

III Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Universidad Nacional de La Plata - Presidencia, La Plata, 2003.

¿Puede la Teoría Musical Explicar la Experiencia del Ejecutante?.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Abril, 2003). *¿Puede la Teoría Musical Explicar la Experiencia del Ejecutante?. III Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Universidad Nacional de La Plata - Presidencia, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/78>

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

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>.

¿Puede la Teoría Musical Explicar la Experiencia del Ejecutante?

Favio Shifres

Universidad Nacional de La Plata

shifrd@roehampton.ac.uk

Resumen: La relación entre las teorías reduccionales de la Música y la Experiencia Musical ha dado lugar a un sinnúmero de controversias. En el presente trabajo se sostiene que muchas de ellas se deben a desavenencias en la determinación de los términos sobre los que se articula el debate. La preocupación sobre la realidad cognitiva de los modelos teóricos de la música ha llevado principalmente a consideraciones vinculadas con la recepción musical, y en menor medida, con la composición musical. Resulta particularmente llamativo que el campo de la ejecución musical, por otro lado tan fértil en abordajes empíricos y teóricos, haya sido relativamente dejado de lado en el debate sobre la relación teoría y cognición. El presente trabajo se propone demostrar que es posible hablar de “realidad cognitiva” de los modelos teóricos en la medida que se defina tanto el alcance de esta expresión como el estatus epistemológico del modelo en cuestión. Para avanzar en la discusión se propone tomar el constructo *prolongación* como concepto target. La primera parte del trabajo caracteriza la prolongación epistemológicamente analizando su estatus como i) percepto; ii) concepto; iii) deseo y iv) signo. En la segunda parte se aborda la problemática de la realidad cognitiva como ligada a la ejecución (más que a la recepción o la composición). Se analiza la vinculación de la *prolongación* tal como fue tratada en la primera parte y su vinculación con los principales problemas de la ejecución musical interpretativa. Finalmente se discute el modo en el que la prolongación puede contribuir a modelizar la experiencia del intérprete.

Palabras Clave: Interpretación Musical – Schenkerianismo – Narrativa y Unidad.

“... la música cumpliría su eterna misión de esconder ciertos objetos a la mirada para entregárselos a la imaginación”

Carlos Fuentes

“a veces las cosas tienen una manera especial de volverse irreales”

Viginia Woolf

Introducción

Un modelo teórico de la música es una abstracción del fenómeno musical que surge como resultado de la intención de explicarlo total o parcialmente. Tal abstracción es formulada en forma de principios que son aplicados a un universo musical acotado. Cualquier intento de reflexión sobre la música implica la

aplicación o desarrollo de un modelo, debido a que cualquier descripción en el lenguaje natural de aquello que ocurre en el lenguaje musical requerirá de un cierto nivel de abstracción.

Existen estructuras modélicas básicas, cuyo alcance descriptivo y explicativo es muy limitado, que están contenidas en estructuras modélicas más complejas. Por lo general, tales estructuras básicas gozan de un amplio reconocimiento y se hallan establemente alojadas en el lenguaje natural utilizado para hablar acerca de la música. Ejemplo de éstas son los conceptos de escala, intervalo, acorde, etc.

Conforme la formulación teórica se propone una explicación más profunda o compleja del fenómeno los modelos involucran mayor cantidad de constituyentes y presentan múltiples modalidades de relaciones entre ellos. ¿Cómo se definen estas construcciones teóricas como objetos de conocimiento? Esta pregunta no es fácil de responder. Por ejemplo muchos coincidirán en que un acorde es un percepto, en tanto se identifica por sus atributos perceptibles. No obstante, de acuerdo a una Psicología histórica el acorde se definirá como percepto según el período histórico que se esté estudiando.

La teoría musical contemporánea, influida en primer término por la filosofía fenomenológica y más recientemente por los coletazos de la Revolución Cognitiva ha planteado como una de sus discusiones centrales la Realidad Cognitiva de los modelos teóricos. En el presente trabajo intentaré mostrar que la discusión sobre la Realidad Cognitiva de los modelos teóricos requiere del análisis de dos aspectos fundamentales. En primer lugar el estatus epistemológico de las construcciones analíticas. Utilizaré para ello a la Prolongación, en primer lugar porque es una de las construcciones analíticas que más ha estado en el centro del debate acerca de la realidad cognitiva de los modelos de análisis, y en segundo término debido a la gran controversia suscitada a raíz del intento de definición de su estatus. Tradicionalmente el debate gira en torno a una idea de sujeto psicológico como receptor principalmente y en menor medida como productor o compositor. Sin embargo, en el campo musical un tercer sujeto cobra una importancia capital: el intérprete. Por ello procuraré encausar el debate sobre la realidad cognitiva de la teoría musical alrededor del ejecutante-intérprete más que el compositor y/o el oyente. Para ello se discutirán los aspectos claves del constructo teórico de la Prolongación en su vinculación con las problemáticas interpretativas más acuciantes.

¿A qué se llama Prolongación?

El término *Prolongación* aparece a menudo (y cada vez con mayor frecuencia) en la literatura teórica sin embargo podríamos decir que toma dimensión de concepto a partir de la obra de Heinrich Schenker. A pesar de su profusión, su aparición es elusiva y va adquiriendo un contenido específico con el uso, a partir de una utilización inicial en un sentido coloquial.



Figura 1. Beethoven: *Sonatina – Moderato*. A) Fragmento original (compases 1 a 5), B) y C) sucesivas *reducciones* del fragmento.

En principio podríamos identificar dos usos de la palabra prolongación: como proceso y como efecto. Como proceso se refiere a la actividad por la cual una nota – eventualmente un acorde – permanece activo en su contexto aun cuando otras notas puedan estar de hecho sonando (Cadwallader y Gagné 1998). En la figura 1. a se observa que el SOL corchea y el SI corchea del compás 1 están expandiendo y embelleciendo al LA, pero básicamente no interrumpen la forma global de la melodía que vincula el primer SOL al LA y luego al SOL del compás 2.

Aunque los diferentes enfoques que abordan el concepto de prolongación acuerdan en que el SOL y el SI *representan* al LA en los instantes en los que este está físicamente ausente, el alcance de esta *representación*, así como la naturaleza y la meta de este *mantenerse activo* varía entre unos y otros:

“En la teoría schenkeriana [el término “prolongación”] significa frecuentemente “composición” (la propia intención de Schenker está abierta a debate). La palabra de la GTTM [1] es “elaboración”: si un evento compone o elabora a otro evento, el primero está subordinado al último. El uso de la GTTM de “prolongación” sin embargo, a menudo indica un tipo específico de elaboración en la cual el evento que elabora es literal o funcionalmente idéntico al evento elaborado. Este significado refleja el uso inglés ordinario: la repetición de un evento “prolonga” el evento. Sin embargo, cuando uno se refiere más generalmente a “reducción prolongacional” el uso de la GTTM es más próximo a de la teoría Schenkeriana” (Lerdahl 2001; p.15)

La prolongación como efecto está constituida precisamente por las notas que actúan como embellecimiento. Así podemos decir que el SOL corchea en el ejemplo de la figura 1.a *es* una prolongación del LA. El proceso se *cosifica*.

Esta idea de prolongación de lugar al concepto de *jerarquía*: una nota prolongada resulta de mayor jerarquía que su prolongación. En el ejemplo de la figura 1.a, el La es de mayor jerarquía que el Sol y el Si. Esto da lugar a una *Asociación Estructural* de notas que no están inmediatamente adyacentes (Cadwallader y Gagné 1998). De este modo el La aparece *asociado estructuralmente* al Sol blanca inicial y al Sol del compás 2. Así, Sol- La y Sol constituyen un nuevo *nivel estructural*.

“La melodía, tal como es escuchada, nota por nota, representa lo que podríamos llamar la superficie musical (o nivel superficial). Al distinguir entre aquellas notas que en la superficie musical son primarias y aquellas que son notas de figuración, hemos establecido un nuevo nivel de coherencia melódica diferente de la superficie. De es modo, hemos observado conexiones entre las notas que no están inmediatamente consecutivas. Por lo tanto, se distinguirán dos niveles estructurales: el nivel de superficie que contiene todas las notas, y un Segundo nivel, más reducido que incluye las notas principales solamente, sin figuraciones de embellecimiento” (Cadwallader y Gagné, 1998; p.19)

Podríamos decir que la prolongación, casi por definición, tiene un proceso – y un efecto – inverso: *la reducción*. Esta es precisamente el modo de representar, de hacer explícitas las relaciones jerárquicas entre las notas. Como tal, es un dispositivo analítico, da lugar a diferentes implicancias de modelización psicológica según la perspectiva desde el que sea mirado. En la figura 1.b se observa que las notas de prolongación del compás 1 han sido suprimidas de la representación. La reducción es precisamente eso: como proceso es la supresión de las notas que representan niveles jerárquicos de menor importancia relativa y como efecto es el “residuo” del material más importante que se obtuvo a través de dicho proceso. Así, a figura 1.b *es* la reducción de la 1.a. La figura 1.c da cuenta de que estos procesos son *Recursivos*, es decir que dan lugar a un estado de las cosas sobre el que se puede aplicar el mismo proceso. La figura 1.c es la reducción de la reducción 1.b, por lo tanto 1.c es también, aunque más abstracta, una reducción de 1.a. Los modelos de análisis que utilizan la reducción como forma representacional han sido denominados genéricamente *Modelos Reduccionales*. Como se ha dicho, aunque todos los modelos reduccionales hablan de prolongación, al hacerlo, aluden a diferentes propiedades de la estructura musical, y por ello adquieren diferente estatus epistemológico.

Estatus Epistemológico de la Prolongación

Prolongación como Percepto

Como decíamos en la sección anterior, el término *prolongación* resuena fuertemente en la literatura teórico musical y sin embargo no es un concepto que los músicos manejen al operar con la música. Por ello se considera un dispositivo teórico, un recurso analítico. Lo notable es que siendo un recurso analítico haya sido desde siempre descrito en términos de experiencia.

Schenker mismo habla de una incumbencia psicológica en la teoría musical, entendiendo a la teoría como especulación. Habla de la Psicología de las progresiones armónicas y a Psicología del contrapunto. En el contrapunto también busca justificar las reglas de acuerdo a lo que es psicológicamente efectivo. Sin embargo, es oportuno tener en consideración que

“A lo largo de la primera parte del siglo XIX la aplicación de la noción de Psicología a la música se puede documentar como una convención de lo que uno podría llamar el estudio estético (como opuesto al pragmático) de la música, que (como en Schenker) encarna el examen del correlato físico del afecto musical interno.” (Blasius 1996; p.5)

Numerosos esfuerzos fueron realizados para estudiar y verificar este estatus perceptual de la prolongación. Existe abundante evidencia empírica que abonan en el sentido de considerar la prolongación como percepto. Muchos principios psicoacústicos, a menudo vinculados al *Análisis de la Escena Auditiva* (Bregman 1990), contribuyen a esto: Continuidad Física (Huron 2001); Proximidad de altura (Huron 1991a; 2001); Integración (Bregman 1990). También estudios en ejecución vinculados a los principios psicocústicos brindan un fundamento a esta cuestión – Sincronía de Ataques; Diferenciación Tímbrica (Huron 1991b). Asimismo, conceptos clásicos como el de consonancia están íntimamente vinculados a la problemática de la conducción vocal. Huron (2001) brinda un extenso y pormenorizado reporte de los principios psicoacústicos que subyacen las reglas de conducción vocal.

Por otro lado muchos modelos de percepción musical contribuyen a entender una definición perceptual de la prolongación: el Análisis Múltiple Paralelo (Jackendoff 1992), el modelo de Deutsch y Feroe (1981); la modelización de esquemas musicales (Gjerdingen 1992); y el modelo dinámico del sostén atencional (Jones y Boltz 1989), son algunos de los más directamente relacionados. Asimismo, existe abundante evidencia empírica que confirma el estatus perceptual de la prolongación vinculada a la realización de múltiples tareas cognitivas (Serafine, Glasmann y Overbeeke, 1989; Bigand 1990, 1994; Martínez y Shifres 1999, 2000; Martínez 2002; Shifres y Martínez 2002).

Sin embargo, el propio Schenker en sus obras maduras abandona su retórica de “leyes” psicológicas. En *Free Composition* el plan psicológico de Schenker (1935/1979) apunta más a plasmar las impresiones personales que provienen de un análisis general de la experiencia musical.

“La noción schenkeriana de cierre, agrupamiento y de superficie y fondo (Backgorund) invita a cierta comparación con la obra de los psicólogos de la Gestalt, aunque pienso que tal filiación de la primera con estos últimos sería engañosa. La Psicología de Schenker, como tal, es fundamentalmente introspectiva, ocupada en la descripción del contenido experiencial del pasaje, mientras que la Psicología de Koffka o de Wertheimer es fundamentalmente recelosa de la introspección y no debería ciertamente ser considerada como una Psicología descriptiva. Por ejemplo, la figura y el fondo de la Gestalt son brindados inmediatamente a la percepción. Ellos son, de hecho, fundamentales a la organización de la percepción, y se puede demostrar a través de la paradoja óptica en dónde esta organización (en un sentido) se vuelve contra sí misma. Uno no puede concebir una ilusión auditiva correspondiente en donde se pone en cuestión la organización de las superficies y fondos schenkerianos como un mecanismo perceptual.” (Blasius 1996; p.34)

Parece ser entonces que la prolongación en tanto objeto psicológico no se ajusta (ni siquiera requiere) a las leyes perceptuales. Es necesario entonces analizar la experiencia de la prolongación desde otra posición.

Prolongación como Concepto

La experiencia de la prolongación implica poner en relevancia la asociación entre los eventos pertenecientes a un determinado nivel jerárquico (Larson 1997). Igualdad, similitud y sucesividad son relaciones que juegan un rol importante es esta *escucha asociativa*. La prolongación resulta de transformaciones que cambian notas de un nivel a notas en otro nivel, y para que esas transformaciones sean comprendidas, crean similitud al preservar la igualdad en algunos elementos e introducir diferencias a través de operaciones sobre patrones tonales basadas en la identidad y en la sucesividad. El proceso de escucha que permite advertir estas asociaciones y transformaciones se denomina *Audición estructural*, simplemente definida por Larson como “el acto de *escuchar* un pasaje musical *como* conteniendo una prolongación” (p. 115). La audición estructural es una habilidad de escucha que es susceptible de perfeccionamiento. Diferentes oyentes pueden escuchar diferentes niveles de prolongación. De acuerdo a esto, las prolongaciones en los niveles más superficiales son así más *escuchables*. Así, la prolongación puede ser identificada y aislada como acto intelectual sin que haya audición estructural. Es muy probable que la separación entre ambos procesos sea mayor en los niveles más abstractos.

La escucha asociativa se basa en otro concepto teórico: la *Retención Mental*. Para Cadwallader y Gagné (1998), la retención mental es la retención *conceptual* de una nota de la voz superior cuando la melodía se mueve hacia las voces interiores de una textura polifónica. Mientras las voces internas están activas, la nota inicial está aun conceptualmente presente. Esto implica que solamente el *concepto* de la jerarquía de la nota es retenida, es decir la manipulación de objetos mentales construidos por símbolos y representaciones de la realidad, no el objeto físico. O sea, que para que la nota sea retenida en su actividad, la representación mental de esa nota tiene que primero ser identificada (conceptualizada) como jerárquicamente más importante. Solo a través de ese estatus la nota es retenida en la memoria y puede mantener su actividad. La retención mental genera tensión entre actividad (de lo que sigue transcurriendo en el discurso musical) e inmovilidad (de la nota retenida). Esta tensión genera fuerzas que pueden pensarse como responsables de la cohesión de la prolongación.

La prolongación no es simplemente embellecimiento. Por el contrario, representa fundamentalmente un lazo de coherencia. Un aspecto importante en la experiencia de la prolongación debe ser, entonces, la interpretación de esos lazos de coherencia. Para Schachter (1999) el establecimiento de un código es insuficiente para interpretar dichos lazos. Requiere de pensamiento dialéctico, implícito en el hecho de que la prolongación es una síntesis de fuerzas armónicas y contrapuntísticas que operan en divergentes direcciones y generan conflictos y contradicciones. Por lo tanto la prolongación se apoya en la percepción en tanto ésta también constituye una instancia de interpretación de la realidad. Esta interpretación depende del conocimiento previo (tácito), de un cuerpo de preconcepciones y supuestos sobre los que la percepción se organiza. Esta interpretación depende del modo en el que los elementos de todos los niveles se articulan. La prolongación en un nivel determinado es posible de ser *entendida* más clara y coherentemente en tanto la realidad del nivel siguiente la *justifica* (en términos de coherencia, cohesión, organización, articulación, etc.)

“La racionalización epistemológica de la teoría establecida por este Schenker debería ser anclada en un polo por un cuerpo fijo y (al menos hipotéticamente) empíricamente seguro de explicación psicológica y por el otro por el mapeo heurístico de la experiencia musical puesta de manifiesto dentro de la teoría recibida (la teoría musical que es tomada como una clase especial de observación subjetiva) en combinación con el examen introspectivo estructurado de esa experiencia (y este examen adquiriría tal vez prioridad por encima de la teoría recibida). Existiría un intercambio recíproco entre estas dos investigaciones: la explicación psicológica proveería un conjunto definido de intelecciones sobre los cuales basar la indagación heurística de las piezas, mientras que el examen introspectivo de la experiencia musical proveería de bases sobre las cuales las operaciones hipotéticas sean tanto generadas como verificadas.” (Blasius 1996; p.24)

Prolongación como Deseo

Las teorías de estructura jerárquica de la música implícitamente dan a entender que a niveles progresivamente más profundos la *experiencia* se torna cada vez más *orgánica*, coherente, organizada como un todo, dejando atrás la complejidad, la variabilidad, el eclecticismo y hasta el desorden y el caos de las experiencias de los niveles superficiales. De acuerdo a Fink (1999) en la reducción prolongacional existe por un lado un componente conceptual que (como se vio) permite derivar los niveles más superficiales a partir del fondo. Pero también existe una *fuerza* reduccional diferente que opera en donde el componente conceptual no es tan fuerte.

“[ciertas notas salientes] se prolongan, pero en nuestras mentes que escuchan – esto es *dramáticamente*. Al recordar los momentos salientes en los que la progresión lineal se pone de relieve el oyente salta por encima entre ellos, trazando hilos dramáticos o ‘mecanismos de deseo’ que ignoran la música interviniente. Las conexiones se establecen no a través de constructos de conducción vocal más reductivos, sino por nuestra tendencia perceptual a vincular los puntos altos de nuestra experiencia musical.” (Fink 1999; p.107) [\[2\]](#)

Un punto de contacto con esto tiene la idea de Larson (1997) de que la experiencia de la prolongación adquiere significado de acuerdo al modo en el que el oyente *se impone* al estímulo musical. La dimensión de las fuerzas musicales no sólo depende de la estructura musical (en su nivel neutro) sino también de las

intervenciones creativas del oyente. La prolongación tiene lugar de acuerdo a fuerzas que son responsables del contenido expresivo de la música, la cualidad de sugerir sentimientos, acciones, o movimientos. Pero,

“se trata de una representación estática, abstracta, depositada en la memoria del oyente, que se dinamizará en el momento de la reconstrucción a través del proceso mental específico, o por el contrario esta representación es de la misma naturaleza dinámica, como la esquematización de un movimiento en su conjunto, “esquema temporal” que establece los lazos de continuidad entre los elementos jerarquizados en la memoria?” (Imberty 1992; p. 92)

Veamos qué encierra este interrogante. La prolongación, de acuerdo a lo que venimos diciendo, es el resultado de una modalidad de organización psicológica de la música que obedece a la jerarquía de saliencia de los eventos de la música. Pero parecería que dicha jerarquía de saliencias es insuficiente para explicar el dinamismo del fenómeno de prolongación en sí mismo. La clave de lo que falta puede hallarse en considerar la prolongación como un proceso más que como una estructura sintáctica, que está necesariamente ligado a una “representación mental de la progresión temporal de la obra musical” (Imberty 1992; p.97). En este proceso resulta importante el modo en el que el oyente “rellena” el intervalo temporal, haciendo uso de indicios subjetivos brindados por la obra que le permiten al oyente crear un sentido psicológico dinámico. Estos indicios o *vectores dinámicos* capturan aspectos relacionales de los elementos perceptuales de la obra. Por ejemplo las condiciones relacionales de *ser más agudo que...* o *más fuerte que* llenan el *espacio temporal psicológico* que separa a un evento (percepto) del otro. En este sentido las estructuras prolongacionales sería proyecciones subjetivas de las relaciones presentes en el transcurso de la música que dan lugar a una jerarquía de tensiones y distensiones.

Aun en las manifestaciones musicales más elementales existe esta idea de prolongación en virtud de que se alternan elementos estables con otros inestables más difusos. Este juego de tensiones y relajaciones, unido a las relaciones temporales suministradas por los indicios y a aspectos propios de la organización tonal generan en el transcurso de la obra lo que Imberty denomina *puntos de condensación perceptiva*, que actúan como una meta. Cuando se arriba a la meta tiene lugar la comprensión temporal de la obra, la comprensión de las relaciones de tensión y equilibrio. Vista así, la prolongación no sería simplemente una “cualidad” de la estructura musical, sino más bien un *comportamiento* o una secuencia de hechos (psicológicos) que confirman una hipótesis.

Prolongación como Signo

Desde otro ángulo, la prolongación podría ser entendida como un “signo” que “interpreta” a una determinada secuencia de alturas, una interpretación que no es una mera adjudicación de un carácter sino que compromete la interpretación de un proceso.

“(…) los oyentes crean significado al asignar (conciente o inconcientemente) sonidos a categorías. Este proceso es capturado en la frase ‘escuchar como’, esto es ‘escuchar x como y’ en el que x es algún sonido e y es algún significado. Por ejemplo, podemos decir que podemos escuchar un patrón de duraciones como un ritmo sincopado. Y los significados expresivos que nosotros damos a los sonidos musicales son, al menos en parte, una ‘propiedad emergente’ de la interacción de fuerzas musicales” (Larson 1997; p. 102)

De acuerdo a Blasius (1996) Schenker otorga función signica al contrapunto en sus obras más avanzadas (concretamente en *Free Composition*). La reducción aparece como un sistema simbólico convencional. El pensamiento vinculado al análisis prolongacional guarda relación con el que interviene en los procesos de semiosis (Cross 1998).

De acuerdo a Cook (1990) la estructura prolongacional de la obra tonal es una *reificación*. Es algo que no tiene existencia real, un artefacto intelectual que sirve para generar un cuerpo coherente de explicación de fenómenos manifiestos de la música. Como tal, la importancia no debería estar puesta en el artefacto sino en la explicación de los fenómenos observables en sí mismos. Si para la teoría Schenkeriana, el *fenómeno*

observable es la coherencia tonal de la obra musical como una unidad orgánica, entonces, la prolongación (y la conducción vocal subyacente), con todos sus principios y consecuencias teóricas son artefactos intelectuales utilizados para indagar y explicar esa coherencia. Ellos son construcciones imaginativas que se interpretan no como descripciones de la experiencia de la obra musical sino como metáforas de la obra en sí. Si se trata de una metáfora, entonces su comunicación no es un asunto perceptual. Sin embargo, considerarla así, la prolongación no se aleja de la experiencia del oyente. Esta experiencia implica procesos más complejos que el de aparear la estructura de los patrones estimulares complejos con descripciones (conocimiento implícito o explícito) que el oyente posee de la estructura musical y que se activan ante la presencia de dichos patrones. La experiencia de la prolongación compromete una interpretación.

En este contexto hablamos de intérprete en un sentido general (más adelante consideraremos la actividad interpretativa como la del ejecutante) como el “protagonista” de la interpretación. Así, el *oyente ideal* es en realidad el *intérprete ideal*. Considerar al oyente como intérprete -que asigna significado- no está exento de problemas. Nos sitúa, como dice Eco (1990) sobre “una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis*, e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*” (p.29) Nosotros argüimos que esta tricotomía no solo cubre el campo de los estudios semióticos, sino que es posible de ser identificada en el campo psicológico. En este también podemos encontrar dos niveles de interpretación:

“La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas. (...) Un texto puede ser interpretado tanto semántica como críticamente, pero sólo algunos textos (en general aquellos con función estética) prevén ambos tipos de interpretación. (...) Por lo tanto, decir que todo texto prevé un lector modelo significa decir que en teoría, y en ciertos casos explícitamente, prevé dos: el lector modelo ingenuo (semántico) y el lector modelo crítico.” (Eco, 1990; p. 36)

Por ser un componente musical de un alto nivel de abstracción la prolongación puede verse como el resultado de un proceso interpretativo. A través de él, el intérprete es remitido a una representación mental a partir de un estímulo externo que constituye el plano de la expresión del signo. A menudo se cree que este estímulo externo es una señal acústica, pero puede ser también, por ejemplo, una partitura. En este proceso actúan en tensión las tres intenciones mencionadas. La *intentio operis* está representada por la estructura de la música *per se*; su búsqueda se apoya en mecanismos psicológicos fundados en los principios psicológicos y psicofísicos mencionados aunque, como se vio, es más plausible que dichos principios funcionen en relación a los niveles más superficiales.

La interpretación de la prolongación puede ser simplemente semántica, es decir que el intérprete le asigna un significado ante la manifestación de la obra musical. En este caso, la representación mental remite a conceptos, imágenes, emociones, estado de las cosas, etc. que no tiene descripción en términos musicales estructurales y por lo general no se dispone de un *diccionario* para aparearlas con términos musicales.

La interpretación semiótica es la que típicamente realiza el analista (y por supuesto, el ejecutante asumiendo el rol de analista). Sin embargo, debido a que incluye la idea de *audición estructural* tal como fue descrita arriba, también puede ser patrimonio del oyente. En este caso la representación mental remite a conceptos, imágenes, o estado de las cosas que pueden ser descriptos en términos musicales.

Lo que hemos presentado hasta aquí definiría cuatro estatus diferentes de Prolongación dentro de una Teoría de la Experiencia Musical. No obstante, para ahondar en el análisis de la Realidad del concepto en tal teoría es necesario determinar quién es su sujeto.

Prolongación y Ejecución: Entelequia, Ficción y Realidad

El título de esta sección parece un juego retórico. Sin embargo es la síntesis de la cuestión que queremos presentar. Nos proponemos aportar evidencia de la Realidad Psicológica de la Prolongación en tanto pueda contribuir a un modelo plausible de la Ejecución Musical.

Está bastante arraigado en los estudios cognitivos y en particular en el campo de la cognición musical el uso de la expresión “realidad cognitiva” como sinónimo de “realidad perceptual”. Sin embargo, en un sentido amplio, el término cognición se refiere a la comprensión, la adquisición y el procesamiento del conocimiento, o de los procesos de pensamiento (Stuart Hamilton 1995). En tal sentido, el énfasis está puesto en el uso del conocimiento (García Madruga y Moreno Ríos 1998). De este modo, resultan particularmente interesantes a cualquier enfoque cognitivo, no sólo las representaciones mentales que el conocimiento construye en la mente, sino las actividades sobre las que tales representaciones tienen lugar y los procesos que permiten el desarrollo de tales actividades (Tagard 1996). Resulta paradójico que existiendo tanto interés como el demostrado actualmente por el estudio de la Ejecución Musical como cognición, la preocupación sobre la realidad cognitiva de los modelos musicales teóricos haya estado centrada en las actividades de Recepción Musical y, en menor medida, de Composición musical, y que la Ejecución musical no haya sido objeto de un análisis más pormenorizado. En primer lugar, entonces, revisaremos la idea de ejecución como interpretación para luego analizar algunos de sus principales problemas con el objeto de mostrar cómo la noción de Prolongación contribuye a modelizarlos.

Los Problemas Interpretativos de la Praxis Musical

Durante siglos la tarea del ejecutante de música fue la de perpetuar el fenómeno musical reproduciéndolo cada vez que fuera requerido para reeditar la experiencia del oyente. Esta función meramente reproductora del ejecutante, se ha modificado sensiblemente primero desde el desarrollo de la escritura musical y la popularización de la ejecución, y luego, muy especialmente, a partir del advenimiento de los sistemas de registro musical fonográfico. Su tarea se convirtió en la más demandante de recrear (ya no reproducir) la composición musical. A partir del siglo XIX el problema de *interpretar* lo que el autor quiso decir comienza a atraer la atención de teóricos y músicos prácticos. Los músicos son concientes de que la partitura no revela la obra en su totalidad, y que tocar una pieza implica *ir más allá de lo que está escrito*. Pero, ¿qué es ir más allá? ¿Dónde está eso que se busca? ¿Qué métodos se pueden emplear para hallarlo?. Escapa al alcance de este artículo profundizar en el debate sobre las fuentes de la ejecución musical. Sin embargo no podemos desconocer que en éste, ocupa un lugar central el tema del análisis musical para la ejecución (Schmalfeldt 1985; Berry 1989; Dunsby 1989). Aunque los términos de la discusión se han revertido en los últimos años y se ha comenzado a hablar del Análisis de la Ejecución para la Teoría Musical (Cook 1999; Lester 1995), la cuestión de cómo el conocimiento teórico sistemático puede contribuir a la interpretación sigue siendo un tema central. La proliferación de registros de obras de repertorio obligan actualmente a que cada interpretación contribuya con una mirada particular y novedosa de la obra musical. De este modo los intérpretes se ven impulsados, en nuestros días mucho más que en el pasado, a indagar profundamente en posibles interpretaciones de la obra musical.

Sin embargo una serie de cuestiones de interpretación surgen del vacío que queda entre el análisis de la obra y su puesta en acción. Buena parte de estas dificultades derivan de una sobre simplificación del concepto de análisis como *la descomposición del todo en sus partes*. La mera descomposición del todo en sus partes difícilmente pueda conducir a resolver algunas de las cuestiones claves de la ejecución musical, como lo son por ejemplo las cuestiones de *unidad, continuidad, significado o contenido, composición de carácter, afecto y emoción*, etc. Esta tradición teórica, que entiende el análisis como la identificación de segmentos o unidades sintácticas en la obra musical se ve cuestionada como fuente de interpretación porque es atentatoria de la unidad dramática pretendida. Así, nos enfrentamos a la paradoja de que el análisis *sintáctico* de la obra musical no brinda respuestas a los problemas propios de la ejecución, pero el no examen de la estructura musical conduce a una concepción de la interpretación incierta y hermética. Es imperiosa la búsqueda de modalidades de análisis que permitan alcanzar la comprensión de la estructura musical brindando un sustrato adecuado para los asuntos interpretativos más comunes (Rothstein 1995). En tal sentido, Schenker parece haber dedicado todo su empresa analítica al problema de la interpretación:

“Cada verdadera obra de arte tiene solo una verdadera interpretación, la suya en particular (...) la mano no puede mentir; debe seguir el significado de la conducción vocal.” (citado por Rothstein 1995; p. 217)

“Una ejecución, al servir al nivel de fondo, al nivel medio y al de superficie, puede emplear la más grande variedad de color. Aunque los recursos de ejecución más ricos y variados se pueden pensar – y aprender – con gran exactitud. Por otro lado, el compromiso con el nivel de fondo, el medio y el de superficie excluye toda interpretación personal arbitraria.” (Schenker 1935/1979; p. xxiii)

La tradición schenkeriana insiste en que la conducción vocal subyacente – y la Prolongación como atributo de ella – proporciona un sustrato a la interpretación musical que permite al ejecutante hacer frente a asuntos interpretativos importantes.

No vamos a desconocer que, por otra parte, la ejecución musical goza hoy día del aporte de muchos otros enfoques, en especial aquellos provenientes de la tradición hermenéutica. Sin embargo pretendemos avanzar en la argumentación de que la prolongación, sea esta objeto o no de análisis deliberado por parte del ejecutante puede servir para modelizar su actividad desde una perspectiva cognitiva. Para ello examinaremos los problemas interpretativos más conspicuos y los vincularemos a las diferentes miradas que ha recibido la prolongación como constructo.

Conducción vocal, unidad, narrativa y drama

La tradición teórica Schenkeriana sostiene que la estructura prolongacional de la música da cuenta de la unidad estructural de la obra musical (Salzer 1962). Se trata de un criterio de unidad entendida como *organicidad*. Porque en la unicidad de un todo orgánico “el todo es más que la suma de las partes”. Sin embargo, ¿A qué alude esta unidad? ¿Se refiere a la unidad de la experiencia musical? ¿Es posible entender a la experiencia musical como un todo? Planteado de esta manera, el problema se orienta claramente hacia una vertiente psicológica, más que lógica o teórico-musical.

Si la unidad es referida a la experiencia, entonces se trata de un atributo que no es exclusivamente inherente a la obra en sí. Por el contrario, la experiencia de unidad será única y especial en cada caso, dependiendo del contexto en el que se dé. Así, la unidad de una obra no podrá considerarse sin comprender la unidad de la ejecución. La ejecución puede enmascarar los rasgos de unidad, y por lo tanto es dable esperar que el modo en el que el sujeto psicológico experimenta unidad, al escuchar o tocar, sea más débil. Por el contrario, si la acción del ejecutante logra poner de manifiesto esos rasgos de unidad, la experiencia será más intensa.

Prolongación y unidad parecen estar intrínsecamente vinculadas a nivel teórico. Contrariamente, como ya se ha visto, la relación entre prolongación y experiencia es, al menos, elusiva. Por lo tanto debe de existir un nivel de la experiencia musical que pueda dar cuenta de la noción de unidad de unidad al tiempo que pueda relacionarse con la idea de prolongación. De acuerdo a Maus (1999), historias de algún modo comunicadas en o a través de la música contribuyen a la noción de unidad. La asociación entre música y relato es un modo de atribuir unidad musical: las partes de un relato pertenecen juntas a algo y al asociar música y relato uno está de algún modo transfiriendo esa unidad al contexto musical. La noción de relato musical esta entrelazada con la de experiencia musical y mundo musical: un oyente puede tener una experiencia unificada, y esa experiencia puede incluir la imaginación de un mundo ficcional, y los eventos dentro de ese mundo ficcional pueden formar un relato. Tal vez la música puede ser experimentada como teniendo una unidad tipo relato, aun cuando los personajes ficcionales sean menos determinados y la motivación de la sucesión de eventos sea más misteriosa.

No resulta arbitrario aludir a un modo de pensamiento narrativo en música. Este “obedece a un impulso natural de imponer un cierto tipo de orden sobre la percepción y la representación del mundo” (Micznik 2001; p. 193). Si como dice Hayden White “la narrativa podría ser bien considerada como una solución a un problema humano de interés general, el problema de cómo trasladar el *conocer* en *contar*” (1981; p. 1), el

pensamiento narrativo puede ser una herramienta de la que se valga el ejecutante para comunicar la obra.

“Las palabras ‘narrativa’, ‘narración’, ‘narrar’, etc. derivan del Latín *gnārus* (‘conocedor’, ‘experto’, ‘habilitoso’, etc.) y *narrō* (‘relatar’, ‘contar’) de la raíz Sánscrita *gnâ* (‘conocer’).” (White 1981; .1 nota al pie). La ejecución como modo de conocimiento es por tanto de naturaleza narrativa. Esta se halla en la propia naturaleza temporal de la música que le confiere *per se* una función narrativa (Ricoeur 1981). Tocar una obra musical es “contarla”. De acuerdo a la narratología actual una serie de características distinguen al discurso narrativo y resultan relevantes a la ejecución musical: i) una representación o recontamiento; ii) al menos dos eventos o situaciones ficticios o reales en una secuencia temporal y iii) al menos un narrador – real o implícito (Micznik 2001).

En este *contar* el ejecutante toma decisiones acerca de cuáles son los eventos que se ponen en línea en la secuencia temporal y controla de este modo la estructura narrativa de lo que es conllevado al oyente. Determinar cuáles son esos eventos es la tarea del análisis. Sin embargo, la relación entre análisis y ejecución no es lineal. Es una relación que se teje alrededor del concepto de *drama*. La ejecución no es el despliegue del análisis sino la *puesta en escena* del mismo.

“Actuar una obra teatral no es lo mismo que diagramar su puesta o analizar sus personajes en una conferencia, aunque los actores que están ejecutando la obra necesiten comprender tanto la puesta como el personaje si pretenden hacer la obra justa. Del mismo modo, ejecutar una obra musical y analizarla son actividades de naturaleza muy diferente, pero el ejecutante tiene que comprender tanto los personajes de la obra como la puesta si la ejecución va a ser excitante. La meta de un ejecutante al emprender un análisis no es solamente comprender la obra por su propio valor - la ejecución no está desinteresada en una actividad como tal - sino descubrir, o crear una narrativa musical. Dada la carencia de contenido verbal en una obra instrumental, es probablemente más ajustado decir que el ejecutante sintetiza su narrativa 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 la estructura a la vivencia emocional y dinámica de la ejecución. Por ello el derivar del análisis musical una estrategia interpretativa implica una actividad imaginativa que tiene dos momentos de realización: 1) el análisis y la puesta en contacto con la obra musical y 2) la ejecución propiamente dicha. La diferencia sustancial entre un momento y otro es precisamente la temporalidad. El ejecutante tiene que mantener un control nota a nota en la ejecución conforme esta se desarrolla en el tiempo, por ello debe responder no solamente a la estructura musical, sino también a su realización temporal (Schmalfeldt 1985). En tal sentido, una perspectiva en términos narrativo-dramáticos de las relaciones estructurales está fuertemente asociada con las necesidades de la actividad interpretativa. Estas necesidades se refieren no sólo a la temporalidad, como ya se dijo, sino también al impulso del ejecutante de encontrar el carácter de la obra dentro de su estructura.

De qué modo la comprensión de la estructura musical puede dar lugar a una estructura narrativa? En la figura 2 se muestra la partitura del comienzo de la Primera Balada de Chopin. En ella se observan dos secciones claramente definidas por el paso del **Largo** al **Moderato** y el cambio de compás **C a 6/4**. El **Largo** presenta tres unidades diferenciadas por su contenido temático: i) un arpeggio de II_6 ; ii) un descenso por grado conjunto *bordeado* desde la sensible hasta la dominante, en el que las bordaduras disimulan la segunda aumentada y los valores irregulares enfatizan el sentido descendente de la frase conduciendo hacia abajo la dinámica del discurso; y iii) el asentamiento de una dominante para cadenciar (I_4) viniendo del IV y sugiriendo la tónica como pedal, que queda en suspenso para ser resuelto en el **Moderato**. La segunda sección, **Moderato**, parece iniciarse con un motivo cadencial $V_4^{5/3}$ horizontalizado, que adquiere una dimensión temática (indicado como X en la partitura) a través de dos segmentos – el primero ascendente (x'), el segundo descendente que finaliza en la tónica (x). A partir de ahí este motivo alterna con gesto pendular de dos notas por grado conjunto (Y), ya ascendente ya descendente, cuyo diseño se altera solamente en el compás 15 por la interpolación de una nueva blanca con puntillo. El gesto cadencial continua con una melodía que no se sabe si termina o sigue así eternamente: a pesar de la fuerza cadencial, debido a la

organización formal, el gesto conserva su marcado carácter ambiguo (suena *armónicamente* a final pero está *formalmente* al comienzo!). Arbitrariamente interrumpimos el análisis en ese punto.

Figura 2. *Balada en Sol Menor Op. 23* de F. Chopin. Compases 1-17

El sentido de unidad se ve desafiado por el contraste **Largo (con contenido de cambio) – Moderato (con contenido de recurrencia)**. El ejecutante podrá enfatizar la insistente segmentación de la sección moderato para indicar que también se trata de una sección fuertemente segmentada, y presentar todo el fragmento bajo un paraguas de unidad como una secuencia de segmentos mínimos. Cada uno de estos segmentos mínimos se presentan en una secuencia narrativa en la que el ejecutante *nos cuenta* una concatenación de fragmentos de contenido formal ambiguo y *nos mantiene en vilo* acerca de lo que va a venir. Al mismo tiempo dice “*la obra es así. No esperes fragmentos más largos ni definición formal*”.

[Alfred Cortot](#) (1933) (hacer clic en el hipervínculo para escuchar la versión) en su versión de la Balada de Chopin parece decirnos esto. El énfasis –dinámico y duracional – puesto en cada Do de X y en cada nota inicial de Y, marca la contundencia de la alternancia y la *enumeración* de los motivos en sucesión.

Sin embargo, es posible hacer otras lecturas del fragmento. La figura 3 muestra la de la conducción vocal subyacente en un gráfico de los primeros 17 compases de la Balada en sol menor. En ella se puede observar una organización formal que subyace a la superficie exhibiendo en primer lugar una progresión lineal (\wedge^6 - \wedge^1) a manera de introducción atravesando el límite **Largo-Moderato** y uniendo toda esa sección a través de la cadencia. Seguidamente dos progresiones lineales conforman una estructura de frase (semifrase-semifrase). La primera semifrase presenta la progresión desde el \wedge^5 con una prolongación de la tónica a través de una doble bordadura (Sol, Fa#, La, Sol). La segunda semifrase, a partir del compás 13 comienza desde la \wedge^8 y llega en el compás 17 a la tónica. El sentido de unidad está dado por la cohesión de las progresiones lineales y las relaciones formales entre ellas (introducción / frase (semifrase-semifrase)). La conducción vocal subyacente brinda entonces un criterio jerárquico de unidad, entendida no ya como una concatenación de motivos sino como una estructura articulada por niveles jerárquicos y funciones formales en la que “el todo es más que la suma de las partes”. El ejecutante deberá *luchar* contra la segmentación de superficie, disimulando los rasgos que orientan la atención hacia ella: el motivo X y su alternancia con el Y. Para ello podrá poner en relieve algunos rasgos que particularmente contribuyan a la conducción subyacente. El LA de cada progresión lineal parece ser un punto clave. Desde el punto de vista de la superficie musical (durando una corchea en tiempo débil) pasa casi desapercibido, sin embargo resulta vital para la conducción vocal subyacente ya que completa la progresión lineal y sostiene la cadencia 4/6 5/3. La versión de [Evgeny Kissin](#) (1998) parece mostrar esto.

Figura 3. Reducción de la conducción vocal subyacente de la Primera Balada en Sol menor Op. 23 de Chopin (de acuerdo a Rothstein 1995)

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

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

“todas las narrativas, en cualquier medio, combinan la secuencia de tiempo de los eventos de la trama, el

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

Hay un valor de *tiempo de discurso* para el La, que equivale a una corcha sobre un tiempo débil. Pero hay un valor de *tiempo de relato* que entra en conflicto con el anterior. Ese conflicto se manifiesta en la *atemporalidad* del gráfico de conducción vocal. Creemos que la modalidad despojada de ritmo de los gráficos de conducción vocal capturan intuitivamente este conflicto de doble temporalidad [3]. Pero también se manifiesta en la estructura agógica particular de la versión de Kissin. En tal sentido el rubato aparece como una herramienta poderosa porque opera sobre las expectativas agógicas rompiendo con el tiempo del discurso y generando tensiones que ponen de manifiesto otro tiempo, el del relato. Este manejo agógico le permite al ejecutante establecer la trama dinámica temporal de su relato en términos de las vinculaciones subyacentes.

La idea del establecimiento entre vinculaciones subyacentes como armazón de las tensiones de la interpretación no es patrimonio solo de la ejecución musical. Casi contemporáneamente a que Schenker desarrollara el concepto de conducción vocal subyacente para la estructura musical, Stanislavsky (1922) desarrollaba el concepto de “conectores” en la actuación teatral. Según éste, el actor proporciona unidad dramática a su representación a través de identificar en el transcurso de la obra teatral puntos que se vinculan entre sí de modo subyacente y entre los cuales el actor puede establecer vinculaciones directas y dirigir su “energía psíquica”. Stanislavsky estaba convencido de que la mejor manera de descubrir la intención del dramaturgo era encontrando el "hilo de la acción" de la obra, y que las relaciones del todo con las partes y de las partes con el todo eran fundamentales para tal concepción (Magarshack 1968). Así, la interpretación errónea de una escena era interpretada como una muestra de la interpretación errónea de toda la pieza. Asimismo, de manera similar a lo que ocurre con el ejecutante musical, entendía como prioritario que el actor tuviera la capacidad de mantener el sostén atencional a lo largo de toda la obra y de este modo capturar la atención sostenida del espectador (Stanislavsky 1922). La atención es un factor fundamental en la *psicotécnica* del sistema de Stanislavsky. Del mismo modo que en la ejecución musical, la atención permite derivar las partes del todo y al mismo tiempo la continuidad de la performance. Es esta orientación de la atención y su correlato en la estructura temporal (agógica) del discurso de la interpretación (como ejecución o actuación) lo que da cuenta de la prolongación en la experiencia del intérprete.

Coda

Como la música es una actividad humana fascinante, de características estructurales, psicológicas y sociales únicas, ha generado un campo de análisis y especulación teórica inmenso. Mucho de lo producido en ese campo es el resultado de una concepción de la música como teoría, más vinculada a la filosofía, la matemática y la teología (como en el *Trivio* y *Cuadrivio* medieval) que a la vida corporal y emocional del ser humano. De esta escisión histórica de la música como teoría y la música como experiencia surge la desconfianza reinante en los estudios psicológicos de que los hallazgos de la primera puedan arrojar luz sobre los problemas de la segunda. La música es una actividad tan incorporada a la vida cotidiana que cuesta imaginar que su conocimiento se vincule a procesos mentales de tan alto nivel de abstracción.

Paradójicamente, esta división entre experiencia y especulación orientó el imaginario acerca de la experiencia musical hacia la audición. En muchos ámbitos, hoy en día experiencia y percepción aparecen como sinónimos. De este modo se soslayan aspectos claves de la experiencia musical vinculados a la imaginación y el significado corporizado entre otros.

La indagación presentada aquí partió de considerar un concepto teórico pensado como de alto nivel de abstracción: la Prolongación. A pesar de la fuerte evidencia de la prolongación como percepto, su estatus perceptual serviría sólo de base para la consolidación de su realidad cognitiva. El constructo, entendido como concepto, tal como es elaborado por la teoría, adquiere en la representación del ejecutante un valor de signo que le confiere contenido narrativo a la obra. Así, el ejecutante no solo expone los hechos, los actúa.

En la actuación decide cómo y qué contar. En la ejecución, la prolongación como intención (deseo) del ejecutante dirige la atención. La atención como capacidad o función cognitiva transforma el deseo en organización expresiva (dinámica y, principalmente, temporal) que confirma el contenido narrativo. El intérprete brinda así una experiencia vívida de la obra, no simplemente una disertación analítica de ella. “Pero la experiencia - cuanto más vívida mejor - dará al oyente un camino hacia la comprensión. Ni la participación del ejecutante, ni la del oyente necesitarán ser completamente conscientes en este proceso en sí mismo para que tenga éxito.” (Rothstein 1995; p. 238)

Nuestra intención fue aportar datos para un análisis de la relación entre teoría musical y experiencia que tuviera en cuenta por un lado una definición amplia de la teoría en cuanto a su objeto de estudio y por el otro una mirada abarcadora de la experiencia musical. Creemos que de esta ampliación del campo surgen muchísimas más relaciones que las indagadas hasta el momento. El estudio tanto de los mecanismos de sostén atencional de ejecutante y oyentes como del contenido narrativo de la organización expresiva de la ejecución – vinculadas por su naturaleza temporal compartida – puede aportar a la construcción de puentes que nos acerquen a la comprensión de la vivencia musical.

Referencias

- Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. Boston: Yale University Press.
- Bigand, E. (1990). Abstraction of two forms of underlying structure in a tonal melody. *Psychology of Music*, **18**, 45-60.
- Bigand, E. (1994). Contributions de la musique aus recherches sur la cognition auditive humain. En S. Mc Adams y E. Bigand (eds.) *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*. (pags. 249-298). Paris: Presses Universitaires de France.
- Blasius, L. D. (1996). *Schenker's Argument and The Claims of Music Theory*. Cambridge: University Press
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory Scene Analysis*. Cambridge. Massachusetts: MIT Press.
- Cadwallader, A. y Gagné, D. (1998). *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*. Oxford: University Press.
- Chatman, S. (1981). What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). En W. J. T. Mitchell (Ed.) *On Narrative*. (pags. 117-136). Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination and Culture*. Oxford. University Press.
- Cook, N. (1999). Analysing Performance and Performing Analysis. In Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*. (pags. 239-261). Oxford: University Press.
- Cross, I. (1998). Music Analysis and Music Perception. *Music Analysis*, **17/I**, 3-20.
- Deutsch, D. y Feroe, J. (1981). The internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music. *Psychological Review*, **Vol. 88 No. 6**, 503-522.
- Dunsby, J. (1989). Guest Editorial: Performance and Analysis of Music. *Music Analysis*, **8:1-2**, 5-20.
- Eco, U. (1990). *Los Límites de la interpretación [I llimiti dell'interpretazione]* [Trad. H. Lozano]. Barcelona. Lumen.

Fink, R. (1999). Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*. (pags. 102-137).Oxford: University Press.

García Madruga, J. A. y Moreno Ríos, S. (1998). *Conceptos fundamentales de Psicología*. Madrid: Alianza.

Gjerdingen, R. O. (1992). Revisiting Meyer's "Grammatical Simplicity and Relational Richness". In M. R. Jones & S. Holleran (Eds.) *Cognitive Bases of Musical Communication*. (pags. 225-243).Washington: American Psychological Association.

Huron, D. (1991a). The avoidance of Part-Crossing in Polyphonic Music: Perceptual Evidence and Musical Practice. *Music Perception*, **Vol. 9 No. 1**, 93-104.

Huron, D. (1991b). Tonal Consonance versus Tonal Fusion in Polyphonic Sonorities. *Music Perception*, **Vol 9 No. 2**, 135-154.

Huron, D. (2001). A Derivation of the Rules of Voice-Leading form Perceptual Principles. *Music Perception*, **18**.

Imberty, M. (1992). Stabilité et Instabilité: comment l'auditeur organise-t-il la progression d'une œuvre musicale. En R. Dalmonte e M. Baroni (a cura di) *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. (pags. 91-104).Trento: Universita' degli Studi di Trento.

Imberty, M. (1997). Epistemic subject, historical subject, psychological subject: Regarding Lerdahl and Jackendoff's generative theory of tonal music. In Irene Deliége and John A. Sloboda (Eds.). *Perception and Cognition of Music*. (pags. 429-432). Hove. UK: Psychology Press.

Jackendoff, R. (1992). Musical Processing and Musical Affect. In M. R. Jones & S. Holleran (Eds.) *Cognitive Bases of Musical Communication*. (pags. 51-68). Washington: American Psychological Association.

Jones, M. R. y Boltz, M. (1989). Dynamic Attending and Responses to Time. *Psychological Review*. **Vol. 96, No. 3**. 459-491.

Larson, S. (1997). The Problem of Prolongation in *Tonal Music*: Terminology, Perception, and Expressive Meaning. *Journal of Music Theory*, **41.1**, 101-136.

Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford: University Press.

Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Lester, J. (1995). Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. (pags. 197-216).Cambridge: University Press.

Magarshack, D. (1968). Introducción a *El Arte Escénico de Konstantin Stanislavsky*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Martínez, I. (2002). Audición de la Estructura Subyacente: evidencia empírica y realidad cognitiva. En I. C. Martínez y O. Musumeci (Eds.) *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*. Quilmes: UNQui y SACCoM. CD-ROM.

Martínez, I. y Shifres, F. (1999). Music Education and The Development of Structural Hearing: A Study with Children En M. Barrett; G. Mc Phearson y R. Smith (eds.): *Children and Music: Developmental*

Perspectives. Proceedings of the Second International Musical Education Research Symposium. (pags. 184-190). Tasmania – Australia –.

Martínez, I. y Shifres, F. (2000). Testing Models as Predictors of the Rivalry Between Structure and Surface in the Perception of Melodies. En Woods, C.; Luck, G.; Prochard, R.; Seddon, F. y Sloboda J. A. (eds.) *Proceeding of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele University, UK. CD-ROM.

Micznik, V. (2001). Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, **Vol. 126 No. 2**, 193-249.

Ricoeur, P. (1981). Narrative Time. En W. J. T. Mitchell (Ed.) *On Narrative*. (pags. 165-186). Chicago & London: The University of Chicago Press.

Rothstein, W. (1995). Analysis and the act of performance. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. (pags. 217-240). Cambridge: University Press.

Salzer, F. (1962). *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York. Dover.

Schachter, C. (1999). *Unfoldings*. Oxford: University Press.

Schenker, H. ([1935]-1979). *Free composition*. [trans.: *Der freie Satz*, Ernst 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**, 1-31.

Serafine, M. L., Glassman, N. y Overbeeke, C. (1989). The cognitive Reality of Hierarchical Structure in Music. *Music Perception*, **Vol. 6 No. 4**, 397-430.

Shifres, F. y Martínez, I (2002). The Acquisition of Prolongation as a Structural Constituent in Musical Attending. En Stevens, K (ed). *Proceedings of the 7th ICMPC*. Sydney. Julio 2002.

Stanislavsky, C. (1922). *Mi vida en el Arte*. Buenos Aires: Quetzal.

Stuart-Hamilton, I. (1995). *Dictionary of Cognitive Psychology*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Tagard, P. (1996). *Mind. Introduction to Cognitive Science*. Cambridge, MA: The MIT Press.

White, H. (1981). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. En W. J. T. Mitchell (Ed.) *On Narrative*. (pags. 1-23). Chicago & London: The University of Chicago Press.

Registros de la Balada en Sol Menor de Chopin

Cortot, A.(1933) Reeditado por The Piano Library. PL184

Kissin, E. (1998) RCA. Red Seal. 09026-63259-2.

[1] Se refiere a la Teoría Generativa de la Música Tonal (*Generative Theory of Tonal Music*) de Lerdahl y Jackendoff (1983).

[2] El término *perceptual* es usado aquí por Fink en un sentido muy general y no de acuerdo a las restricciones que nosotros establecimos en el párrafo anterior. En nuestra traducción de la cita hemos conservado el equivalente literal de la palabra. Sin embargo consideramos que para entender el contexto y el alcance del concepto expresado debe entenderse ‘perceptual’ en un sentido amplio como ‘experiencial’.

[3] Notablemente, para muchos autores, los gráficos de conducción de voces capturan atributos de unidad vinculados a la temporalidad. Como se dijo, el concepto de prolongación permite visualizar relaciones entre sonidos (sonoridades) no adyacentes. Brinda la idea de estructura y permite dar cuenta de la organización, coherencia y totalidad de la obra. Por lo tanto, la prolongación implica una estructura en el que los sonidos logran proyectarse en el tiempo. De este modo es un concepto teórico que permite involucrar una idea de *tiempo como proyección* (o a través de la proyección) de la sonoridad prolongada y no de tiempo escandido. Para Blasius (1996), el hecho *Free Composition* solamente muestre solo reducciones de las obras analizadas (y no las obras en sí) es una muestra de que Schenker quiere evitar que veamos la pieza como un evento fenoménico discreto. La reducción mantiene el *afecto* sin revelar la superficie fenoménica. La prolongación otorga entonces la posibilidad de leer la obra musical no desde la superficie desplegando un tiempo diferente. Por eso es favorable a las intuiciones narrativas de los ejecutantes.