

Segunda Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música). Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, 2002.

# De la Fuente de la Expresión Musical al contenido de la Experiencia del Oyente.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Abril, 2002). *De la Fuente de la Expresión Musical al contenido de la Experiencia del Oyente. Segunda Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música). Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/64>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/0Ck>

*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>.*

## DE LA FUENTE DE LA EXPRESIÓN MUSICAL AL CONTENIDO DE LA EXPERIENCIA DEL OYENTE

**Favio Shifres**

*"Cada obra de arte verdadera no tiene sino una verdadera ejecución, la suya en particular...  
La mano no puede mentir; debe seguir el significado de la conducción de las voces"*  
Heinrich Schenker

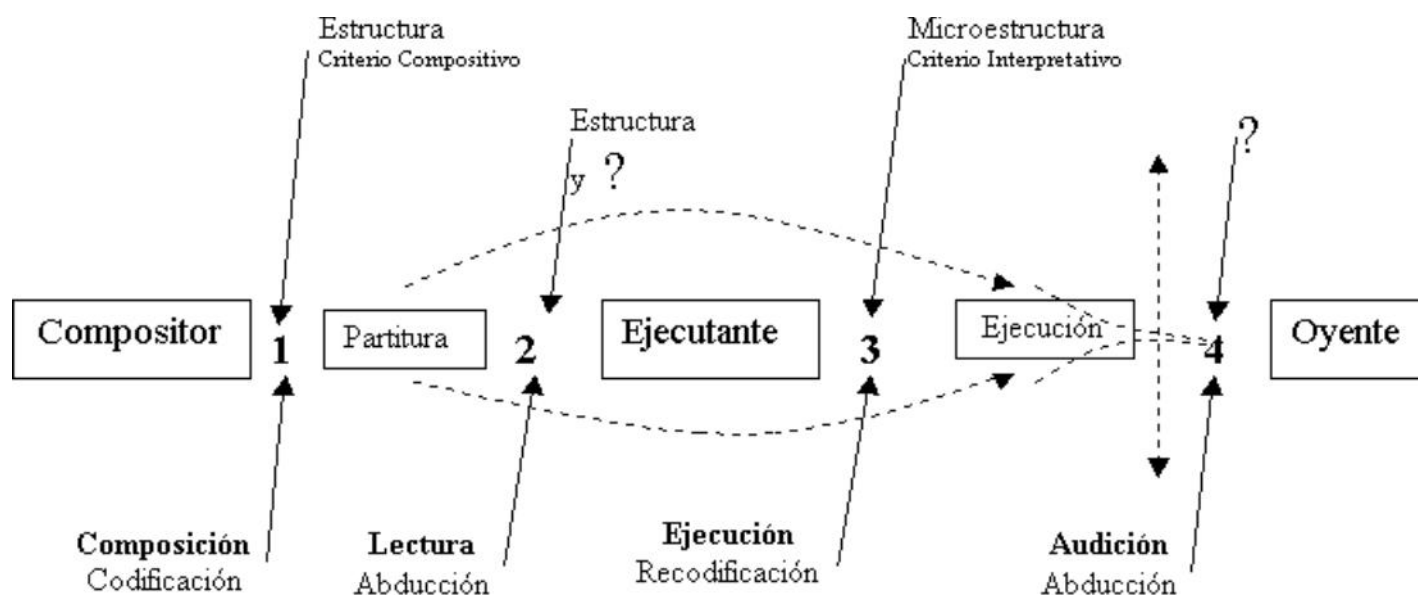
*"Una ejecución, al estar al servicio del Hintergrund, del Mittelgrund, y del Vordergrund, puede emplear la más vasta variedad de color. Aun los recursos de ejecución más ricos y variados puede pensarse – y aprenderse – con gran exactitud. Por otro lado, el compromiso con el Hintergrund, el Mittelgrund, y el Vordergrund excluye toda interpretación personal arbitraria"*  
Heinrich Schenker

### Introducción

La autenticidad en la interpretación musical es una problemática que abona los debates especializados y soporta gran parte de los juicios de valor que a menudo reciben las ejecuciones expertas por parte de legos y experimentados. Aunque aquí no nos ocuparemos de este asunto, las palabras de Heinrich Schenker ponen de manifiesto algunos de los aspectos claves de la cuestión interpretativa que se discute hoy. Uno de ellos es la relación ajustada entre obra y ejecución. De acuerdo a Schenker, esta estrecha relación es el resultado de un proceso de significación o *interpretación* de uno de los componentes estructurales más abstractos de la música tonal: la conducción de las voces. Pero, ¿es posible fundamentar un proceso interpretativo tan abstruso?

La ejecución musical puede pensarse como un fenómeno complejo que comprende básicamente 3 actores: compositor, ejecutante y oyente (figura 1). Entre ellos, y como resultado del propio desarrollo surgen dos tipos diferentes de representaciones físicas -en el sentido de representación no mental (Thagard 1996)- de la obra musical: la partitura, o representación gráfica, y la ejecución, o representación acústica. Entre estos cinco componentes físicos del proceso tienen lugar cuatro núcleos de actividad cognitiva. Cada uno de estos núcleos está compuesto de al menos un proceso cognitivo que opera sobre algún tipo de representación mental. Por ejemplo, entre la *Partitura* y el *Ejecutante* tiene lugar una serie de procesos que abarca tanto la decodificación de los signos escritos en el papel como la síntesis de un criterio interpretativo (véase Shifres 2002). Los símbolos escritos en la partitura constituyen el plano de la expresión del signo (Eco 1976) que remite al ejecutante que los lee a algo – una *representación mental*. Como esta representación depende de una gran cantidad de variables, tales como la experiencia previa, los estilos cognitivos, etc. puede asumir diversas cualidades representativas. Así, por ejemplo la expresión dada en la figura 2 puede remitir al ejecutante a un concepto (acorde de do mayor), a una imagen cinética (la posición de la mano necesaria para tocarlo), a una emoción, a un estado de las cosas (el acorde que resuelve la tensión generada en la cadencia), etc. El proceso que da lugar a esta representación varía de acuerdo a una multiplicidad de factores. Uno de estos factores tiene que ver con la complejidad estructural y explicitud del estímulo. Por ejemplo la expresión

de la figura 2 denota *do – mi – sol* y connota *acorde de Do Mayor*<sup>[i]</sup>. Si la expresión propuesta está constituida por un concepto de alto orden – que involucra la concatenación y abstracción de diferentes nociones teóricas – la naturaleza de su representación es, al menos, más incierta. Entre estas nociones se halla el concepto de *Conducción Vocal Subyacente*, propuesto por las teorías reduccionales de la música (Schenker [1935] - 1977; para una discusión véase Martínez, en este volumen).



**Figura 1.** Modelo de Ejecución Musical como Proceso Comunicacional

En un estudio anterior (Shifres 2001a) vimos cómo la conducción vocal subyacente podría estar puesta de manifiesto en la ejecución. Para ello analizamos una obra musical (el Preludio op 28 Nro. 6 en Si menor de F. Chopin), hipotetizamos las acciones de ejecución necesarias para la proyección de su conducción vocal subyacente, analizamos ejecuciones expertas de la obra en términos de su microestructura (o el conjunto de micro variaciones de tempo y dinámica que el ejecutante realiza apartándose de los respectivos valores nominales prescritos por la partitura; Clynes 1983), y propusimos una explicación de tal microestructura como fundamento del concepto de *Criterio Interpretativo*. El criterio interpretativo pueden entenderse como la representación mental del ejecutante que da lugar a la ejecución, es decir la representación mental que se localiza en el punto 3 del proceso de Ejecución Musical. En aquella oportunidad observamos que una de las ejecuciones analizadas (la de Alfred Cortot, 1934) reunía una serie de características que podían ser atribuibles a un criterio interpretativo basado en la conducción vocal subyacente, mientras que otra de las versiones estudiadas (la de Martha Argerich, 1977) daba cuenta de un criterio interpretativo basado en atributos de superficie musical.



**Figura 2**

Obsérvese la argumentación de esta indagación: al realizar el análisis de la obra estábamos procurando recrear parte del proceso, una de las actividades del núcleo cognitivo **2** de la figura 1, a saber, la abducción de propiedades de la estructura musical. A partir del estudio de la fuente física de la ejecución buscamos aparear cada versión (como conjunto de rasgos microestructurales) con un conjunto de propiedades de la estructura musical que fuera compatible. De este modo, por inferencia, a partir del estudio del núcleo **3** del modelo avanzamos en el conocimiento del núcleo **2**. Sin embargo esta inferencia es solamente un intento de brindar un marco categorial (Habermas [1970] - 1987) al estudio de dicho núcleo **2**, como tentativa por acceder a las representaciones de dichos intérpretes frente a la partitura, ya que, en verdad, no tenemos modo de conocer certeramente tales representaciones.

Sin embargo, la lectura de algunos documentos nos hacen pensar que tales representaciones son mucho más complejas de lo que el marco categorial planteado nos brindó, de ahí el signo de interrogación en la figura. Por ejemplo Cortot (1954) escribió:

“Si las lágrimas tuviesen un sonido, ese sería el que se oiría en los *Preludios* (de Chopin)...Chopin orienta sus ideas y los recursos de la paleta sonora de que se sirve hacia la expresión de los sentimientos patéticos....Los preludios son suficientemente persuasivos y musicalmente llenos de emoción” (p. 33-34)

Y con respecto al preludio en Si menor dijo:

“Meditativo, melancólico, otoñal, tal es el *Sexto Preludio*. La impresión que hay que producir no es propiamente expresar el dolor sino...algo que uno quisiera retener y que huye. El rubato consiste aquí en dar a las notas esenciales de la melodía, a las que son más dolorosas, su pleno valor expresivo. Es en la primera línea donde esta obra maestra se hace más conmovedora, por la calidad del ensueño que baña entonces la melodía, por su inmaterialización. El tema de este preludio requiere un ligero impulso es su parte ascendente y abandono es su parte descendente” (p. 36-37)

Por lo expuesto, aunque el estudio del núcleo **2** no pueda ser dilucidado de este modo, el análisis del núcleo **3**, sin duda ha brindado algunos indicios explicativos. Estamos queriendo decir que el estudio de esta problemática nos está llevando a recorrer un círculo hermenéutico. Es en este recorrido que ahora nos trasladamos al estudio de otro núcleo del *Modelo*, el núcleo 4. El problema se torna, entonces, bastante más complejo debido a que nos enfrentamos a la indagatoria de representaciones cuyas fuentes son múltiples. El oyente al menos tendría dos fuentes identificables que nutren su experiencia: i) la ejecución que está escuchando (el *Criterio Interpretativo*) y ii) la obra en sí misma (el *Criterio Compositivo*). Dilucidar qué elementos de uno conciernen a elementos establecidos del otro podría contribuir a la comprensión de todo el *Modelo*.

En un estudio anterior (Shifres 2001b) verificamos que en la representación de la estructura formal de la obra, los atributos de la ejecución no parecen tener suficiente incidencia, por lo que concluimos que son los atributos estructurales lo que más fuertemente contribuyen a generar una representación de la forma. Los sujetos no mostraron diferencias significativas en la segmentación de las dos versiones que mostraban marcadas diferencias de manejo temporal y dinámico. Pero que pasa con la representación de la conducción vocal subyacente? Es posible pensar que la ejecución tenga importancia en el modo en el que el oyente la experimenta la estructura profunda de la música? El problema metodológico al que nos enfrentamos aquí es que la conducción vocal subyacente es una reificación (Cook, 1990), una construcción analítica muy abstracta. Como se dijo antes, cuanto más abstracta es el atributo estructural en cuestión más incierta es la naturaleza de su representación.

## Ejecución, representación y significado

El núcleo 4 del modelo también concierne a una serie de procesos que dan lugar a la representación mental del oyente. Estos procesos pueden ser también entendidos como la asignación de significado por parte del oyente. Desde la perspectiva lingüística, el proceso comprometido en este punto es el de *abducción*. La Abducción consiste en razonamientos cuyos consecuentes son una hipótesis. En el análisis del discurso la abducción tiene lugar en la descodificación de términos lingüísticos conocidos cuando aún no sabemos a cuál de dos lenguas pertenecen, o cuando debo interpretar figuras retóricas y cuando debo interpretar huellas, síntomas e indicios. Asimismo es lo que ocurre cuando se quiere interpretar el valor que determinado enunciado, palabra clave o episodio adquieren en un texto. Por lo tanto, la abducción representa el intento aventurado de trazar un sistema de reglas de significación que permitan al signo adquirir su propio significado (Eco 1976). En música, este proceso podría entenderse como la construcción progresiva del código semiótico a partir de las experiencias acumuladas en ese sentido por el oyente. Para comprender adecuadamente el alcance de este proceso es importante establecer la distinción entre la certeza científica y la certeza social como base de las diferencias entre leyes e hipótesis científicas y códigos semióticos.

Desde la perspectiva psicológica, Sloboda (1998) ha señalado que los denominadores comunes que puedan existir entre las representaciones mentales del compositor, el ejecutante y el oyente (los tres agentes de nuestro modelo) son determinantes del significado en música. Estos denominadores comunes surgirían de una relación dialéctica entre la descripción de los atributos estructurales y la experiencia dinámica de la música. Así, *interpretar* (en el sentido de asignar significado a...) la música es mapear sobre el proceso musical no solamente los rasgos estructurales de la pieza sino todo otro cúmulo de caracteres que surgen del contexto psicofísico del hecho musical. Este mapeo

"es enteramente diferente de los procesos asociativos o icónicos a través de los cuales los músicos pueden imitar sonidos de la vida real, tales como el canto de los pájaros. Eso es más bien una imitación de características de superficie carente de interés. Lo que está implicado en la propuesta de arriba es algo más profundo y abstracto" (Sloboda 1998; p.25).

Esta profundidad está relacionada con la representación de aspectos dinámicos de fuerza, movimiento, continuidad, unidad, etc., que resultan enteramente imaginarios o hallan un correlato en procesos comprometidos en la ejecución musical -tales como el movimiento-. La existencia de experiencias a las que la música da lugar, y que operan en distintos niveles representacionales -estructurales, emocionales, dinámicos, etc.- exige definir a qué niveles representacionales puede dar lugar una descripción estructural de la música realizada en términos de conducción vocal subyacente. En términos de Sloboda sería buscar si la representación de la conducción vocal subyacente es de naturaleza proposicional o no (en otros términos, si se trata de cogniciones "frías" o de cogniciones "calientes").

Al respecto, la literatura sobre la relación entre la ejecución y la representación mental del oyente da cuenta de al menos 4 niveles representacionales sobre los que puede operar la ejecución musical.

1. *Estructura*. Cuando el Criterio Interpretativo está es entendido en términos de la estructura musical, se considera entonces que la acción del ejecutante consiste en *explicarla* (Stein 1962, Cone 1967, Berry 1989, Dunsby 1989, 1995). Así, el ejecutante debe mostrar tanto características estructurales de bajo orden tales como la metro, fraseo, etc. como aquellas que requieren mayor nivel de abstracción como la conducción vocal (Clarke 1995), la función formal (Levy 1995) etc. Existe considerable evidencia empírica que soporta el hecho de que la ejecución es así significada, mostrando que los ejecutantes son capaces de dilucidar en efecto la estructura métrica (Sloboda 1983), la dinámica (Nakamura 1987), la jerarquía de la textura (Palmer 1989, 1996), el frase (Kronman y Sundberg 1987; Repp 1990; 1995), las distancias tonales (Thompson y Cuddy 1997), etc. El ejecutante de este modo *explica* la estructura. Las ejecuciones son vistas como medios instruccionales y calificadas por ejemplo de "edificantes" (Berry 1989, p. x). El ejecutante como un erudito conoce al público al que se dirige y utiliza los medios retóricos necesarios para hacer entender la estructura musical cuidando de no caer en la obviedad o la banalidad. El análisis de la estructura es la herramienta principal del ejecutante y puede dar lugar a conceptualizaciones de alto orden tales como las nociones de unidad, carácter, movimiento. etc. favoreciendo la comunicación

musical a otros niveles.

2. *Emoción*. La vinculación entre música y emociones ha sido desde antaño objeto de atención (cf. Juslin y Sloboda 2001). Existe abundante evidencia empírica acerca de la ejecución y su representación en términos de emociones (Baroni 1999; Juslin y Sloboda 2001). Aunque los oyentes pueden advertir el contenido emocional propuesto por el ejecutantes en ejecuciones *libres* (Gabrielsson y Juslin 1996; Gabrielsson y Lindström 1995; Juslin 2001), Sloboda y Lehmann (2001) encontraron que, en contextos más realistas, la participación de los aspectos emocionales permanecen altamente restringidos a las características estructurales de la obra y a convenciones contemporáneas de ejecución. La tradición romántica asignó un rol hipertrofiado a la expresión de las emociones, dando lugar a la *Katharsis*, el límite entre la incidencia del bagaje emocional propio y la *katharsis* es a menudo confuso. Tanto la ejecución musical como el Criterio Interpretativo y los procesos de significación del oyente se sostienen en ese fino equilibrio, sin embargo, la literatura científica no abunda en estudios relativos a la circunstancia catártica (véase Gabrielsson 2001 sobre la experiencia musicales fuertes y Wilson 1985 para una revisión del control de la catarsis en las artes interpretativas).
3. *Movimiento y Gesto*. Algunas enfoques centran la expresión en formas mentales indefinidas que pueden entenderse como metasímbolos (Kendall y Carterette 1990). A menudo estas formas mentales adquieren representaciones cinéticas que se definen de acuerdo al contexto del que forman parte. El lenguaje gestual puede entenderse como interpretantes del discurso musical. La significación cinética - siendo la motriz corporal una modalidad de ella - tendría un origen antropológico ancestral, de modo que el lenguaje gestual podría estar filogenéticamente fuertemente vinculado al lenguaje musical (Molinó 1988). Al mismo tiempo, las experiencias de movimiento son vitalmente importantes para compositores, intérpretes y oyentes. El origen de la *interpretación cinética o gestual* está implicado en la información acústica y estructural de la música y a su vez se comunica en la ejecución contribuyendo a la apreciación musical (Shove y Repp 1995). Asimismo, existe evidencia empírica del aporte de la información gestual para la comunicación de la expresión (Davidson 1993).
4. *Narrativa*.

"La ejecución musical es, por su naturaleza, una suerte de actuación (...) La meta del (...) análisis (...) es crear una narrativa musical (...) el ejecutante sintetiza su narrativa a partir de todo lo que sabe y siente acerca de la obra, los oyentes, a su vez, construirán sus propias narrativas, guiados por el ejecutante" (Rothstein 1995, p.237).

La interpretación *dramática* de la obra musical integra el nivel de la estructura con los niveles de la emociones y los movimientos. Desde esta perspectiva entender la interpretación sólo en términos de alguno de estos niveles es una sobresimplificación del problema interpretativo (Shaffer 1995). El análisis de la estructura deviene en la habilidad creativa del ejecutante de responder a la realización temporal de la obra (Schmalfelt 1985) y encontrar en esa realización el carácter de la misma. El concepto de *estado de ánimo (mood) o carácter* permite la inclusión de ciertos niveles de la estructura musical en la comunicación, aun cuando la estructura no sea deliberadamente conciente. Un artista que está desarrollando una interpretación de una obra necesita encontrar un patrón de expresión que opere a ambos niveles: estructura y carácter (Shaffer 1989). De qué modo la comprensión de la estructura musical puede dar lugar a una estructura narrativa? El análisis de la conducción vocal subyacente parece ser atractivo a tales fines: la oposición entre superficie y niveles estructurales mas profundos plantea por definición un conflicto que puede entenderse en términos dramáticos. Además el enfoque dramático-narrativo requiere de herramientas de análisis que susciten la síntesis.

"El análisis ayuda a proceder el estrato material; la imaginación del ejecutante, y la identificación empática con la obra deben realizar el resto (...) La verdad dramática y la verdad analítica no son la misma cosa: una ejecución no es una explicación un texto. La tarea del ejecutante es la de proveer al oyente de una experiencia vívida de la obra, no de la comprensión analítica de ella (...)

Ni la participación del ejecutante, ni la del oyente necesitarán ser completamente concientes en este proceso para que tenga éxito" (Rothstein 1995, p. 238).

La mayor parte de la evidencia empírica existente relativa a estos diferentes niveles representacionales ha sido recogida utilizando metodologías que hicieron uso principalmente de protocolos estructurados que fuerzan las respuestas de los sujetos de prueba hacia un nivel representacional determinado. Así, por ejemplo, los estudios sobre expresión emocional percibida utilizan escalas de adjetivos de significación emocional. Similarmente, los trabajos sobre identificación de atributos estructurales en la ejecución utilizan paradigmas directamente focalizados a tales atributos. Si bien estos paradigmas han permitido dilucidar la incidencia de la ejecución en la comunicación de los componentes estudiados, no permiten determinar cuál o cuales pueden ser los niveles representacionales espontáneos en una situación de escucha musical habitual. La necesidad de responder a este interrogante se vuelve crucial en cuanto a la conducción vocal subyacente.

El presente trabajo propone indagar la naturaleza de la vivencia que tiene el oyente de la ejecución musical cuando no es particularmente forzado a concentrarse sobre los atributos interpretativos en particular. A partir de esta indagación se pretende explorar aquellas niveles de representación que más se correspondan con atributos estructurales elevadamente inconcretos, en particular con la conducción vocal subyacente.

## Metodología

### *Generalidades.*

El estudio sistemático de los procesos de semantización musical enfrenta a los investigadores con serios problemas técnicos, metodológicos y epistemológicos. Cuando esta investigación se basa en modalidades de autoinformes, el principal problema metodológico concierne al modo de conseguir e interpretar autoinformes válidos y fiables sobre los procesos cognitivos. El uso de informes verbales como datos ha sido criticado por Nisbett y Wilson (1977) cuyos argumentos, a su vez, fueron cuestionados por Ericsson y Simon (1980). Estos últimos indicaron que los informes verbales son muy fiables y válidos como datos cuando una persona informa sobre el contenido de la memoria de corto plazo, es decir sobre aquello de lo que se está ocupando en aquel momento. Menos fiables son los datos obtenidos a partir de investigaciones vagas y generales o que obligan a los entrevistados a valerse de procesos deductivos para completar o elaborar parcialmente la información recordada. El método de *pensamiento en voz alta* consiste en hacer que una persona verbalice todos sus pensamientos mientras realiza tareas vinculadas a lo que se desea estudiar. Las verbalizaciones se graban, por lo general en audio y ocasionalmente en video, y más tarde se transcriben para disponer de protocolos escritos. A continuación, los protocolos se someten a varias clases de descodificación (casi siempre ideadas por el investigador) para poder producir descripciones del contenido del pensamiento del sujeto y de las secuencias de procesos cognitivos que se dan en él al realizar esa tarea. (Clark y Peterson 1986).

En este caso se utilizó una versión sensiblemente modificada del procedimiento. Debido a que la verbalización puede entorpecer la propia escucha, se procuró mantener la condición de silencio, pidiéndole al sujeto que escribiera lo que pensaba. Para evitar que se vea constreñido por la problemática de la escritura en sí, se le permitió utilizar la forma gráfica de expresión con la que más distendido se sentía (dibujos, palabras sueltas, frases, trazos, etc.). Además, puesto que la escucha musical impulsa un pensamiento en tiempo real altamente condicionado por la velocidad de la propia música, se le dio la opción al sujeto para completar lo escrito luego de la audición, o con repeticiones de la audición, haciendo uso en estos casos de una memoria más de largo plazo, pero que puede enmarcarse dentro de la memoria de trabajo.

### *Sujetos.*

34 músicos (12 mujeres y 22 varones). Edad promedio: 28,2 años; con una experiencia musical promedio de 12,8 años. Trece eran pianistas, 12 guitarristas, 3 cantantes, 2 directores de coro, 1 saxofonista, 1 director de orquesta, 1 compositor y 1 flautista.

### *Estímulos.*

Los estímulos escuchados fueron las versiones completas de Martha Argerich (1977) y Alfred Cortot (1934) del Preludio en Si menor Op. 28 No 4 de Chopin. De acuerdo a un estudio anterior (Shifres 2001a) la primera versión representaba un *Criterio Interpretativo* derivado de fenómenos de superficie. La otra basó sus Criterio Interpretativo en aspectos de la estructura musical más profunda (en particular la conducción vocal subyacente). Ambas versiones no hacen explícitos tales componentes estructurales proyectándolos directamente, sino que organizan todos sus atributos (especialmente dinámica y tempo) como un todo coherente, que se manifiesta en la organización general de la estructura. Así, por ejemplo, la proyección de la conducción vocal subyacente que hace Cortot, no consiste en destacar - *cantar*, o poner de relieve - las notas de dicha conducción vocal, sino en reorganizar los agrupamientos formales definiendo su articulación de acuerdo a la estructura de la conducción vocal subyacente. Mientras que el manejo de la dinámica y el rubato de Argerich enfatiza el reagrupamiento de los elementos en torno a fenómenos destacables desde la perspectiva de la superficie musical.

### *Aparatos*

Ambas versiones fueron tomadas de CD comerciales y convertidas en archivos .wav. Se utilizó un editor de sonido estándar para emitir desde la computadora el sonido. Todos los parámetros de emisión se mantuvieron constantes en ambas reproducciones. Los sujetos escuchaban a través de auriculares conectados directamente a la placa de sonido de la computadora.

### *Procedimiento*

Los sujetos escucharon una de las dos versiones como parte de otro experimento en el que tenían que indicar los puntos de articulación formal de la obra. Luego de realizar dicha tarea se les presentó una hoja en blanco y se les pidió que describieran en ella las impresiones que experimentaron al escuchar la obra. Se les brindó la opción de volver a escuchar el estímulo cuantas veces quisieran. Asimismo se les indicó que podían, si así lo deseaban realizar dicha tarea conforme la audición se iba desarrollando. Se les indicó que podían utilizar todo tipo de elementos gráficos y lingüísticos para expresarse, que no existía ningún tipo de exigencia respecto de la extensión, y el tiempo de resolución de la tarea. Cuando hubieron terminado de responder la consigna se les indicó solamente que realizarían la audición de otro estímulo y que debían proceder de manera similar con él. También podían responder la consigna conforme se realizaba la audición o a continuación de ella, y podían repetirla cuantas veces lo desearan. La consigna no incluía menciones a que se trataba de otra versión de la misma obra y por lo tanto tampoco se mencionaba la posibilidad de que compararan ambas versiones.

### *Diseño*

Tuvieron lugar dos condiciones experimentales. En la Condición A los sujetos escuchaban en primer término la versión de Martha Argerich, en la condición B los sujetos escuchaban en primer lugar la versión de Alfred Cortot. Los sujetos fueron distribuidos por azar en ambas condiciones.

## **Resultados y Discusión**

Se procedió a analizar el contenido de las descripciones suministradas por los sujetos. Aunque el análisis de contenido arrojó un cuantioso monto de información referido a muchos aspectos de la experiencia, debido a que el objetivo se dirigió a indagar en las representaciones a las que las diferentes versiones podían dar lugar, se presentan aquí solamente lo referido a la evaluación comparativa entre versiones y a su relación con los aspectos tanto de la estructura como de la microestructura analizados (véase Shifres 2001 a y b). Se presentan aquí las construcciones analíticas utilizadas suministrando ejemplos de las categorías aisladas. Estos ejemplos figuran entre comillas y en bastardilla a continuación figura la identificación del sujeto (con una letra y dos



números) de acuerdo a la condición experimental a la que pertenecía.

### *El contexto de los datos*

Para comprender el alcance de este análisis además de vincularlo con los objetivos enunciados del mismo, es necesario tener en cuenta el contexto respecto del cual se analizan los datos (Krippendorff 1980). Con el objeto de realizar una caracterización del contexto simple y operativa presentaremos brevemente dos modos diferentes de describir el contexto que nos permite identificar aspectos clave del mismo. Aunque estos aspectos no constituyen resultados en sí mismo formalizan un marco sobre el cual se podrá realizar una adecuada interpretación de los resultados propiamente dichos.

1) *La situación de obtención de los datos*. Los sujetos describieron sus experiencias por evocación inmediata. Es importante tener en cuenta que: i) los sujetos realizaron sus descripciones por escrito (de los 34 sujetos solamente 1 utilizó signos gráficos no verbales –ligaduras y reguladores – para complementar su descripción); ii) la tarea se realizó en presencia del investigador; iii) de las audiciones de cada sujeto correspondientes a las dos versiones estudiadas, la primera recibió mayor cantidad de escuchas y las primeras fueron realizadas en el contexto de otra situación experimental que consignaba una tarea de segmentación (Shifres 2001). Aunque, obviamente, la consigna de la tarea experimental anterior estaba condicionando la escucha, lo importante es que las dos versiones estuvieron condicionadas de la misma manera, por lo que la comparación entre ambas conserva su validez.

2) *Dimensiones analíticas no involucradas en la validez semántica de los datos*. El análisis de los datos permitió identificar dos variables que contribuyen a describir el propio contexto de los datos:

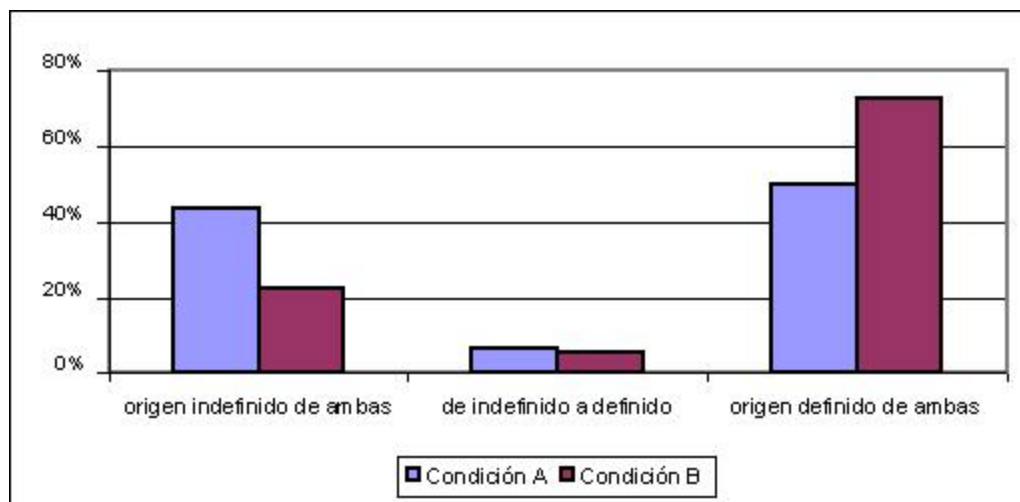
2.1) *Origen y Direccionalidad de la experiencia*. Esta variable pretende determinar la fuente de la experiencia relatada por los sujetos. Dicho de otro modo, en qué está pensando el sujeto durante su experiencia. Así se identificaron cuatro posibles fuentes:

- a) componentes estructurales – “...posee una expresividad oscura, casi lúgubre, no sólo por estar en modo menor, sino (porque) el fraseo, el primer motivo, que es repetido en forma ascendente crea una tensión bastante importante...”(A20)
- b) componentes microestructurales - “los *accelerandi* y *rallentandi* (...) están pensados en función de destacar grados de significación expresiva de cada aparición temática...” (B22)
- c) referencias externas definidas – “Me acordaba de que O. se refirió a cómo (a) Chopin se le había ocurrido la obra” (B18)
- d) indefinida – “(Hay) mucha intimidad, quizá hasta soledad.” (B02)

El criterio principal adoptado para definir el *Origen de la Experiencia* fue el de encontrar al menos una alusión explícita al componente en cuestión. Es decir que con sólo una alusión, por ejemplo a la estructura, el registro ya se definía como perteneciente a la categoría a. Debido a que – como puede observarse en los ejemplos – muchas veces las alusiones microestructurales, lógicamente se basan en pautas estructurales, siempre que existió una clara alusión a alguna cuestión interpretativa se consideró el registro como perteneciente a la categoría b (*Fuente en Componentes Microestructurales*). Solamente cuando no fue posible encontrar evidencias de las categorías a, b o c en los registros, los mismos eran ubicados en la categoría d.

Además se determinó el sentido de direccionalidad de la experiencia al pasar de la audición de la primera versión a la otra, por ejemplo, si el sujeto daba cuenta de una fuente externa durante la audición de la primera versión y una estructural durante la segunda audición.

Debido a que el número de datos es muy reducido (N=34) las frecuencias esperadas resultan ser menores a 5 por lo que la significación estadística no es posible de estimar. Sin embargo, el gráfico de la figura 3 muestra cierta tendencia interesante.



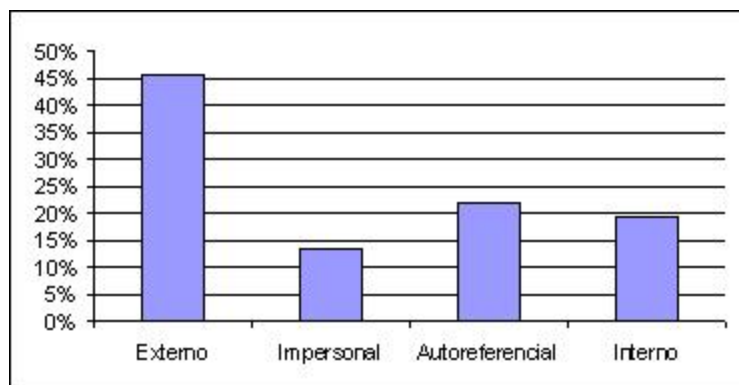
**Figura 3.** *Direccionalidad de la Experiencia.* - Se refiere a la permanencia o cambio de la fuente (definida o indefinida) de la experiencia para la Condición A (Argerich/Cortot) y la Condición B (Cortot/Argerich) –

Se observa que los sujetos que escucharon primero la versión de Alfred Cortot tendieron a definir más su experiencia en términos ya estructurales, ya microestructurales, ya externos, mientras que quienes escucharon primero la versión de Martha Argerich mostraron una mayor indefinición en cuanto al *Origen* de su experiencia. *Parecería entonces que la versión de Martha Argerich da lugar a una experiencia más indefinida (en cualquiera de los términos preestablecidos) que la de Cortot.*

2.2) La segunda dimensión analítica no involucrada en la validez semántica de los datos se denominó *Inclusión* y se definió como el grado de contención de referencias al propio sujeto en las descripciones de las experiencias suministradas. De este modo se aislaron cuatro categorías:

- Externo: Describe la experiencia *desde afuera*, solamente con referencia al fenómeno en sí -“*Fragmento de música melancólica con algunos pasajes de mucha angustia y desesperación*”(A01)
- Referencial impersonal: Describe la experiencia *desde afuera*, pero incluye referencias impersonales a la experiencia más allá del fenómeno en sí -“*no se puede percibir...*” (A03).
- Autoreferencial: Describe la experiencia *desde afuera* pero incluye referencias a la propia experiencia, en términos personales -“*el final aunque evoca la primera parte, me representa un desenlace triste*” (A02)
- Interno: Describe la experiencia *desde adentro* en términos propios -“*luces de esperanza iluminan mi pensamiento*” (A05)

Aunque, como se ve en el gráfico de la figura 4 el 46 % de los registros presentan descripciones de tipo externas, no fue posible identificar una tendencia lo suficientemente fuerte relativa al grado de inclusión respecto de la versión escucha y la condición experimental seguida. El grado de *Inclusión* aparece entonces como una variable estilística del discurso escrito que no posee valor predictivo respecto de la relación entre la naturaleza de la experiencia musical y las características de la versión escuchada.



**Figura 4.** *Categorías de la variable Inclusión*

### *El registro y análisis de los datos*

El análisis de contenido nos enfrentó en primer lugar al problema de determinar las unidades de registro [\[ii\]](#). Es decir, qué porción de información es posible de considerar como un dato. Los 34 sujetos nos brindaron las descripciones de 68 *experiencias*. Cada una de estas fue tomada en su totalidad como una unidad, denominada *unidad textual*. El registro *textual* podía brindar una perspectiva global al análisis. Sin embargo, tales registros resultaron en más de un sentido no equiparables. En primer término existe notables diferencias estructurales entre las descripciones. Recuérdese que la consigna era muy amplia en cuanto al modo de registrar la experiencia, dando por resultado descripciones muy breves o muy extensas, organizados lógicamente, disgregados, etc. Algunos sujetos hasta utilizaron gráficos y dibujos. Por lo tanto criterios estrictos de validez exigieron hallar niveles de registro que permitieran examinar los datos desde diferentes perspectivas. De modo que fueron progresivamente adoptándose diferentes unidades de registro – vinculadas a las funciones sintácticas – y cada uno de estos tipos de unidades sometidos a construcciones analíticas diferentes adecuadas al contexto que el propio nivel de registro generaba. De todo ello derivó la adopción del análisis en tres niveles de registro que se denominaron como: 1) Nivel textual, 2) Nivel lexical, y 3) Nivel terminativo. Se describen y discuten los resultados para cada nivel. Asimismo se consideran sus interrelaciones y los criterios de validez pertinentes a cada uno.

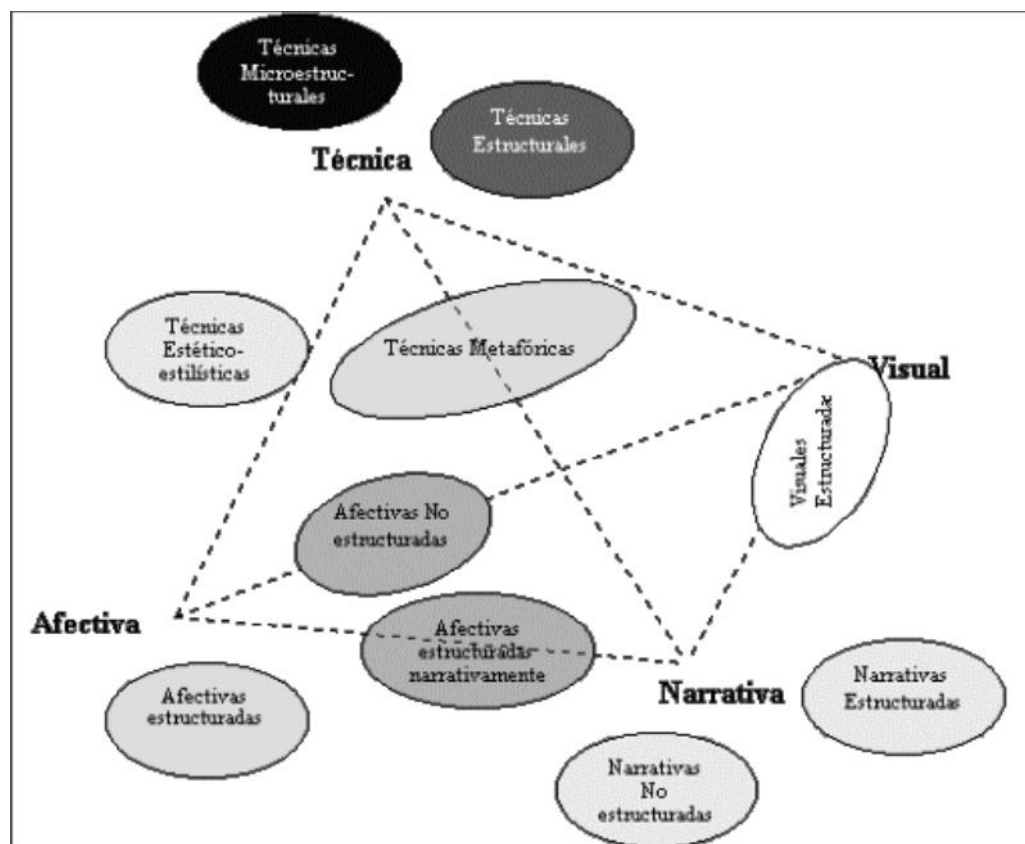
### **Nivel Textual**

En este nivel la unidad de registro correspondió a la descripción completa de la experiencia para la audición de cada versión. Este nivel de registro resultó fácil de aislar ya que estaba representados por las planillas separadas que los sujetos debían utilizar (véase Metodología). Sin embargo, es posible pensar que la descripción de la experiencia para la audición de una versión determinada se completara, en algunos casos, en la planilla siguiente, ya que muchas descripciones hacían alusión a la versión anteriormente escuchada (por ejemplo: *“me hizo notar que( ...) la versión anterior estaba realizada con mayor sentimiento y sensibilidad”* (A06)). Debido a que este tipo de inclusiones aportan a la comparación de las versiones, estos contenidos fueron considerados al estimar el grado de comparación establecido en la segunda audición, y por lo tanto considerados como contenidos de esta segunda experiencia.

En este nivel se pudieron identificar 10 categorías, vinculadas a cuatro dimensiones básicas - Afectiva, Técnica, Narrativa y Visual -, en las que se pueden clasificar las descripciones de las experiencias brindadas por los sujetos (figura 5). Estas son:

- 1) Descripciones afectivas estructuradas: son descripciones organizadas lógicamente que se caracterizan por la profusión de adjetivación, en términos de emociones, sentimientos, pasiones, estados de ánimo, etc. *“Fragmento de música melancólica con algunos pasajes de mucha angustia y desesperación. Nostálgico y ensoñador”* (A01)

- 2) Descripciones afectivas no estructuradas: son descripciones en términos de emociones y estados de ánimo, a menudo con referencia a imágenes sensoriales, sin estructura lógica definida. Se caracterizan por la presencia de oraciones unimembres y palabras aisladas. *"Melancolía, piano, otoño, soledad"* (A13)
- 3) Descripciones afectivas estructuradas narrativamente: son descripciones en términos de emociones, estados de ánimo, etc. con profusión de adjetivación y verbos más o menos organizados en una secuencia narrativa. *"Luces de esperanza iluminan mi pensamiento, pero lo lúgubre del entorno hace que los sentimientos amargos vuelvan"* (A05)
- 4) Descripciones narrativas no estructuradas: describen una o más acciones que se desarrollan en un tiempo real o imaginario, se caracterizan por la presencia de verbos que no conforman entre sí un hilo narrativo, ni una secuencia lógica de situaciones y/o caracteres. *"En la segunda parte aparece un problema, un conflicto o un punto de tensión. Me dio la sensación de que se dirigía a un sector de gloria pero que fracasa..."* (A02)
- 5) Descripciones narrativas estructuradas: son descripciones de una trama narrativa organizada temporalmente. Se caracteriza por la profusión de acciones en una secuencia lógica, que puede incluir caracteres (personajes) definidos. *"La actitud con la que comienza el camino no es muy concreta. Podría pensarse que no está en claro lo que busca, ya que parece, por momentos, que vacila, titubea. No está claro el por qué de la búsqueda ni que busca. Y al final no pudo darse cuenta que en lo pequeño estaba la respuesta. Quedó desamparado en el camino, quizás queriendo comenzar de nuevo"*. (A21)
- 6) Descripciones técnicas metafóricas: son descripciones en términos musicales con ilustración de metáforas afectivas, imágenes, personificaciones, etc. *"Hay un cambio a modo mayor del mismo motivo 'como saliendo de la oscuridad'"* (A20)
- 7) Descripciones técnicas estético-estilísticas: Son descripciones en términos estructurales con particular referencia a cuestiones estéticas o estilísticas. *"Aprecio mucho en este tipo de microformas románticas, léase preludios de Chopin, o las piezas de Schumann, el grado de maestría con el cual generan los desvíos del discurso musical, su capacidad (de sustituir) las articulaciones por transiciones de un nivel de sutileza único"* (B22)
- 8) Descripciones técnicas estructurales: son descripciones de la estructura musical con profusión de términos vinculados a la teoría musical. *"Los motivos no concluyen, enseguida comienza el siguiente y así sucesivamente. La voz principal la hace el bajo con un acompañamiento muy suave y más agudo"* (B13)
- 9) Descripciones técnicas microestructurales: son descripciones de los atributos propios de la ejecución (interpretación) en términos de expresión, técnica instrumental, etc. *"No puedo comprender bien en qué compás está la escrita la obra, el rubato del pianista me parece un poco exagerado. Si bien hay un clima íntimo, me gustaría que fuera aun mayor..."* (B12).
- 10) Descripciones visuales estructuradas: son descripciones de imágenes visuales estructuradas. Se caracterizan por remisiones visuales en contextos estructurados lógicamente y suficientemente adjetivadas. *"En un campo más abierto ...una iglesia en un paisaje desolado pero pintoresco"* (B10)

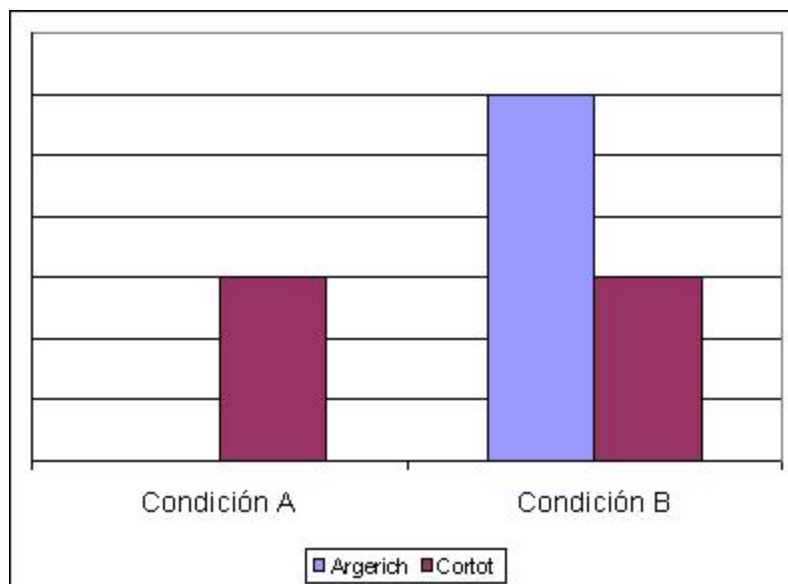


**Figura 5.** Distribución espacial de las 10 categorías de análisis del Nivel Textual de acuerdo a la pertenencia y representatividad de las cuatro Dimensiones Básicas

Para una estimación del uso de las categorías descritas, la figura 5 presenta cada categoría sombreada con una intensidad proporcional a dicho uso. Como era dable esperar, estando en el diseño del experimento la presencia de dos versiones de la misma obra, la categoría más usada fue la número 9, la que aludía a los componentes microestructurales. También sería de esperar que siendo los sujetos músicos y de acuerdo al contexto de los datos, la siguiente categoría en uso sea la de las características estructurales en términos de la teoría. Sin embargo pueden resultar de interés un par de observaciones:

1) Fuera de las dos categorías mencionadas, la zona más grisada se halla en las áreas de intersección de las dimensiones aisladas. Así resultan más utilizadas las categorías que vinculan dos o más de dichas dimensiones (por ejemplo la categoría 5).

2) Al considerar solamente la categoría 9 se observa una particular distribución de frecuencias de respuestas (figura 6). Del gráfico se desprende que: i) ningún sujeto en la Condición A (Argerich – Cortot) realizó una descripción microestructural de la versión de Argerich. Sin embargo algunos sujetos en la Condición B (Cortot – Argerich) describieron microestructural-mente la versión de Cortot; ii) como es de esperar, la segunda versión escuchada siempre da lugar a mayor cantidad de descripciones microestructurales.



**Figura 6.** Frecuencias de las descripciones correspondientes a la Categoría 9 para ambas condiciones y ambas versiones.  $P = 0.0068$

Siendo este resultado altamente significativo podemos decir que la versión de Argerich *no impulsa a pensar* en la ejecución, en cambio la de Cortot, da lugar *per se* a comentarios relativos a la interpretación.

### Nivel Lexial

En orden a definir más ajustadamente la naturaleza de las representaciones contenidas en las descripciones que hicieron los oyentes, y en virtud de que la consigna para la audición era muy abierta y que los oyentes dieron lugar a evidencias de extensión, índole, estructura lingüística y alcance muy diversos, se estimó conveniente utilizar unidades de registro más operativas considerando que a menor extensión, la unidades permitirían interpretaciones de un mayor poder predictivo. El objetivo de este análisis es encontrar evidencias del modo en el que se conforman las descripciones suministradas por los sujetos, la cantidad y calidad de sus componentes y las tendencias de co-ocurrencias y articulación entre ellos. Se fijaron entonces registros de nivel lexial considerando como unidad la lexia o unidad de lectura<sup>[iii]</sup> (Barthes [1970] – 1980; Todorov [1972] – 1974). La lexía encierra una unidad de significado completo, de este modo el texto, al articular lexias está articulado (o puede hacerlo) significados diversos.

Para el análisis de este nivel se procedió a la lectura de cada descripción expresada por los sujetos y se adjudicó una expresión o palabra clave a menudo en términos impersonales y abstractos (que podía estar presente en lo expresado o podía sintetizar su significado) a cada unidad de significado. Por ejemplo, en el fragmento: “(1)...comienza nuevamente desde el principio, delicadamente comienza otra vez el camino, (2) pero cuando está ya el (en) final tropieza” (A21), se identificaron dos unidades a las que se les adjudicaron las palabras clave (1) *recomienzo* y (2) *tropiezo*.

Se señalaron de este modo 261 registros en forma de palabras o expresiones clave. De estos 261 solamente 4 no pudieron ser desambiguados, los 257 restantes fueron clasificados en las siguientes 10 categorías de registros:

1. *Registros Afectivos*: comprenden emociones (por ejemplo *tristeza*), estados afectivos (por ejemplo *soledad*), estados de ánimo (por ejemplo *disgusto*, *bienestar*).
2. *Registros Espaciales*: comprenden la caracterización – no visual- de un espacio (ejemplo *circularidad*), un hecho cinético (ejemplo *caer*), o una relación que vincula al sujeto con el espacio (ejemplo *equilibrio*).
3. *Registros Secuenciales (narrativos)*: comprenden hechos de acción dramática, son acciones susceptibles

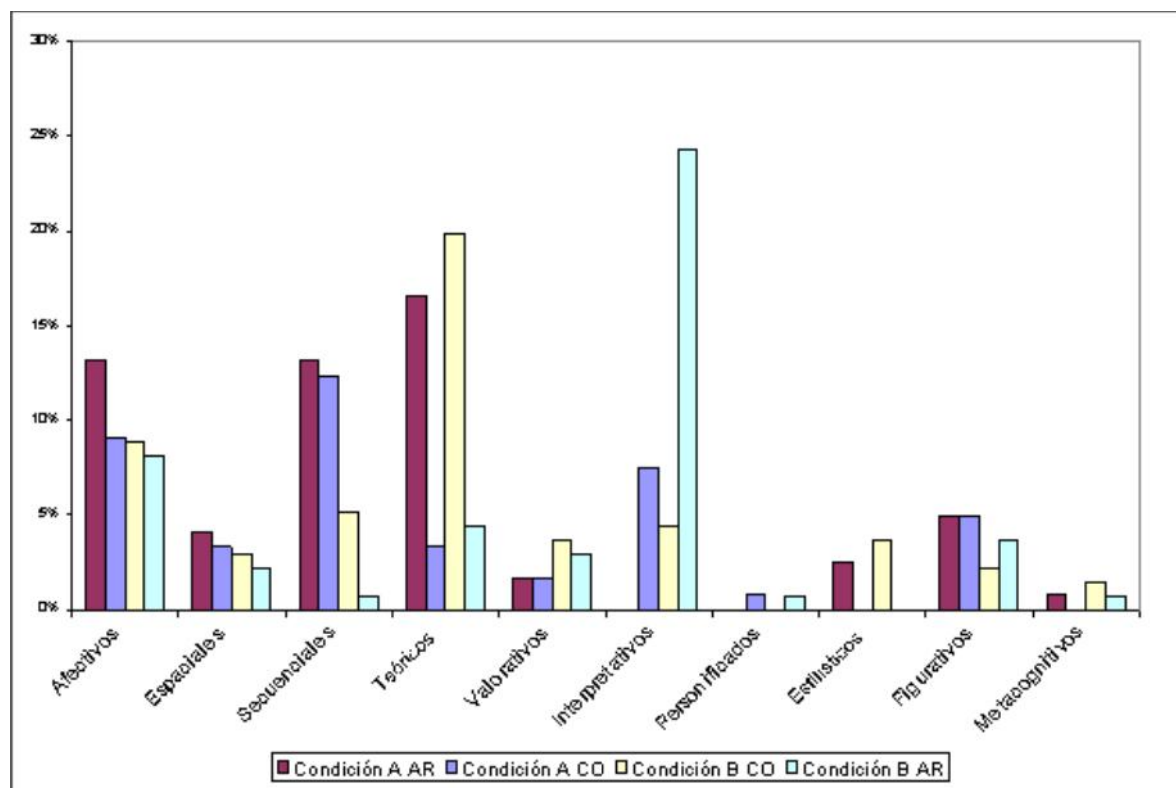
de ubicarse en una dimensión temporal más o menos definida (por ejemplo *naufragio*) o términos que se vinculan directamente con una acción dramática (por ejemplo *tragedia, conflicto*).

4. *Registros Teóricos*: comprenden términos utilizados frecuentemente en los escritos teórico-musicales aludiendo a aspectos técnicos del análisis musical (por ejemplo *microforma, fraseo*).
5. *Registros Valorativos*: comprenden juicios de valor, apreciaciones subjetivas, críticas, etc., generalmente como adjetivo o sustantivaciones de adjetivos (por ejemplo *Tocable, maestría*).
6. *Registros Interpretativos*: comprende términos utilizados frecuentemente ora por expertos, ora por legos para describir atributos de la ejecución musical. (ejemplo: *matices, tempo*).
7. *Registros Personificados*: comprende la caracterización de personas (por ejemplo *hombre*) o características atribuibles a personas o personificaciones (por ejemplo *nobleza*).
8. *Registros Estilísticos*: comprende términos utilizados frecuentemente en aludir al conocimiento de características estéticas o estilístico musicales (por ejemplo *romanticismo, Chopin*).
9. *Registros Figurativos*: comprende imágenes sensoriales más o menos estructuradas o definidas. No incluye las imágenes auditivas o alusiones sonoras. Si incluye descripciones visuales definidas (ejemplo *estación de ferrocarril, colina*)
10. *Registros Metacognitivos*: comprende términos utilizados en relación a la descripción de los procesos de elaboración de la respuesta escrita por parte del sujeto (por ejemplo: *complicación, objetividad*).

Se analizaron las frecuencias de ocurrencias y concurrencias de los registros del nivel lexial en relación a los registros del nivel textual (o descripciones completas). Este análisis reveló que:

- 1) de las 68 descripciones solamente 5 presentan la concurrencia de registros Afectivos y teóricos. Esto estaría diciendo que las dimensiones *Teórica* y *Afectiva* utilizadas en el nivel textual de análisis resultan claramente aisladas.
- 2) de las 19 descripciones en las que aparecen registro secuenciales solamente en 3 estos registros concurren con registros teóricos. Así se estima que las dimensiones *Narrativa* y *Teórica* utilizadas en el nivel textual de análisis resultaron claramente aisladas.
- 3) de las 14 descripciones en las que aparecen registros Espaciales, se halla concurrencia con registros Secuenciales en 7, Afectivos en 7, Figurativos en 3, Teóricos en 2, Valorativos en 3, Estilísticos e Interpretativos en 1 cada uno. De este modo parece ser que lo espacial aparece fuertemente asociada a otras dimensiones. Este dato resulta de particular interés ya que el registro espacial, siendo uno de los niveles representacionales que aparece en la bibliografía, no estaba presente en el nivel textual (en el análisis de este nivel no existía ninguna categoría vinculada a lo espacial y/o cinético) y aparece en este nivel lexial de registro.
- 4) de las 12 descripciones en la que aparecen registros Valorativos solamente en una estos registros no concurren con registros Teóricos o Interpretativos. Por lo tanto se estima que los juicios valorativos están vinculados claramente a la dimensión analítica de la experiencia (en términos teóricos o interpretativos) y no a la dimensión afectiva, narrativa o visual.
- 5) contrariamente a lo que podría esperarse a partir del punto anterior, los registros estilísticos no solamente se hallan vinculados a los registros teóricos e interpretativos sino también a los afectivos. Esto puede deberse a la fuerte vinculación que existe entre el concepto de estilo Romántico (al que pertenece el *Preludio* de Chopin estudiado) y la dimensión afectiva de la música.
- 6) que es posible hallar diferencias respecto de las frecuencias para cada categoría y cada condición experimental (Figura 7). Si las versiones fueran iguales las columnas bordó y amarilla tendrían que ser similares – del mismo modo las columnas turquesa y celeste - Las disparidades más notables son las relativas a los registros Secuenciales e Interpretativos. Evidentemente la versión de Martha Argerich favorece las experiencias en términos de secuencia dramática, mientras que la de Cortot favorece las

experiencias en términos técnico interpretativos.



**Figura 7.** porcentajes de frecuencias para las diez categorías del nivel lexical para las dos condiciones y las dos versiones.

### Nivel Terminativo

Para el análisis del nivel terminativo se seleccionaron los términos categoramáticos de todas las descripciones. Luego se redujeron atendiendo a: número, género, conjugaciones verbales, etc. – por ejemplo, *frase y frases* fueron considerados dos ocurrencias del mismo término *frase*; del mismo modo *siento y sentir*, etc. - en orden a obtener un número reducido y operativo de términos. Notablemente ningún término presentó más de 8 ocurrencias, siendo el promedio de ocurrencia para todos los términos de 1,39; lo que revela una gran variabilidad de expresiones. Los términos fueron clasificados en categorías que a su vez fueron distribuidos en 10 grupos (Tabla 1). Debido a la polisemia de muchos de los términos obtenidos, fue necesario recurrir a menudo a la lectura del contexto en el que el término aparecía, en orden a no realizar una clasificación equivocada de la palabra. Un examen pormenorizado de este nivel de registro excedería el alcance de este reporte. Por lo tanto se atenderá aquí a las diferencias entre las condiciones experimentales y versiones. La tabla 1 enumera las categorías aisladas y brinda un ejemplo de cada una. La categoría 10 incluye términos vinculados a la noción de velocidad. Solamente 7 palabras fueron clasificadas en esta categoría. La misma no fue considerada en este análisis debido a que siendo la velocidad una magnitud que vincula las dimensiones espacial y temporal, los términos incluidos en ella mantienen su ambigüedad respecto de dichas dimensiones y por lo tanto no permitirían arrojar luz sobre el tipo de representación que simbolizan. Por lo tanto se trabajó con los primeros nueve grupos.

#### 1. Afectos

- 1.1. Emociones - *tristeza*
- 1.2. Estados anímicos - *bienestar*



1.3.	Sentimientos - <i>amor</i>
1.4.	Abstracciones vinculados (provenientes) de las categorías anteriores - <i>sensibilidad</i>
<b>2.</b>	<b>Lugares</b>
2.1.	Sitios propiamente dicho – <i>Iglesia</i>
2.2.	Calificaciones atribuibles a lugares – <i>Espacioso</i>
<b>3.</b>	<b>Cosas</b>
3.1.	Concretas - <i>árbol</i>
3.2.	Abstractas - <i>esencia</i>
<b>4.</b>	<b>Imágenes sensoriales</b>
4.1.	Visuales - <i>luminoso</i>
4.2.	Táctiles - <i>humedad</i>
4.3.	Auditivas (no musicales) - <i>ruido</i>
<b>5.</b>	<b>Personas</b>
5.1.	Alusiones directas a personas – <i>compositor</i>
5.2.	Expresiones abstractas y calificativos aplicables a personas – <i>sinceridad</i>
<b>6.</b>	<b>Procesos Cognitivos</b>
6.1.	Alusiones directas a procesos cognitivos – <i>recordar</i>
6.2.	Juicios de valor – <i>hermoso</i>
6.3.	Términos vinculados a la metacognición – <i>subjetivo</i>
<b>7.</b>	<b>Secuencia espacial</b>
7.1.	Alusión directa a acciones desarrolladas en un espacio real o imaginario – <i>tropiezo</i>
7.2.	Términos que modifican o adquieren significados a través de la dimensión espacial - <i>torpe</i>
<b>8.</b>	<b>Secuencia temporal (no en términos técnicos)</b>
8.1.	Alusión directa a secuencias temporales estructuradas en distintos ámbitos – <i>narración</i>
8.2.	Términos (generalmente acciones) que adquieren significado a través de la dimensión temporal - <i>búsqueda</i>
<b>9.</b>	<b>Terminología Musical</b>
9.1.	Estilísticos - <i>Romanticismo</i>
9.2.	Estructurales - <i>frase</i>
9.3.	Interpretativos - <i>rubato</i>
<b>10.</b>	<b>Velocidad.</b> Esta categoría vincula la 7 y la 8 en el sentido de que la velocidad es una magnitud física que vincula el espacio y el tiempo - <i>rápido</i>

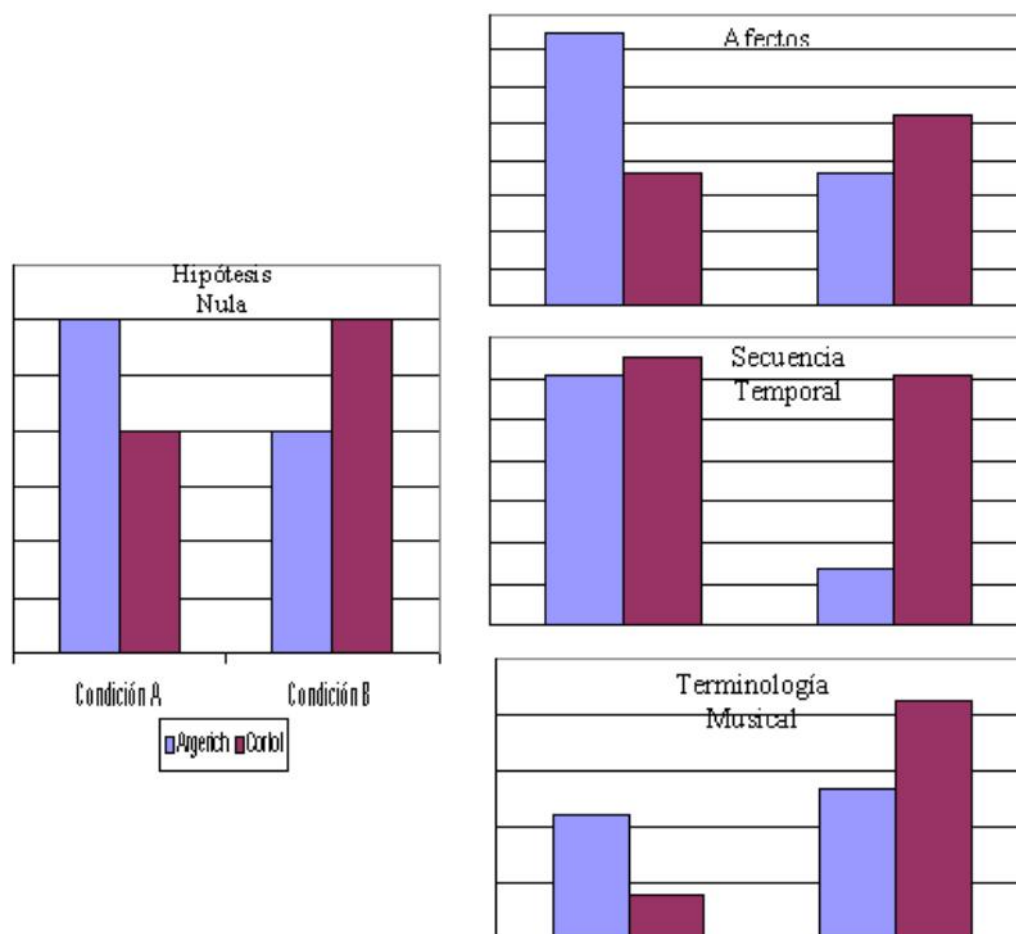
**Tabla 1.** Grupos de categorías de clasificación de las unidades de registro del nivel terminativo.

Se calcularon las frecuencias para cada categorías de los 9 grupos. La primera predicción indica que si ambas versiones fueran iguales no habría diferencias entre las frecuencias para ambas condiciones. La tabla 2 muestra los porcentajes de frecuencias para los 9 grupos. Se observa que la Condición A (es decir Argerich – Cortot) da lugar comparativamente a mayor cantidad de términos vinculados a Afectos, Imágenes Sensoriales, y Secuencia Temporal que la Condición B (es decir Cortot – Argerich). Mientras que la condición B da lugar comparativamente a mayor frecuencia de términos Técnico Musicales, y vinculados a Procesos Cognitivos.

Grupo de Categorías	Condición A	Condición B
1. Afectos	23%	13%
2. Lugares	6%	4%
3. Cosas	7%	4%
4. Imágenes Sensoriales	8%	1%
5. Personas	2%	6%
6. Procesos Cognitivos	9%	16%
7. Secuencia Temporal	13%	5%
8. Secuencia Espacial	4%	3%
9. Terminología Musical	28%	47%

**Tabla 2.** Porcentajes de Frecuencias de los nueve grupos de categorías para las condiciones A y B (se colorearon los grupos que presentan diferencias más importantes).  $P < .001$

La segunda predicción se vincula a la relación entre las frecuencias para un mismo grupo de categorías por condición y por artista. Esta indica que si ambas versiones fueran iguales las diferencias de frecuencias entre versiones dentro de una misma condición seguirían el mismo patrón (que podría deberse al orden de aparición de las versiones). Sin embargo, los resultados mostraron distribución de frecuencias muy desiguales. En el gráfico de la figura 8 se muestran las distribuciones que, aunque no fueron las más desiguales, resultaron significativas.



**Figura 8.** Distribuciones de frecuencias para los grupos de categorías del nivel terminativo que presentaron diferencias significativas para ambas condiciones y ambas versiones.

Los gráficos permiten apreciar que hay una mayor proporción de uso de términos vinculados a *Afectos* para la versión de Martha Argerich, mientras que los sujetos tienden a usar proporcionalmente en mayor medida términos vinculados a *Secuencia Temporal* y *Terminología Musical* para la versión de Alfred Cortot.

### Discusión General

Este estudio buscaba indagar la naturaleza de la vivencia que tiene el oyente de la ejecución musical. Particularmente se pretendió evitar recoger la evidencia forzando la atención sobre los atributos interpretativos en particular. También se procuró no orientar a priori la naturaleza de la representación mental del oyente evitando deliberadamente que el protocolo experimental contuviera menciones a algún nivel representacional particular. Finalmente, debido a que el estudio estaba orientado a discernir la relación entre representación del oyente y *Criterio Interpretativo*, la variable independiente fue precisamente la

interpretación. Más precisamente, dicha variable fue *la proyección de la conducción vocal subyacente*. Por ello se utilizaron dos interpretaciones diferentes de una misma obra de las que se pudo decir que eran notablemente diferentes en cuanto a tal proyección. Al mismo tiempo, y en orden a procurar un nivel aceptable de validez ecológica las versiones utilizadas fueron registros expertos (y comerciales) de la obra. Una importante dificultad metodológica era aislar la variable independiente: *la proyección de la conducción vocal subyacente*. Para ello se recurrió a una serie de estudios previos (Shifres 2001 a y b) en los que se determinó que las dos versiones utilizadas organizaban sus rasgos interpretativos (su *microestructura*) de acuerdo a criterios ora de *superficie* ora de *estructura profunda*.

La evidencia hallada permite decir que la interpretación incide sobre la naturaleza de la representación mental del oyente al escuchar la obra musical. Diferentes interpretaciones de una misma obra dan lugar a diferentes niveles representacionales en los oyentes. El uso de protocolos no estructurados permitió la aparición de tales diferencias. Las investigaciones sobre la relación ejecución – representación del oyente, han tendido al uso de protocolos más estructurados en el que el nivel representacional era el punto de partida para tal estructuración, por lo tanto no podía ser estudiado el nivel representacional en sí. Aunque supera esta dificultad, la utilización de metodologías de respuesta más “abierta” implica mayores dificultades en el análisis y la interpretación de los datos. En tal sentido, el análisis de contenido está considerado como una de las metodologías más importantes de la investigación sobre comunicación. Su cometido es estudiar rigurosa y sistemáticamente la naturaleza de los mensajes que se intercambian en actos de comunicación. En este trabajo se procuró hallar criterios de validez y fiabilidad trasladando el análisis a diferentes niveles de registro como un modo de verificar las inferencias realizadas. En tal sentido se considera que aunque este estudio carece de criterios de fiabilidad externos, la estructura misma de las construcciones analíticas permite fijar algunos criterios internos de fiabilidad – tales como estabilidad, reproducibilidad y exactitud en el uso de dichas construcciones analíticas (Krippendorff [1980] - 1990).

Con relación a esto es interesante destacar las congruencias entre los hallazgos correspondientes a los tres niveles de registro utilizados: 1) Sobre los tres niveles se hallaron diferencias (que de acuerdo al monto de información que implicaban en cada nivel, alcanzaron significación estadística) en cuanto al nivel representacional manifestado por los sujetos ante las distintas versiones; 2) las categorías que más diferencias en mostraron en cada nivel de análisis presentaron un alto grado de coherencia entre sí – por ejemplo, la categoría 9 del nivel textual (*Descripciones Técnicas Microestructurales*), evidenció importantes diferencias para ambas condiciones experimentales; estas diferencias son altamente coherentes con las halladas para la categoría 6 (*Registros Interpretativos*) en el nivel lexical y el grupo categorial 9 (*Terminología Musical*) para el nivel terminativo-; 3) también se observa a través de los tres niveles de registro que los sujetos que participaron de la Condición A (Argerich-Cortot) tendieron significativamente a hacer uso de las categorías vinculadas a lo afectivo, las emociones, etc.

El uso del lenguaje para referirnos a la música es de por sí un motivo de controversia. Algunos de los resultados de este estudio pueden contribuir a esta discusión. Por ejemplo, la categoría de representación espacial cinética aparece a nivel del análisis de los registros lexiales. En dicho nivel, la representación cinética parece fuertemente vinculada a otras categorías tales como la secuencial, la afectiva, la figurativa, entre otras. El discurso para aludir a la música da cuenta a este nivel de que tiene un profundo arraigo de las representaciones en términos de movimientos, gestos u otros metasímbolos cinéticos (Kendall y Carterrette 1990). Esto es, que el lenguaje frecuentemente utilizado para referirse a la música, tiene incorporado muy ancestralmente la representación cinética y que la metáfora de movimiento que caracteriza muchas de las descripciones musicales (fundamentalmente en lo referido al ritmo) encontraría un origen muy profundo en la asociación de representaciones de diversa índole con tales representaciones cinéticas y que dieron lugar a las expresiones y términos tan frecuentemente utilizadas en música. De este modo las representaciones cinéticas no aparecen en el nivel textual porque están integradas al lenguaje mucho más que otros tipos de representaciones y es necesario rastrearlas a través del uso de dicho lenguaje (en relación a la metáfora de movimiento en música véase Friberg y Sundberg 1999.)

Los resultados que se muestran pueden contribuir a la significación del aforismo de Schenker. ¿Qué significa

que una interpretación *esta al servicio* ..... de la conducción vocal subyacente?. En un estudio anterior (Shifres 2001 a) analizamos ambas versiones y concluimos en que la de Alfred Cortot parecía estar mas “al servicio” de la conducción vocal subyacente. Esto surgía de examinar la ejecución musical desde una perspectiva interpretativa, esto es como resultado de un proceso en el cual el ejecutante dispone de sus acciones como un todo y en el que dichas acciones (un matiz, un rubato, etc.) adquiere significación de acuerdo a su propio contexto y circunstancia de ocurrencia. Es interesante entonces notar cómo esta versión dio lugar a representaciones más vinculadas a las características técnicas tanto de la estructura de la obra como de la microestructura de la versión. En aquel estudio habíamos destacado que la versión de Martha Argerich, contrariamente, parecía utilizar los atributos microestructurales con otros fines que no eran los de organizar los niveles estructurales subyacentes. Es posible, a la luz de los resultados de este trabajo, que en esta versión los atributos de la ejecución estén organizando una representación orientada a los afectos y a las relaciones de éstos con una secuencia narrativa o contenido dramático.

Se observó también que la dimensión afectiva fue utilizada casi por igual para ambas versiones en el nivel textual de registro. Sin embargo van surgiendo diferencias para las versiones y las condiciones experimentales a medida que se progresa en los niveles de registro lexial y terminativo. Nuevamente, el lenguaje para referirnos a la música posee muchas asociaciones profundas entre conceptos puramente musicales y aspectos afectivos. Los estudios vinculados a la comunicación de las emociones a través de la ejecución discuten acerca de en qué medida la ejecución conlleva –más allá de la propia estructura de la obra – un determinado contenido emocional (Sloboda y Lehman 2001; Juslin 2001). El perfeccionamiento de métodos de estudio que garanticen por un lado la validez ecológica y semántica y por otro un alto grado de fiabilidad, puede contribuir a esta discusión permitiendo observar el surgimiento, las características e interacciones de los diferentes niveles representacionales a los que la ejecución musical da lugar en el oyente. Avanzar en esta dirección resulta crucial ya que la dilucidación del contenido de dicha representación y su relación con las fuentes de la interpretación musical es una pieza clave en la comprensión del modo en el que nos afecta la música.

## Referencias

- Baroni, M. (1999). L'esecuzione musicale e la psicologia delle emozioni. *Bollettino di analisi a teoria musicale*, 6 - 1, 9-42.
- Barthes, R. ([1970] - 1980). *S/Z*. México. Siglo Veintiuno.
- Berry, W. (1989). *Music Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Clark, C. M. Y Peterson, P. L. ([1986]-1990). Procesos de pensamiento de los Docentes. En M. Wittrock. (ed.). *La Investigación de la Enseñanza*. Barcelona. Paidós.
- Clarke, E. (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.
- Clynes, M. (1983). Expressive microstructure in music, linjed to living qualities. In Sundberg, J. (Ed.) *Studies of Music Performance*. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music. No. 39. 76-181.
- Cone, E. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton & Norton.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination and Culture*. Oxford. University Press.
- Cortot, A. (1954). *Curso de Interpretación* [trad. R. Carman] Buenos Aires: Ricordi.
- Davidson, J. W. (1993). Visual Perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21, 103-13.

- Dunsby, J. (1989). Guest Editorial: Performance and Analysis of Music. *Music Analysis*, **8:1-2**, 5-20.
- Dunsby, J. (1995). *Performing Music, Shared Concerns*. Oxford; University Press.
- Eco, U. (1976). *Tratado de Semiótica General*. [A Theory of Semiotics] trad.: C. Manzano. Barcelona. Lumen.
- Ericsson, K. A. y Simon, H. A. (1980). Verbal reports as data. *Psychological Review*, **87**, 215-251.
- Friberg, A. & Sudnberg, J. (1999). Does music performance allude to locomotion? A model of final *ritardandi* derived from measurements of stopping runners. *Journal of Acoustical Society of America*, **105 (3)**, 1469-1484.
- Gabrielsson, A & Juslin, P. (1996). Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience. *Psychology of Music*, **24**, 68-91.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (1995). Emotioanl expression in synthesiser and sentograph performance. *Psycholmusichology*, **14**, 94-116.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotions in strong experiences with music. En En P. N. Juslin y J. A. Sloboda (ed). *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford. University Press. 431-449.
- Habermas, J ([1970]- 1987). *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Madrid. Tecnos.
- Juslin, P. N. (2001). Communicating emotion in music performance: a review and a theoretical framework. En P. N. Juslin y J. A. Sloboda (ed). *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford. University Press. 309-337.
- Juslin, P. N. y Sloboda, J. A. (2001). *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford. University Press.
- Kendall, R. A. y Carterette, E. C. (1990). The Communication of Musical Expression. *Music Perception*, **Vol 8 No. 2**, 129-164.
- Krippendorff, K. ([1980]- 1990). *Metodología de análisis de Contenido*. [Content Análisis. An introduction to its Methodology]. Trad: L. Wolfson. Barcelona. Paidós.
- Kronman, U. y Sundberg, J. (1987). Is musical *ritardando* an allusion to physical motion?. In In A., Gabrielsson. *Action and Perception in Rhythm and Music*. Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music No 55. 37- 44.
- Levy, J. (1995). Bginning-ending ambiguity: consequences of performance choice. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: University Press. PP 150-69.
- Molinó, J. (1988). La musique et le geste: prolégomèmes à une anthropologie de la musique. *Analyse musicale*, **1er trimestre**, 8-15.
- Nakamura, T. (1987). The communication of dynamics between musicians and listeners through musical performance. *Perception & Psychophysics*, **41**, 525-533.
- Nisbett, R. E. y Wilson, T. D. (1977). Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes. *Psychological Review*, **84**, 231-259.
- Palmer, C. (1989). Mapping musica thought to musical performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, **13**, 116-126.
- Palmer, C. (1996). On the assignment of Structure in Music Performance. *Music Percpetion*, **Vol. 14 No. 1**, 23-56.
- Repp, B. H. (1990). Patterns of Expressive Timing in Performance of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists. *Journal of Acoustical Society of America*, **88**, 622-641
- Repp, B. H. (1995). Expressive Timing in Schumann's "Traumerei": An analysis of performances by graduate student pianists. *Journal of The Acoustical Society of America*, **98 (5)**, 2413-2427.

- Rothstein, W. (1995). Analysis and the act of performance. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: University Press. PP 217-240.
- Schenker, H. ([1935] - 1977). *Free Composition*. [*Der freie Satz*, trans. E. Oster]. New York. Schirmer Books.
- Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, **29 (1)**, 1-31.
- Shaffer, L. H. (1989). Cognition and affect in musical performance. *Contemporary Music Review*, **Vol. 4**, 381-389.
- Shaffer, L. H. (1995). Musical Performance as Interpretation. *Psychology of Music*, **23**, 17-38.
- Shifres, F. (2001 a). El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. En F. Shifres (Ed.) (2001). *Actas de la Primera Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música)*. Buenos Aires. SACCoM. CD-ROM.
- Shifres, F. (2001b). The Communication of the Voice Leading form an Interpretative Perspective. Trabajo presentado en *Society for Music Perception and Cognition 2001*. Queen's University – Kingston Notario – Canadá
- Shifres, F. (2001c). *Ejecución Musical, Comunicación y Estructura Profunda*. En S. Furnó (ed) *Encuentro Nacional de Investigación en Arte y Diseño 2001*. La Plata. UNLP. CD Rom.
- Shifres, F. (2002). La construcción del *Criterio Interpretativo*. Generatividad vs. Interpretación. Artículo presentado a la *IV Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*. San Juan, Mayo de 2002.
- Shove, P. & Repp. B. H. (1995). Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. In J. Rink (ed.) *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: University Press.
- Sloboda, J. A. (1983). The communication of musical metre in piano performance. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, **35A**, 377-396.
- Sloboda, J. A. (1998). Does Music mean anything?. *Musicae Scientiae*, **Vol. II, n°1**, 21-31.
- Sloboda, J. A. y Lehmann, A. C. (2001). Performance Correlates of Perceived Emotionality in Different Interpretations of a Chopin Piano Prelude. *Music Perception*.
- Stein, E. (1954). *Form and Performance*. New York: Limelight Editions.
- Thagard. P. (1996). *Mind. Introduction to Cognitive Science*. Cambridge. Massachusetts: The MIT Press.
- Thompson, W. F. y Cuddy, L. L. (1997). Music Performance and the Perception of Key. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, **Vol 23 No. 1**, 116-135.
- Todorov, T. ([1972] – 1974). Motivo. En O. Ducrot y T. Todorov. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México. Siglo Veintiuno.
- Wilson, G. (1985). *The Psychology of Performing Arts*. Londres. Croom Helm.

### **Registros del *Preludio en Si menor Op. 28 Nro. 6* de Chopin.**

- Argerich, M. (1997). Reeditado por Deutsche Grammophon: 439 459-2
- Cortot, A. (1934). Reeditado por EMI. CDH 7610502.

## Notas

[i] “...la diferencia entre denotación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, independientemente de que las connotaciones puedan parecer habitualmente menos estables que las denotaciones. La estabilidad concierne a la fuerza de la convención codificadora...” (Eco 1976; p. 95)

[ii] La unidad de registro es “el segmento específico de contenido que se caracteriza al situarlo en una categoría determinada” (Holsti 1969; citado por Krippendorff 1980; pg. 84)

[iii] “El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que aquí llamaremos *lexias*, puesto que son unidades de lectura. Es necesario advertir que esta división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado. La *lexia* comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases, será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos del texto: simplemente se pretende que en cada *lexia* no haya más de tres o cuatro sentidos que enumerar, como máximo” (Barthes [1970]-1980; pg. 11). En este caso procuraremos que cada *lexia* no tenga más que un sentido que enumerar (aunque seguramente, esta es una tarea de dudoso éxito)