la segunda parte, la dimensión canónica y la dimensión expresiva de la ejecución se definen ambas de modo recíproco. Esta dialéctica se aprecia en este caso en el hecho de que el texto “*Malena canta el tango*” resulta estructuralmente importante debido a su particular tratamiento expresivo. Es decir que los aspectos expresivos, debido a la dinámica de la circulación del contenido musical en la cultura musical particular, pueden pasar a constituirse en aspectos canónicos.

Para comprender esta dinámica, se puede explorar otro caso relativo a este mismo tango. El tercer verso de la canción dice “*A yuyo del suburbio, su voz perfuma*”. Como lo sugiere la sintaxis del texto y la estructura de agrupamiento de la melodía, el fragmento se agrupa en dos unidades menores, de 7 y 5 notas respectivamente (Figura 5 panel superior). Una interpretación *generativa* del fragmento señalaría la articulación de esas dos partes con un breve alargamiento en las notas 6 y 7. Sin embargo, en el registro en vivo de Roberto Goyeneche en *El Viejo Almacén* del año 1986 (Figura 5 panel medio), el artista acortó notablemente esas notas, con la clara intención de sortear rápidamente esa separación de grupos y destacar la palabra *voz* notablemente alargada (nota 9). Notablemente, en un registro posterior de Adriana Varela, la frase presenta una configuración del rubato asombrosamente similar (Figura 5, panel inferior). Dado (i) la impronta que Goyeneche tuvo sobre los artistas de la generación siguiente, (ii) la relación que Varela tuvo con él, de quien se asume como discípula, (iii) los modos de circulación del tango como género popular urbano, y (iv) la popularidad del tango *Malena* no es difícil derivar que esa similitud surge de una evidente desestimación de la partitura como dimensión canónica y, concomitantemente, de una consideración de la primera interpretación como referencia canónica. De este modo, la dimensión canónica emerge con una dinámica

de cambio que está sometida a variables que no son solamente estructurales sino fundamentalmente culturales, sociales, mediáticas y subjetivas, entre otras.

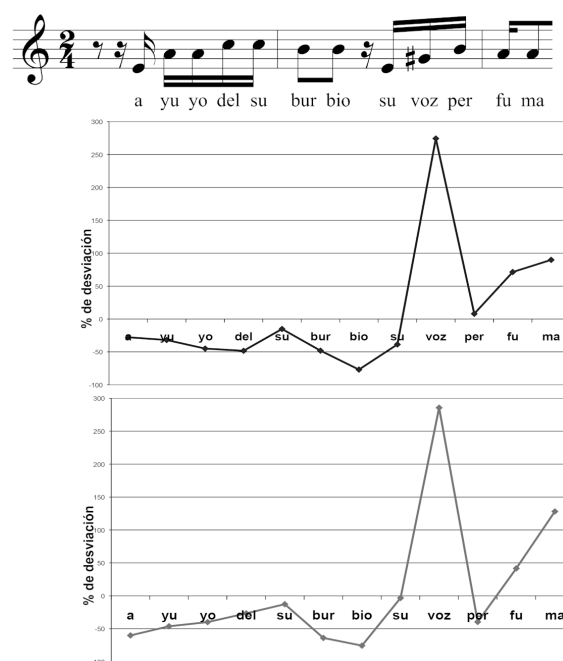


Figura 5. Partitura correspondiente a la melodía del 3 verso de *Malena* (panel superior) y perfiles de timing de la performance de Roberto Goyeneche (panel inferior izquierdo), y Adriana Varela (panel inferior derecho).

Es importante recordar que para la perspectiva clásica de los estudios en ejecución musical la dimensión canónica está supeditada a las elecciones que realiza el compositor y configurada a partir de la concurrencia de las ideas composicionales, su elaboración notacional y su realización sonora. Así, el enfoque cognitivista clásico confina la dimensión canónica a la estructura musical tal como ésta puede ser descrita por la partitura. Esta perspectiva se basa, de este modo, en el análisis musical como una suerte de reificación de la música. Lo que los ejemplos anteriores destacan es que esta perspectiva es estrecha porque la dimensión expresiva en las ejecuciones de *Malena* refieren a mucho más que esa estructura. Abordar una nueva perspectiva, basada en un concepto de música más amplio, permite ensanchar la dimensión canónica

de la ejecución como resultado de la participación de diversos actores (compositor, arreglador, ejecutantes, audiencias, etc.) interactuando en el escenario social. Todos ellos son *los músicos* que cumplen diferentes roles en el modelado del tiempo configurado principalmente en el sonido⁷ que constituye el hecho musical de esa realización musical. En ese contexto, la variable notacional (la partitura y los conceptos teóricos que se desprenden de ella en los procesos de composición y ejecución) es mucho menos relevante o prácticamente inexistente (Shifres, 2013). Así, la indagación en ejecución musical se beneficia de una perspectiva etnomusicológica que, incluyendo las ontologías musicales correspondientes a culturas musicales no alfabetizadas, no admite la división entre *composición* y *ejecución* y por lo tanto no tiene la necesidad de generar sistemas de reglas que las vinculen.

La relación entre la dimensión canónica y la dimensión expresiva vista desde una perspectiva situada e intersubjetiva debe ser comprendida en el contexto de la cultura en la que tiene lugar: esta relación es característica de cada cultura en particular porque tiene que ver con lo que en cada contexto resulta familiar. Explicar la expresión musical en culturas cuyas prácticas se relacionan con la tradición vocal ligada a los rasgos sonoros del lenguaje verbal, más que con las particularidades discretizadas de la música instrumental, requiere una aproximación psicológica que pueda entender la experiencia del tiempo compartido más allá del concierto de aspectos estructurales tales como el pulso y la estructura métrica. Por el contrario, requiere explorar los mecanismos de regulación temporal interactiva basados en la familiaridad, un mecanismo que facilita que la interacción pueda organizarse temporalmente de manera coherente y ajustada, y que por ello puede entenderse como un emergente de la *Musicalidad Comunicativa* como habilidad general.

Este giro en los estudios en ejecución musical habilita un vínculo más profundo e interesante con los estudios en infancia

⁷ Además del sonido, los participantes configuran el tiempo a través del movimiento, a menudo inseparable del sonido mismo. Una discusión exhaustiva sobre la incumbencia del movimiento en la definición de una ontología musical excede ampliamente el alcance de este capítulo. Sin embargo, véase una aproximación en Tropea, Shifres y Massarini, en este volumen.

temprana, porque permite comprender la configuración de un tiempo común sobre la base de la familiaridad, como se verá en la sección siguiente.

<título 2> *La Música en la Infancia Temprana*

De todo el recorrido de este capítulo se puede desprender la idea que la dificultad más importante para considerar los intercambios vocales y gestuales en la infancia temprana como música, y de este modo estudiarlos de acuerdo a los paradigmas musicológicos pertinentes, radica en la determinación de lo que es canónico y lo que es expresivo en ellos. Sin embargo, al pensar lo expresivo y lo canónico configurándose como las dos dimensiones de los enunciados en las experiencias de intersubjetividad tempranas de forma recíproca, se puede comenzar a explorar este límite considerando como componentes canónicos ciertos atributos que hacen a la inteligibilidad de los enunciados, por ejemplo, fraseo y énfasis fonético (como atributos de la prosodia), y como atributos expresivos los que resultan familiares en el contexto cultural del estudio, por ejemplo, los patrones de rubato, las articulaciones (legato-stacatto) y las dinámicas (intensidades relativas de los sonidos).

Teniendo esto en cuenta, una serie de estudios sobre la musicalidad en las performances parentales en la infancia temprana buscaron identificar el uso particular de esos patrones temporales, dinámicos y articulatorios en interacciones tempranas y relacionarlo con los atributos canónicos del lenguaje (Shifres, 2007, 2008; Español y Shifres, 2009). Para ello se utilizaron técnicas de micronálisis (Valsiner, 2006) propias de la psicología del desarrollo aplicando mediciones de los parámetros sonoros conforme los estudios en ejecución musical.

El primero de los análisis detalló la interacción de un bebé de siete meses y su madre en un momento de juego con un pequeño gato de juguete, el segundo focalizó en un típico juego de “cu-cú tras” o “acá estás” con un bebé de la misma edad. Ambos casos muestran al adulto dirigiendo al bebé enunciados que articulan claramente su significado lingüístico.

En el primer caso (Shifres 2008, Español y Shifres 2009), el bebé tiene en sus manos un gato de juguete y su mamá se lo pide diciéndole: “¿Me lo das?...¿ Me lo das?...¿Me lo das al gato?... Che!... Che!... ¿Me lo das al gato?...¿Me lo das?...¿al ga...?”. El ritmo de la frase no puede ser analizado en términos de categorías discretas (ver Figura 1) debido a que las duraciones no parecen presentar ninguna proporcionalidad simple. En los términos clásicos no podríamos decir que *el ritmo es musical*. Sin embargo, es posible analizar el ritmo tomando las ideas de Cooper y Meyer (1960), quienes utilizan ciertos términos y conceptos asociados al análisis de la prosodia griega⁸. La figura 6 muestra, debajo del texto, el análisis realizado, en el que se explicitan las relaciones fuerte-débil que organizan la prosodia. Además se midió la sonoridad de la voz en cada sílaba y la regulación temporal en términos de las duraciones del tiempo entre los eventos (sílabas) sucesivos. Esta brevísima escena es particularmente interesante porque la mamá repite 5 veces el mismo texto de pedido, con una clara intención de que el bebé le dé el juguete. De este modo, si se asume que la madre articula claramente el texto para que su bebé lo entienda, la dimensión expresiva emergerá del modo en el que las 5 repeticiones vayan variando de acuerdo a la necesidad de enfatizar el mensaje pretendido y en función de lo que el propio bebé reconoce como familiar en el modo de expresarse de su mamá. Los gráficos encima del texto en la figura 6 representan la variación de la sonoridad de la voz. Se observa que el primer “¿Me lo das?” presenta un perfil de intensidad relativa de las sílabas que concuerda con el patrón prosódico (tróqueo y yambo, en los dos niveles arquitectónicos). Así *me* es más fuerte que *lo*, y a su vez *das* es la sílaba más fuerte. En el siguiente “¿Me lo das?”, por el contrario, el yambo del nivel arquitectónico superior se encuentra *expresivamente*

⁸ Es importante tener en cuenta que el modelo de Cooper y Meyer, aunque utiliza estos términos, no contempla el aspecto duracional en sí mismo, por lo que los pies rítmicos, a diferencia de lo que proponían los teóricos griegos, no representan relaciones de *corto-largo* tal como es interpretado en Aristoxenes de Tarento o en San Agustín (véase Bernaldo de Quirós, pág. 103 y ss) sino relaciones de *fuerte-débil*. Del mismo modo, los pies complejos, que en la prosodia clásica aparecían como unidades indivisibles, aquí son tratados incrustados en niveles arquitectónicos que comprenden pies simples de 2 y 3 eventos.

desviado (aparece como un tróqueo fuerte-débil), ya que el *das* resulta más débil que el *me lo*. De este modo la sílaba más enfatizada en esta aparición del motivo es *Me*, enfatizando el objeto indirecto (el objeto de la posesión del gato) y la idea de “*a mí!! no lo tengas vos, dámelo a mí!*”. A continuación el énfasis parece estar puesto en el objeto directo – el gato – al dirigir todo el énfasis hacia la última sílaba, a través de desviaciones dinámicas mucho más marcadas, ya que mientras que la primera parte de la oración es más homogénea en intensidad, la palabra gato aparece mucho más enfatizada. Es muy interesante observar que este patrón dinámico se reitera en la siguiente aparición del motivo, lo que demuestra que se trata de un patrón expresivo sistemático. Del mismo modo, el último motivo “*Me lo das?*” presenta un patrón dinámico similar al segundo.

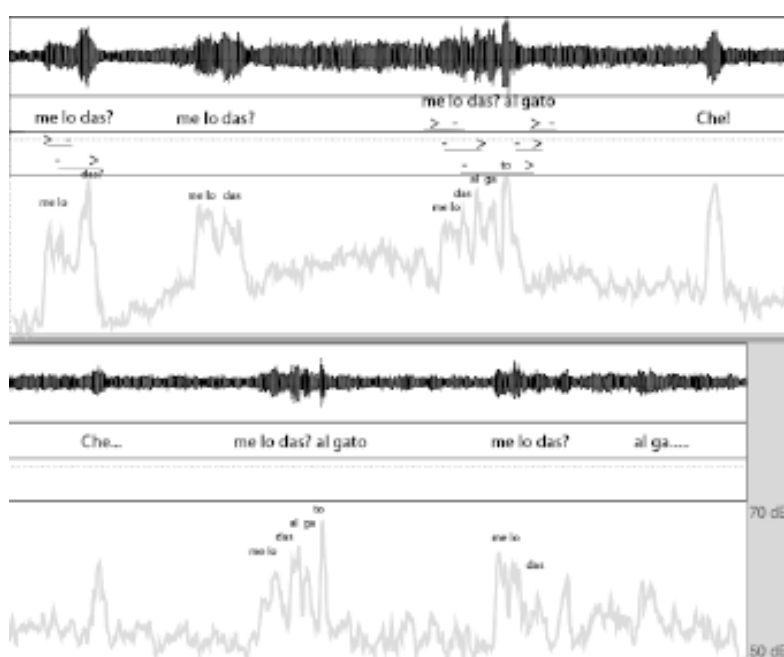


Figura 6. Análisis de la dimensión canónica (pies rítmicos) y de la dimensión expresiva (sonoridad) del habla dirigida al bebé en la escena 1.

El análisis de la regulación temporal del pasaje revela datos congruentes con éstos. Para apreciar la incidencia del timing local en la configuración de la dimensión expresiva en el habla es necesario tener en consideración dos premisas. En primer lugar, la idea de que en español es un idioma silábico e isócrono, es decir que las sílabas se aíslan del mismo modo y con la misma duración de base. Y, en segundo lugar, que las relaciones fuerte - débil que caracterizan los piés prosódicos se apoyan respectivamente en alargamientos - acortamientos respecto de ese nivel de base isócrono. De este modo el sonido más fuerte (enfaticado) será relativamente alargado, e inversamente, el más débil será relativamente más corto. La figura 7 muestra los perfiles de timing de las 5 instanciaciones del motivo. En ella se puede observar que el primer “¿*Me lo das?*” guarda proporciones corto-largo que se ajustan al tróqueo *me-lo* y al yámbico del nivel arquitectónico superior. En otros términos, se aprecia que el *Me* es más largo que el *lo* pero a su vez más corto (notablemente más corto) que el *das?*. El segundo “¿*Me lo das?*”, que como se vio en el análisis de las dinámicas parece ser más insistente, enfatiza el *Me*, alterando el patrón prosódico yámbico. La misma desviación temporal aparece en la siguiente repetición del motivo (5ta. presentación). Cuando el patrón rítmico es más complejo, en “¿*Me lo das al gato?*”, nuevamente aparece la idea de que la primera vez que se dice las relaciones corto-largo refuerzan las relaciones fuerte-débil de la prosodia, mientras que la segunda vez, adquiere un perfil con cierta desviación, que se hace notable en el alargamiento relativo del *al*.

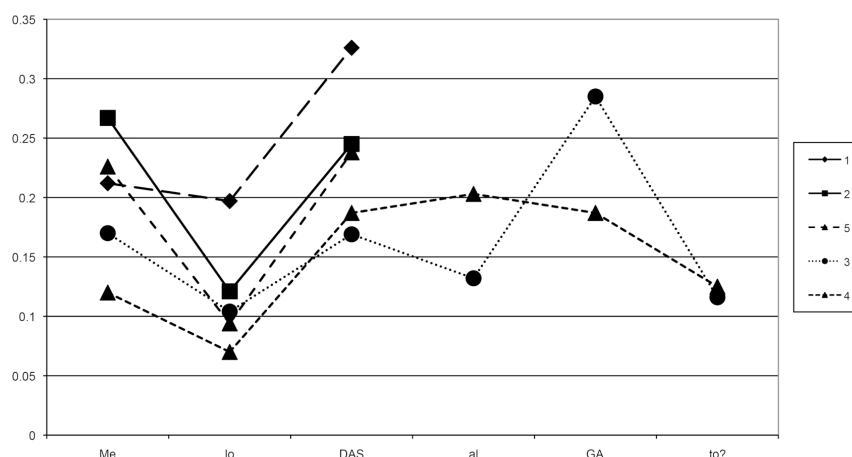


Figura 7. Perfiles de timing de las 5 presentaciones del *motivo* del habla dirigido al bebé en la escena 1.

Este análisis permite ver cómo la coherencia en el uso de los recursos expresivos contribuye a determinar cuál es el contenido que al que están aludiendo. En otros términos, arroja evidencia del modo recíproco en el que ambas dimensiones se van configurando.

En el segundo caso (Shifres 2007, Español y Shifres 2009), el adulto elabora un enunciado para el juego de “cu-cú tras” o “acá estás”: “*Habib... Habib.... Aquí está Habib!! Habibi, no te veo... Habibi, ¿dónde estás? ... Aquí estás!!... no....*”. Este enunciado fue analizado considerando el fraseo conforme los lineamientos de la morfología musical clásica. Partiendo de ello se puede tomar a todo el texto elaborado como una forma binaria pequeña (Caplin 1998). La primera parte muestra con claridad una sección de presentación con la reiteración de una idea básica (“*Habib...*”), y una sección, a continuación como idea contrastante (“*Aquí está Habib!!*”). La segunda parte opera como consecuente complementando la primera, y presentando elaboraciones de la idea básica (“*Habibi no te veo*” y “*Habibi ¿dónde estás?*”), seguida de una elaboración de la idea contrastante (“*Aquí estás!!*”). Esta descripción se corresponde

con el primer tipo de forma binaria pequeña que describe William Caplin (1998, pág. 89). Finalmente aparece una coda, que, en palabras de Arnold Schönberg, tiene lugar cuando “el compositor quiere decir algo más” (citado por Caplin 1998, p. 179). La coda es una estructura que presenta un material poscadencial. En este caso, el *No...*, indica que el juego terminó. La figura 8 muestra, en el panel superior, el perfil de timing de todo el enunciado. El punto más claro que aparece separado de la línea representa la duración del silencio que separa las unidades del discurso. Se observa que la segunda pausa de cada frase (antecedente y consecuente) es más larga que la primera, en clara intención de aumentar la expectativa por el descubrimiento de la persona escondida detrás de la manta. Notablemente en el consecuente la diferencia entre la primera y la segunda pausa es mucho más marcada. De este modo, el manejo de esta duración persigue el claro objetivo de aumentar la expectativa. Además se observa que la última frase (*Aquí estás!!*) presenta los mayores alargamientos, señalando el final del juego, luego de haber generado la máxima expectativa. Por su parte, en el panel inferior de la misma figura se observan las duraciones de cada unidad del discurso tanto en el antecedente (columnas claras) como en el consecuente (columnas oscuras). El alargamiento relativo de la tercera unidad en el consecuente es notable señalando del mismo modo la idea de que finalizó el juego. Se puede apreciar que el manejo sistemático de las variables expresivas de timing definen aquí la dimensión canónica como un discurso articulado de acuerdo a una forma estandarizada en el contexto de esta cultura (binaria pequeña) y por lo tanto familiar para el adulto. El empleo de esta forma estandarizada junto con el manejo expresivo también propio de esta cultura, que señala los finales de frase de ese modo, es un indicio de que este intercambio acarrea contenidos culturalmente relevantes.

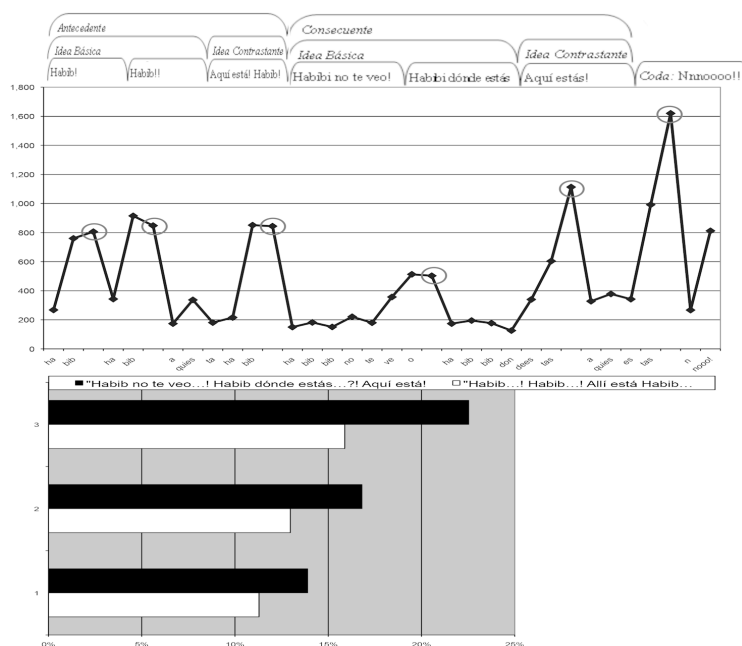


Figura 8. Análisis de la dimensión canónica (forma) y de la dimensión expresiva (fraseo - alargamientos) del habla dirigida al bebé en la escena 2

A lo largo de estos dos ejemplos se observa que la dimensión expresiva (representada aquí por las dinámicas y el rubato) funciona como un atractor de la atención que emerge de un interjuego entre el ajuste a un patrón familiar y el cambio del parámetro en cuestión en relación a un contenido que se quiere comunicar en particular. Del mismo modo, se puede apreciar que la idea de *expresión* emerge como resultado de una estrategia global de repetición y variación que sienta las bases para que se establezca una

familiaridad que permita entender las sucesivas variaciones expresivas. Es decir que la dimensión expresiva se va configurando en el transcurso de la performance en la medida en que la dimensión canónica se va haciendo familiar. La dimensión expresiva en ambos casos contribuyó a destacar el fraseo y la intencionalidad (dos aspectos del texto) y también a prolongar el tiempo de atención del bebé operando sobre las expectativas generadas por la dimensión canónica establecida por familiaridad.

En ambos casos el rubato no implicó algún tipo de desviación respecto de un patrón métrico (estructural) predeterminado, sino respecto de un patrón *familiar* que, a su vez, se fue configurando como dimensión canónica. Por lo tanto, aquí, el poder expresivo del rubato involucra principalmente las tensiones que surgen entre los mecanismos de regulación temporal interactiva basados en familiaridad, por un lado y en tiempo de reacción, por el otro. En otros términos, resulta más importante el patrón autoestablecido (es decir establecido en el curso de la interacción) que la estructura métrica intrínseca (de acuerdo a las categorías duracionales discretas) que pudiera ostentar el enunciado.

El modo en el que hemos entendido la naturaleza musical de estos intercambios remite claramente a una noción de música definida en el curso de la performance. Podemos avanzar en el estudio de la musicalidad en las interacciones tempranas incorporando aspectos tales como el rubato y otros recursos expresivos de la performance, porque hemos cuestionado, desde la musicología, la noción de autonomía musical. En otros términos, la profundización del estudio de la musicalidad comunicativa como concepto clave que vincula la comunicación en temprana infancia con muchas otras modalidades comunicacionales en la vida adulta depende de la atención que pongamos al desarrollo de problemas teóricos claves en el campo musicológico (en este caso el de la autonomía musical)

<título 1> Consideraciones finales

Este capítulo se inició considerando las ventajas de la modelización de procesos que tienen lugar en la temprana infancia (en particular las interacciones intersubjetivas durante el primer año de

vida) en términos de la música. La música ha provisto inicialmente una metáfora interesante para modificar el abordaje de la formación de los procesos cognitivos complejos durante los primeros meses de vida, quebrando la hegemonía de la mirada lingüística y computacional. Sin embargo, la noción de música utilizada en este contexto es rudimentaria y deja por fuera lo que la musicología, como disciplina renovada en las últimas décadas del siglo XX, puede verdaderamente aportar.

En particular, el conocimiento de la expresión como atributo de la ejecución musical y de la expresividad como capacidad del ejecutante musical -así como sus implicancias regulatorias, comunicacionales y motivacionales, y su aplicación a la perspectiva del oyente- aparece en el horizonte del estudio de los mecanismos de intersubjetividad como una vía promisoría.

Por otro lado, para la musicología misma se abre una puerta interesante si profundiza el intercambio con la ciencia del desarrollo cognitivo. La alianza entre psicología del desarrollo y música (en un estudio conjunto de la musicología y la psicología de la música) puede beneficiar no solamente a la primera, sino también contribuir a echar luz sobre los mecanismos de la expresión musical y sus consecuencias en los participantes de la música como acto. En especial, el giro intersubjetivo en la psicología del desarrollo, particularmente abordado desde la perspectiva de segunda persona (ver Español, en este libro), ofrece una oportunidad para establecer un vínculo más interesante entre el movimiento, los procesos de configuración del tiempo en la música y la emoción en el curso de la performance musical.

A lo largo de este capítulo se pretendió resaltar que las implicancias que en el desarrollo de una disciplina puede tener la utilización de conceptos, modelos teóricos o teorías provenientes de otra, pueden tener un alcance significativo en el avance y la transformación de las ideas del campo de origen. El abordaje en detalle del problema de la *expresividad* en los comportamientos, tanto en el dominio musical como en la elaboración de la intersubjetividad en la temprana infancia, deja al descubierto algunos tópicos que vinculan ambos campos de manera sustancial. Específicamente se sugirió que la dimensión canónica y la dimensión expresiva de tales comportamientos se definen recíprocamente en el desarrollo

histórico del contexto cultural y en el desenvolvimiento de la performance. En la temprana infancia como en las formas más espontáneas de las artes temporales, el límite entre ellas es difuso. Pero también en ciertos discursos artísticos más sofisticados y elaborados, aun en el marco de complejas teorías, esos límites se presentan de manera imprecisa, con la intención estética de romper con moldes predeterminados para la relación entre lo canónico y lo expresivo y generar condiciones de posibilidad para nuevos contextos en los que ambas dimensiones se vinculen de manera estéticamente más atractiva e intelectualmente más provocadora.

Este capítulo ha sido un ejercicio de reflexión interdisciplinaria orientado a la generación de una epistemología conjunta capaz de producir explicaciones más satisfactorias en un área a la luz que los nuevos desafíos que se plantean en sus avances en la otra. El estudio de la incumbencia cultural de lo expresivo, a la luz de las tensiones entre lo privativamente cultural y las atribuciones específicas de especie es un ejemplo elocuente de complejidad conceptual que emerge a partir de este intercambio. Se ha sugerido a través de los ejemplos descriptos aquí que cada cultura posee un repertorio propio de recursos expresivos que modelan sus artes temporales. Al mismo tiempo se vio que mucho de lo que ocurre en la construcción temprana de la intersubjetividad se puede entender en términos de ese repertorio. La profundización del enlace entre Música e Infancia Temprana permite abordar el modo en el que al menos algunas características de la cultura musical están presentes en los modos intuitivos que los adultos desarrollan para proteger, alimentar, estimular y favorecer la enculturación lingüística de sus infantes, proporcionándoles modos idiosincráticos de comprender, disfrutar y contemplar las experiencias artísticas que vivirán en el seno de su cultura.

La identificación de nuevos problemas complejos y sus abordajes interdisciplinarios permiten que el movimiento de los paradigmas en un campo impacten sensiblemente en las otras disciplinas implicadas, más allá incluso del tema del objeto de estudio específico que las reunió. De este modo, para beneficio de psicólogos y músicos, se podrá agregar “mucho más aun sobre el enlace entre música e infancia temprana”.

Referencias Bibliográficas

- Baillot, P. (1835). *L'art du violon*. (Trans.: L. Goldberg. *The Art of the Violin*. Evanstone: Northwestern University Press, 1991). Coulay: Funzeau.
- Beard, D. y Gloag, K. (2005). *Musicology. The Key Concepts*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bengtsson, Ingmar y Gabrielsson, Alf. (1983). Analysis and synthesis of musical thym. En Johan Sundberg (Ed.). *Studies of Music Performance*. Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music, pp. 27-60.
- Bernaldo de Quiroz, J. (1955). *Elementos de Rítmica Musical*. Buenos Aires: Barry.
- Berry, W. (1986). *Form in Music. Second Edition*. Englewood, NJ.: Prentice-Hall.
- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* Seattle y Londres: University of Washington Press.
- Bühler, Karl (1933-1980) *Teoría de la Expresión. (Das System an der Geschichte aufgezeigt, Trad.: Hilario Rodríguez Saenz)*. Madrid, Alianza.
- Caplin, William E. (1998). *Classical Form. A Theory of Formal Functions for Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: University Press.
- Clarke, E. F. (1998). The semiotics of expression in musical performance. *Contemporary Music Review*, vol 17 part 2, 87-102.
- Clarke, Eric (1995). Expression in Performance: generativity, perception and semiosis. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: University Press. PP 21-54.
- Clayton, M; Sagel, R and Hill, U (2004). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *ESEM Counter point*, vol. 1, pp. 1-45.
- Clayton, M.; Herbert, T. y Middleton, R. (Eds.) (2003). *The Cultural Study of Music*. Nueva York y Londres: Routledge. 57-68.

- Cook, N. (2003). Music as Performance. En M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York and Londres: Routledge, 204-214.
- Cook, N. y Everist, M. (Eds.) (1999). *Rethinking Music*. Oxford: University Press.
- Cooper, Grosvenor y Meyer, Leonard B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cortot, A. (1954). *Curso de Interpretación* [trad. R. Carman] Buenos Aires: Ricordi.
- Dahlhaus, C. (1978). *Die Idee der Absoluten Musik* [*La Idea de la Música Absoluta* (R. Barce Benito, trans.), Barcelona: Idea Books, 1999]. Kassel: Bärenreiter.
- Damasio, Antonio (1994). *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: Penguin Putnam.
- Davidson, J. W. (1993). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21 (2), 103-113.
- Deliège, C. (2000). The music work as discourse and text. *Musicae Scientiæ*, Vol. IV No. 2, 213-225.
- Dissanayake, E. (2000). Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction. In N. L. Wallin; B. Merker and S. Brown (eds.), *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, 389-410.
- Dissanayake, E. (2001). Becoming *homo aestheticus*: sources of aesthetic imagination in mother-infant interactions. *Substance*, vol. 30 (1/2), 85-103.
- Drake, Carolyn and Bertrand, Daisy (2003). The quest for universals in temporal processing in music. In I. Peretz & R. Zatorre (Eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: University Press. 21-31.
- Epstein, David (1995). *Shaping Time. Music, the Brain and Performance*. New York: Schirmer Books.
- Español, S. y Shifres, F. (2009) Intuitive parenting performance: The Embodied Encounter with Art. En Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio, Tommi Humberg y Päivi-Sisko Eerola (Editores). Proceeding of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009). Jyväskylä, Finlandia. Pp, 93-102.

- Gabrielsson, A. (1987). Once again; the theme form Mozart's Piano Sonata in A Major (K331). En A. Gabrielsson (Ed.), *Action and perception in Rhythm and Music*. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music No. 55. 81-103.
- Gomila, A. (2010) Música y emoción: el problema de la emoción y la perspectiva de segunda persona. En M. J. Alcaraz y F. Pérez Carreño (eds.) Significado y emoción en la música. Ed. Antonio Machado Libros, Madrid.
- Huber, M. (2008). Aproximación al análisis musical desde la microestructura temporal expresiva del tango Malena. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds). *Objetividad - Subjetividad y Música Actas de la VII Reunión de SACCoM*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 479-484.
- Imberty, Michel (1997) Formes de la répétition et formes des affects du temps dans l'expression musicale. *Musicae Scientiæ*, 1-1, 33-62.
- Imberty, Michel (2002). La musica e il bambino. En Jean-Jacques Nattiez (Dir.) *Enciclopedia della musica*. Torino: Giulio Einaudi Editore. 477-495.
- Johnson, P. (1999). Performance and the listening experience: Bach's "Erbarne Dich". In F. Agsteribbe and P. Dejjans (eds.), *Theory into Practice*. Leuven: Leuven University Press, 55-101.
- Juslin, P. N. (1998). *A Functionalist Perspective on Emotional communication in Music Performance*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Keller, Hermann (1973) Phrasing and Articulation. A contribution to a Rhetoric of Music. (trans.: Leigh Gardine, *Phrasierung und Artikulation*). New York. W. W. Norton & Company.
- Kramer, Lawrence (2012). *Expression and Truth. On the Music of Knowledge*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Kühn, Clemens (1989). *Formernlehre der Musik* [trad. Miguel Ángel Centenero Gallego. *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Labor. 1994]. Kassel-Basel-London: Imberty, Michel (1997) Formes de la répétition et formes des affects du temps dans l'expression musicale. *Musicae Scientiæ*, 1-1, 33-62.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Lessing, G.E. (1766). *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Trad. J. Merino (1946). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Buenos Aires: Ed. El Ateneo].
- Malloch, S. (1999/2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiæ*, Special Issue, 29-57.
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (2008). "Musicality: Communicating the vitality and interests of life". En S. Malloch y C. Trevarthen (Eds.). *Communicative Musicality* (pp.1-16). Nueva York: Oxford University Press.
- Merker, Bjorn (2002a). Principles of Interactive Behavioral Timing. En C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (Eds.) *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney. 149-152.
- Merker, Björn (2002b). Music: the missing Humboldt system. *Musicae Scientiæ*, VI-1, 3-21.
- Molino, Jean (1988). La musique et le geste: prolégomènes à une anthropologie de la musique. *Analyse Musical*, 1er Trimestre, 8-15.
- Murray, L. and Trevarthen, C. (1985). Emotional regulation of interactions between two-month-olds and their mother. In T.M. Field and N.A.Fox (eds.), *Social perception in infants*. Norwood: NJ: Ablex, 177-198.
- Palmer, Caroline (1989). Mapping Musical Thought to Musical Performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 15 No. 12, 331-346.
- Palmer, Caroline (1997). Music Performance. *Annual Review of Psychology*, 48, 115-138.
- Papoušek, M. (1996). Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy. In I. Deliège and J. A. Sloboda (eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*. Oxford: Oxford University Press, 88-112.
- Papoušek, M. and Papoušek. H. (1981). Musical elements in the infant's vocalizations: their significance for communication, cognition and crativity. In L. P. Lipsitt (ed.), *Advances in Infancy Research*, vol 1, New Jersey: Ablex Norwood, 163-224.

- Papoušek, Hanus (1996). Musicality in infancy research: biological and cultural origins of early musicality. En Irène Deliège y John A. Sloboda (Eds.). *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*. Oxford: University Press. 37-55.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española. Edición XXI* Madrid: Espasa.
- Repp, B. H. (1998). A microcosm of musical expression. I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major. *Journal of the Acoustical Society of America*, 104 (2), 1085-1100.
- Repp, Bruno H. (1999). A microcosm of musical expression. III. Contributions of timing and dynamics to the aesthetic impression of pianists' performances of the initial measures of Chopin's Etude in E Major. *Journal of The Acoustical Society of America*, 106 (1), 469-478.
- Rousseau, J.J. (1781). *Essai sur l'Origine des Langues*. [Trad.: A. Castañón (2006). *Ensayo Sobre el Origen de las Lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica]. Génova.
- Salas Viu, Vicente (1943). *Sentimiento y Expresión en la Música. Del Barroco al Romanticismo*. Buenos Aires: Atlántida.
- Salgado Correia, J. (1999). Embodied Meaning: All Languages are Ethnic.... *Psychology of Music*, 27, 96-101.
- Seashore, Carl (1967) *Psychology of Music*. New York: Dover.
- Shifres, F (2008a). *Beyond Cognitivism. Alternative perspectives of the communication of musical structure through performance*. Tesis de doctorado inédita. Londres: University of Roehampton.
- Shifres, F. (2007) La Ejecución Parental. Los componentes performativos de las interacciones tempranas. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.) *Música y Bienestar Humano (Actas de la VI Reunión de SACCoM)*. Buenos Aires. SACCoM, pp. 13-24.
- Shifres, F. (2008b) Expresión musical en la voz cantada y hablada en interacciones adulto-infante. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds). *Objetividad-*

- Subjetividad y Música. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. Buenos Aires: SACCoM, pp. 83-93.
- Shifres, F. (2012). De *nuestra dimensión perdida* del tiempo musical a la encrucijada entre performance, desarrollo y evolución. *Boletín de SACCoM*, 4 (3), 6-21.
- Shifres, F. (2013). Ontología de la música, obra y notación musical. Apuntes para comprender las transformaciones del discurso musical en la performance. Trabajo presentado en el *11º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, Buenos Aires: SACCoM. Septiembre 2013.
- Small, Christopher (1998). *Musicking. The meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Stern, Daniel (1985). *The interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Stern, Daniel (2010). *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Trehub, S. E. y Schelleberg, E. G. (1995). Music: Its relevance to infants. En R. Vasta (Ed.) *Annals of Child Development*, Vol. 11, pp.1-24. New York: Jessica Kingsley Publisher.
- Trehub, S. E., Unyk, A. M. y Trainor, L. J. (1993a). Maternal singing in cross-cultural perspective. *Infant Behavior and Development*, 16, 285-295.
- Trehub, S. E., Unyk, A. M. y Trainor, L.J. (1993b). Adults identify infant-directed music across cultures. *Infant Behavior and Development*, 16, 193-211.
- Trehub, S. E.; Unyk, A. M.; Kamenetsky, S. B.; Hill, D. S.; Trainor, L. J; Henderson, J. L. y Saraza, M. (1997). Mothers' and fathers' singing to infants. *Developmental Psychology*, Vol. 33, N° 3, 500-507.
- Trehub, Sandra (2003). Musical Predispositions in Infancy: an update. In I. Peretz & R. Zatorre (Eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: University Press. 3-20.

- Trevarthen, C. (1999/2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiæ*, Special Issue, 155-215.
- Trevarthen, C. and Hubley, P. (1978). Secondary intersubjectivity: Confidence confidings and acts of meaning in the first year. In Lock, A. (ed.), *Action: Gestures and symbol. The Emergence of Language*. London: Academic Press, 183-229.
- Unyk, A. M.; Trehub, S. E. Trainor, L. J y Schellemborg, E. G. (1992) Lullabies and simplicity: A cross-cultural perspective. *Psychology of Music*, 20, 15-28.
- Valsiner, J. (2006). Developmental epistemology and implications for methodology. En W. Damon (ed.). *Handbook of Child Psychology (6th Edition)*, V1, C4, pp 166-209. New York.
- Wason, Robert. W. (2002). *Musica Practica: music theory as pedagogy*. En Thomas. Christensen (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: University Press, pp. 46-77.
- Wittmann, M. and Pöppel, E. (1999/2000). Temporal mechanisms of the brain as fundamentals of communication – with special reference to music perception and performance. *Musicae Scientiæ*, Special Issue, 13-28.