

SACCoM (Buenos Aires).

Nuestro Cuerpo en Nuestra Música.

Herrera, R; Burcet, María Inés; Shifres, Favio; Gonnet, Daniel y Jacquier, Maria de la Paz.

Cita:

Herrera, R; Burcet, María Inés; Shifres, Favio; Gonnet, Daniel y Jacquier, Maria de la Paz (2013). *Nuestro Cuerpo en Nuestra Música*. Buenos Aires: SACCoM.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/45>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkvb/vtp>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

NUESTRO CUERPO EN NUESTRA MÚSICA



11^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música
Buenos Aires, 12 al 14 de Septiembre de 2013

NUESTRO CUERPO EN NUESTRA MÚSICA

ESPACIO MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS

[EX ESMA]

12 al 14 de septiembre de 2013

Buenos Aires

ARGENTINA

11^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música

NUESTRO CUERPO EN NUESTRA MÚSICA

Libro de Resúmenes

Editado por Romina Herrera, Ma. Inés Burcet, Favio Shifres,
Daniel Gonnet y Ma. de la Paz Jacquier

ORGANIZAN:

TPM (Tecnatura Música Popular, Asociación Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora, Fundación "Música Esperanza", Fac. de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata)

LEEM (Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical - Fac. de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata)

CONVOCA:

SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música)

Libro de Resúmenes del 11° Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música : nuestro cuerpo en nuestra música / Fernanda Sarralde ... [et.al.] ; edición literaria a cargo de Romina Herrera ... [et.al.] ; ilustrado por Javier Damesón. - 1a ed. - Buenos Aires : Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM, 2013. 164 p. ; 20x15 cm.

ISBN 978-987-27082-8-3

1. Música. 2. Investigación. I. Sarralde, Fernanda II. Herrera, Romina , ed. lit. III. Damesón, Javier, illus.

CDD 780.7

Fecha de catalogación: 05/08/2013

Libro de resúmenes de los trabajos incluidos en el 11^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música.

Editores: Romina Herrera, Ma. Inés Burcet, Favio Shifres, Daniel Gonnet y Ma. de la Paz Jacquier.

Diseño de Tapas: Javier Damesón.

Editorial: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).

Buenos Aires – Argentina

eMail: info@saccomm.org.ar

Web: <http://www.saccomm.org.ar>

ISBN: 978-987-27082-8-3

Fecha de Publicación: Septiembre de 2013

© para los autores de los artículos

© de la recopilación para los Editores y SACCoM

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Auspiciantes

El 11^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música es:

Auspiciado por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina (resolución N° 580 SE).

Auspiciado y Declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Argentina (resolución SC N° 2668).

Avalado por la Delagación Argentina ante Unesco.

11^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música

Comité Organizador

RESPONSABLES:

Favio Shifres
Daniel Gonnet
Ma. Inés Burcet
Romina Herrera

COLABORADORES:

Ma. de la Paz Jacquier
Javier Damesón
Victoria Kornblihtt (C.C.H. Conti)
Luis Nacht (C.C.H. Conti)
Patricia Knopf (ECuNH*i*)
Silvina Mansilla (ECuNH*i*)

Comité Científico

Laura Conte (Asociación Madres de Plaza de Mayo – LF)

Elsa Esther Córdoba (Fundación Música Esperanza)

Miguel Ángel Estrella (Fundación Música Esperanza) MIEMBRO HONORARIO

Isabel Cecilia Martínez (SACCoM – UNLP)

Favio Shifres (SACCoM - UNLP)

Comité Científico Asesor Internacional

José Luís Aróstegui Plaza (Universidad de Granada – ESPAÑA)

Pedro Paulo Bondesan Dos Santos (Universidad de San Pablo – BRASIL)

Fernando Bravo (Universidad de Cambridge - REINO UNIDO)

Jorge Castro Tejerina (Universidad Nacional de Educación a Distancia – ESPAÑA)

Leticia Cuen (Universidad de Paris X Nanterre – Universidad de Paris IV Sorbonne – FRANCIA)

Denia Díaz (Universidad Nacional Autónoma de México – MEXICO)

Silvia Español (CONICET - FLACSO – ARGENTINA)

Antenor Ferreira Corrêa (Universidad de Brasilia – BRASIL)

José Fornari (Universidad Estatal de Campinas – BRASIL)

André Luiz Gonçalves de Oliveira (Universidad de Brasilia – Universidad do Oeste Paulista – BRASIL)

Pilar Holguín Tovar (Universidad Tecnológica y Pedagógica de Colombia – COLOMBIA)

José Manuel Igoa (Universidad Autónoma de Madrid – ESPAÑA)

María de la Paz Jacquier (Universidad Nacional de La Plata – ARGENTINA)

Dafna Kohn (Levinsky College of Education - Tel Aviv – ISRAEL)

María Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires - CONICET – ARGENTINA)

Rubén López Cano (Escuela Superior de Música de Cataluña – ESPAÑA)

Silvina Mansilla (Espacio Cultural Nuestros Hijos - ECUNHI - ARGENTINA)

Mauricio Martínez (FLACSO y Agencia Nacional de Promoción de Ciencia y Técnica – ARGENTINA)

Orlando Musumeci (Universidad Nacional de Quilmes – ARGENTINA)

Luiz Naveda (Universidad de Ghent - BELGICA)

Diana Pérez (Universidad de Buenos Aires – CONICET - ARGENTINA)

Clara Márcia Piazzetta (Universidad Estadual do Paraná – BRASIL)

Dolores Flovia Rodríguez Cordero (Instituto Superior de Arte de La Habana – CUBA)

Guillermo Rosabal-Coto (Universidad de Costa Rica – COSTA RICA)

Antonietta Sottile (Universidad Nacional de Rosario – ARGENTINA)

Jorge Salgado Correia (Universidad de Aveiro – PORTUGAL)

María Guadalupe Segalerba (BBA - Universidad Nacional de La Plata – ARGENTINA)

Ana Liza Tropea (Universidad de Buenos Aires – ARGENTINA)

Gustavo Vargas (Universidad Nacional de Rosario – ARGENTINA)

Gloria Patricia Zapata Restrepo (Fundación Universitaria Juan N. Corpas – COLOMBIA)

SACCoM – Comisión Directiva 2012-2013

PRESIDENTE

Isabel Cecilia Martínez (UNLP)

VICEPRESIDENTE

Silvia Español (CONICET; FLACSO)

SECRETARIA

Mónica Valles (UNLP)

TESORERA

María Ines Burcet (UNLP)

VOCALES TITULARES

María Eugenia De Chazal (UNT)

Guadalupe Segalerba (UNLP)

Gustavo Vargas (UNR)

VOCALES SUPLENTE

Alejandro Laguna (FCT-Universidad de Évora)

Susana Dutto (UNVM)

ÓRGANO DE FISCALIZACIÓN:

Fernando Anta (UNLP)

Romina Herrera (UNLP)

Alejandro Pereira Ghiena (UNLP)

Queridos amigos y colegas:

Albergar en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA) un encuentro de las características del XI ECCOM resulta al menos muy atractivo en innumerables facetas.

NUESTRO CUERPO EN NUESTRA MÚSICA como motivo de encuentro en un predio que rememora emblemáticamente a la tortura física dispara múltiples representaciones y significados.

Desde la Tecnicatura en Música Popular como proyecto llevado adelante y traccionado por dos organizaciones que hallan su razón de ser en los Derechos Humanos como son la Asociación Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y la Fundación Música Esperanza aparece como una cita imperdible.

En primer lugar, porque necesitamos dimensionar en este espacio educativo el quehacer musical como hecho cultural movilizador que aúna:

- i) procesos mentales que se ponen en juego sólo cuando ocurre lo que denominamos música;
- ii) pautas de comportamiento antropológico que nos acompañan desde nuestra más temprana humanidad como especie;
- iii) ámbitos para habitar desde lo subjetivo e intersubjetivo;
- iv) continentes para la participación social; y también, y más aún
- v) la faceta de disfrute, o fruición, donde la música aporta una dimensión simbólica a la generación de nuevas realidades sociales a partir de su capacidad espontánea de evocar y de estimular la expresión de las necesidades personales y sociales que reivindican la importancia de la naturaleza humana como elemento constitutivo de la vida social (Steingress, 2006).

Así, la Tecnicatura en Música Popular como ámbito educativo procura favorecer el desarrollo de habilidades musicales. Pero habilidades que no se ajustan a un ideal estético preconcebido conforme una concepción de música impuesta. Por el contrario, son pensadas como parte del entendimiento humano de la música y están determinadas tanto por nuestra constitución biológica (como organismos musicales) y nuestras características antropológicas (como miembros de la especie), en conjunción con las particularidades psicológicas, sociales, culturales, individuales y circunstanciales (López Cano, 2005).

El objeto de estudio de la Tecnicatura es la música popular en tanto hacer cotidiano (Small, 2000), entendiéndolo como emergente, como cultura sin mayúsculas. De esta manera podemos pensar Nuestro Cuerpo en Nuestra Música como vivencia, donde la experiencia musical es un complejo que “arrebata, transporta a niveles extáticos, de trance, de experiencia única, irrepetible, intransferible... inefable...” (López Cano, 2005, s/p).

Además de esta ontología de la música se asume el compromiso de la transformación social. Lógicamente este compromiso se identifica con el de las instituciones que abrigaron su génesis. Ellas, como todas las organizaciones que le dan su nueva identidad al predio Espacio Para La Memoria nacen de la resistencia a la supresión física y, más aún, simbólica. Por ello, a pesar de la tragedia y el horror se reivindica el carácter transformador del arte y de la cultura como hacedores del complejo musical, tan esencial y espiritualmente humanos.

Es así que las particularidades de su plan de estudios, con elementos contextuales, con actividades en espacios públicos, buscan un impacto transformador tanto en quienes se

forman como futuros técnicos como así también en aquellas personas y ámbitos que son alcanzados por la propuesta.

Así, como lo señaló Miguel Ángel Estrella, mentor y Presidente de la Fundación Música Esperanza, el propósito de este proyecto es lograr "...un nuevo Humanismo para el siglo XXI, al que la práctica artística y la sensibilidad social ayuden a expandirse por todas las clases sociales, sobre todo aquellas que han sido discriminadas y marginalizadas durante siglos."

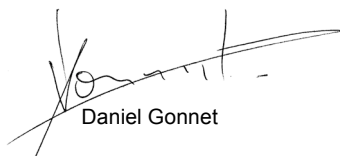
De tal forma, resulta relevante a los objetivos de esta tecnicatura el trabajo del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. El LEEM es una unidad de investigación de la UNLP cuya finalidad principal es el desarrollo de la investigación científica y artística de alto nivel en el campo de la música, abordando particularmente el estudio de la multiplicidad de aspectos teóricos y prácticos que describen su experiencia y desarrollo en la vida cotidiana, sus condiciones psicogenéticas, su aprendizaje como modo de conocimiento disciplinar, sus vinculaciones con las otras artes temporales y con aspectos generales de la cognición y los modos en que su práctica adquiere sentido en los contextos sociales y culturales en que ésta tiene lugar.

El estudio de la experiencia musical,- entendida en un sentido amplio como las implicancias en la percepción, el pensamiento, la creación, el comportamiento, el juicio, etc. del involucramiento del ser humano, en tanto sujeto psicológico, en la música escuchando, ejecutando, componiendo, analizando, etc.- resulta particularmente interesante para una definición del hacer musical identificado con los objetivos arriba descriptos.

De esta manera, el 11^{mo} ECCOM puede contribuir a la conformación del lugar que nos proponemos para la práctica musical entendida como un derecho humano.

En los dichos de Enriqueta Maroni, miembro de Madres de Plaza de Mayo (Línea Fundadora) se advierte el espíritu de esta propuesta:

"Vimos como un derecho tener una escuela de música popular porque muchos jóvenes tienen esa vocación, y esa vocación se transforma en algo necesario para su personalidad. Y siendo una necesidad se transforma en un derecho. (...) Para nosotros cada acto que se haga en la escuela de música, es una celebración de la memoria, de la verdad y de la justicia por las que venimos, las madres, trabajando desde hace 35 años."



Daniel Gonnet



Favio Shifres

Comité Organizador del 11^{mo} ECCoM



SESIÓN PLENARIA

CONFERENCIA INVITADA:

SAN LORENZO EN LA ESMA: SOBRE LA CUESTIÓN DE LA AMBIVALENCIA MORAL DE LA MÚSICA

ANTONI GOMILA*

Universidad de las Islas Baleares - España

Resumen

En "La lista de Schindler" hay una escena en la que un soldado, tras participar en una matanza, encuentra un piano y se pone a tocar una pieza de Bach. En cambio, en "El pianista", un oficial alemán salva a un músico judío polaco de entre los escombros de la radio que acaba de bombardear. En la ESMA, se utilizó la Marcha de San Lorenzo como parte de la rutina para torturar a los detenidos. Estos casos, y muchos otros, nos plantean la cuestión del sentido moral de la música, y derivadamente, de su papel en la educación moral de las nuevas generaciones, y de la responsabilidad social del músico. En esta charla trataré de aclarar la compleja relación que se da entre música y moralidad, evitando el formalismo que afirma la autonomía total de la obra de arte, y por tanto, su neutralidad moral, y el moralismo extremo, que trata de asimilar el valor estético de la obra a la respuesta moral que induce. También consideraré lo específico de esta compleja relación en el caso de la música, frente a otras manifestaciones artísticas.

* *La visita del Dr. Antoni Gomila ha sido posible gracias al subsidio para estadia de investigadores extranjeros de la UNLP, y a la colaboración de FLACSO y su Maestría en Psicología Cognitiva y del Aprendizaje.*

SESIONES TEMÁTICAS

CULTURA ORAL, CULTURA ESCRITA. CONFIGURACIÓN DE UN MODELO MEXICANO DE EDUCACIÓN MUSICAL. MEMORIA Y VOZ DE SUS FUNDADORES

LOURDES PALACIOS

Universidad Nacional Autónoma de México

Fundamentación

La Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli es un centro educativo dependiente del Gobierno del Distrito Federal, que ha construido a lo largo de treinta y dos años de existencia un modelo educativo interdisciplinar e incluyente, donde se conjuntan los saberes y formas de transmisión de las culturas musicales y dancísticas de la tradición mexicana, en diálogo con los procedimientos y formas de enseñanza de la música y danza clásicas, propios del ámbito académico. El proyecto educativo surgió con el profundo anhelo de crear una escuela diferente, sin el acartonamiento y conservadurismo de las escuelas profesionales de música, por lo que empeñó sus esfuerzos en la búsqueda de opciones pedagógicas que brindaran márgenes más amplios para la libertad y creatividad artísticas, así como para la generación de entornos formativos interdisciplinarios y arraigados en los valores de la cultura propia.

Interesa dar cuenta del contexto y las condiciones de surgimiento del proyecto, así como de sus principios fundacionales a fin de comprender su configuración presente y reconocer las aportaciones que al ámbito de la formación musical hace este peculiar modelo.

Objetivos

Reconstruir, a través de los testimonios de los maestros fundadores, los principios filosóficos, el enfoque y las estrategias de implementación que fueron la base constitutiva del proyecto pedagógico de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza.

Recuperar el testimonio y perspectiva de los maestros fundadores sobre la importancia y trascendencia que para la vida social y cultural del país tuvo la creación de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli y sus posibles aportes a lo largo de treinta y dos de existencia.

Método

Se parte de una perspectiva que entiende el carácter histórico y social de los hechos, con la convicción de que para llegar a la comprensión de la problemática presente, es indispensable mirar al pasado. La perspectiva histórica que se asume permite entender las situaciones que han influido para generar las problemáticas, concepciones, ideas y prácticas que caracterizan la actual conformación del micro espacio motivo del presente estudio.

Se opta de igual modo por un enfoque interpretativo que ayuda a captar y comprender el sentido y los significados que los sujetos atribuyen a los hechos y las acciones que describen y que forman parte de su imaginario.

El estudio se realiza desde la metodología etnográfica, las técnicas en las cuales se apoya esta tarea son la observación participativa y la entrevista en profundidad. De igual modo una fuente sustancial de obtención de información es el análisis documental.

Resultados

Los primeros resultados obtenidos en este trabajo, a partir de la recuperación de los testimonios de los actores, permiten afirmar que la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli ha construido un modelo de formación musical diferente, pudiéndose

identificar los elementos que lo definen y los que caracterizaron la propuesta pedagógica en sus inicios.

Es de destacar de manera muy significativa el reconocimiento que los maestros fundadores, a través de sus testimonios, hacen a la influencia que en el proyecto inicial tuvo el pensamiento pedagógico argentino, por medio de los cursos impartidos por la maestra Violeta de Gainza, y de la actividad docente que desempeñaron las maestras de origen argentino Cecilia Kamen, Perla Schumacsher y María Branda, quienes formaron parte del cuerpo docente de la escuela. En el imaginario de los maestros fundadores existe plena convicción sobre el impacto definitivo que tuvo el trabajo de las pedagogas argentinas en la configuración del modelo educativo.

Desde la perspectiva de los maestros fundadores, el estudio integrado de los géneros y procedimientos de la música clásica y la música tradicional mexicana, en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza, ha tenido repercusiones muy positivas en el desarrollo musical del niño, agrandando y potenciando sus capacidades y ampliando sus horizontes, hechos que se pueden corroborar por la calidad y proyección de sus egresados.

Conclusiones

La reconstrucción histórica que se realizó a través del testimonio de los maestros que participaron directamente en la construcción de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli, ha resultado un valioso ejercicio de memoria, de encuentro con el pasado, que permite el reconocimiento de un modelo con identidad y fisonomía propias. Modelo que aporta conocimiento para ser considerado en el replanteo de los fines educativos de las escuelas profesionales de música.

El planteamiento integrador con el que surge la propuesta educativa, tiene hasta el presente una fuerza avasalladora que no ha podido ser apagada, constituye la marca distintiva de una escuela vigorosa que da pruebas de vigencia, energía y vitalidad.

La desvalorización y descalificación de los géneros tradicionales ha sido una constante en las escuelas profesionales y parte del imaginario de los músicos formados académicamente. Los maestros señalan que estas ideas se han ido transformando, el convencimiento sobre el impacto positivo, que sobre la formación general del niño acarrea el estudio de ambas áreas de conocimiento, es prácticamente generalizado. De igual manera se reconoce cada vez más el enriquecimiento mutuo y la complementariedad que se produce por la convivencia cercana entre los dos campos de conocimiento.

PROYECTOS Y DISPOSITIVOS SOCIO MUSICALES, ANÁLISIS DE EXPERIENCIAS DESDE UNA PROPUESTA COGNITIVA DIFERENTE

FERNANDA SARRALDE, DANIEL HORACIO GONNET Y NICOLÁS AULET

*Tecnicatura en Música Popular - Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA) -
Universidad Nacional de La Plata*

Descripción

La presente demostración se enmarca dentro de la propuesta de la Cátedra Proyectos y Dispositivos de abordaje Socio Musical, perteneciente al a Carrera "Tecnicatura de Música Popular", el cual es un proyecto de extensión de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata. Dicho Proyecto de formación nace como propuesta de la Fundación Música Esperanza y la Asociación Madres de Plaza de Mayo. El proyecto busca formar

Músicos Populares desde la perspectiva de Derechos Humanos. Cabe aclarar que la Carrera se dicta dentro del Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA).

En tal sentido, valorizando desde la Cátedra el sinnúmero de experiencias que se llevan a cabo desde diferentes esferas comunitarias y que generan dispositivos desde la Música Popular y sus potencialidades, se elige trabajar con una propuesta cognitiva diferente, a la hora de acercarse a dichas experiencias.

Es decir, desde la Cátedra se generan espacios de exposición y debate con los referentes de los diferentes Proyectos Musicales (sociales, culturales, investigación, etc.), proponiendo a los estudiantes el trabajo de descripción y análisis de dicha experiencia, completando una "Ficha", especialmente diseñada para la materia, la cual contiene cinco ejes, organizados en pos de una estructura lógica de la elaboración de un Proyecto escrito, dichos ejes son: Identificación, Historia/Fundamentos, Operativo, Funcionamiento/Organización y Sustentabilidad.

La metodología de trabajo de la Cátedra se basa en que los estudiantes participen en la exposición de las diferentes experiencias, completando dicha ficha durante o luego de dicha exposición.

Dicho instrumento de análisis, permite acercarse a la metodología de dichos Proyectos Musicales desde un lugar diferente, pudiendo identificar las diversas dimensiones que integran las propuestas, organizando su contenido y reflexionando sobre sus luces y sombras, aportando herramientas técnico-metodológicas de elaboración de Proyectos Socio Musicales a la formación de los estudiantes de la Carrera.

Con la incorporación de la ficha como dispositivo, instrumento técnico-metodológico de aprendizaje, se busca una adecuada recepción a través de la narrativa de las experiencias y la confrontación con sus actores, cada estudiante estará en condiciones de dimensionar la multiplicidad de factores que inciden en las etapas planificación y puesta en marcha de un proyecto social.

Desde la visión de la Tecnicatura en Música Popular, el trabajo a través de Proyectos, debidamente contextualizados con las necesidades en el medio comunitario, es una de las salidas profesionales del futuro/ a egresado/ a de la carrera.

Asimismo, la complejidad de la realidad con la cual trabaja un músico popular ya sea artística, ya sea socia y/o cultural, demanda de un profesional sea capaz de planificar sus propuestas de trabajo o renovación bajo la forma de proyectos, hecho que le otorga a la asignatura una relevancia e interés particular para la praxis y el ejercicio profesional.

"LA BOMBILLA SUENA". MÚSICA E IGUALDAD SOCIAL EN LA ORQUESTA JUAN XXIII

CARLA ELIZABETH GUZMÁN Y GABRIELA RAQUEL AGUERO

Orquesta del Barrio Juan XXIII – San Miguel de Tucumán

Fundamentación

En la orquesta Juan XXIII, el contexto social se sitúa en un barrio urbano marginal conocido como "La Bombilla", que se encuentra ubicado en la Ciudad de San Miguel de Tucumán. Esta población de aproximadamente 6000 habitantes afronta situaciones, estructurales, de precariedad económica y social desde hace por lo menos 50 años, donde las necesidades básicas no son satisfechas, la violencia es un factor común que marca las relaciones humanas, conllevadas por la delincuencia, el consumo de drogas, y la falta de contención familiar. Consumando un círculo que gira sobre estas circunstancias generación en generación. A comienzos de los años 90, debido a las políticas implementadas, la situación social en este y otros barrios empeoró. En ese marco social se fundó en el año 1991 el taller

de Música Esperanza de “la Bombilla”. Y siguiendo las mismas directrices socio-musicales, se creó en el año 2009, la Orquesta del Barrio Juan XXIII que logró enmarcarse dentro del programa de inclusión social de Coros y Orquestas del Bicentenario.

Objetivo

Promocionar de manera sostenida la educación y la cultura y a partir de los lenguajes artísticos, considerados como factores indispensables del desarrollo humano sostenible. Ejercer la música como un derecho humano. Lograr mediante la música, igualdad social. Valorizar la música popular latinoamericana.

Lograr cierta destreza técnica e interpretativa en el instrumento. Fomentar el trabajo en equipo, tanto en lo musical como en lo humano. Incentivar la imaginación creativa. Fortalecer el compromiso participativo de los padres por actividades concretas que provengan de ellos mismos.

Descripción

En educación, la experiencia nos permitió comprobar lo que es ya sabido: “hacer música” y familiarizarse con la práctica de otros lenguajes artísticos estrechamente unidos con “el jugar” y “el vivir”, en una actividad compartida desde la primera edad, son una condición indispensable para una educación integral y con futuro, es decir sustentable.

El pensamiento del educador canadiense Murray Schaffer ilustra lo que queremos expresar: “Para el niño la vida es arte y el arte es vida”. Observe jugar a los niños y trate de delimitar sus actividades por las categorías de las formas de arte conocidas. Es imposible. Sin embargo en cuanto estos niños ingresan en la escuela, el arte se vuelve arte y la vida se convierte en vida. Descubrirá entonces que “música” es algo que sucede en un pequeño compartimento, los jueves por la mañana, mientras que los viernes por la tarde hay otro pequeño compartimento llamado “pintura”. Sugiero que este destrozamiento del sensorium total es la experiencia más traumática de la vida de un niño pequeño.

También nos sustentamos en las bases de la Educación Popular y en consonancia con los dichos del pedagogo brasileño Paulo Freire “nadie se salva solo, nadie salva a nadie, nos salvamos todos en comunidad”, participamos de una red de organizaciones que trabajan en nuestro mismo territorio o en lugares similares, discutiendo nuestras problemáticas comunes.

Implicancias

La música como herramienta transformadora del ser humano en todos sus aspectos, un puente que nos ayuda a construir una Vida Saludable y Digna. El funcionamiento de este espacio hace posible la “inclusión” de nuestros niños y jóvenes del barrio donde opera dicho proyecto, a través de la música, de los diversos aprendizajes que logran con esta práctica social, la aceptación de sí mismos, de sus pares, y de su realidad, paso necesario para poder proyectarse de manera transformadora sobre ella.

A partir de un inserción desde las actividades musicales y aprovechando el protagonismo de la música en la región, fundamental a la hora de gestar identidades colectivas, la propuesta pedagógica musical de esta orquesta tiene una concepción multicultural y con profundas raíces en los pueblos originarios de América. Por esta razón el repertorio que abordamos está orientado a la música de los pueblos de Latinoamérica.

Lo arriba mencionado se materializa, también, gracias a la diversidad de timbres con que cuenta nuestra orquesta, en la cual se funden instrumentos académicos como ser violines, violas, violonchelos, contrabajos, flautas travesa, clarinetes, con instrumentos populares como son los aerófonos andinos, la percusión latina, guitarras y charangos. Dando como resultado una sonoridad con una estética particular, representativa de las actividades musicales del norte Argentino.

Valor

El surgimiento tanto de los Talleres de Música Esperanza como el de la Orquesta, fomentó el gusto por la música popular latinoamericana y del Caribe que llevo a los alumnos a perfeccionar la fluidez técnica en el instrumento en instituciones de educación formal, a participar en otras agrupaciones musicales de diferentes características tanto en el ámbito de lo popular como en lo académico, y a crear nuevas formaciones. Abriendo un abanico de posibilidades, dentro de la experiencia musical en las que se incluye los primeros pasos de la actividad docente por parte de los alumnos, la creación de otros talleres que complementan la actividad orquestal como los de Reparación de Instrumentos y Construcción de Aerófonos Andinos; y desde lo social el promover reuniones de organización y gestión entre jóvenes y acentuar la participación continua de los padres, logrando como resultado final que la comunidad tome la orquesta como un instrumento de identificación social.

THE COMMUNITY PROGRAM "LIVE MUSIC ENCOUNTERS" A FRAMEWORK OF CULTURAL CONSTRUCTS

DOCHY LICHTENSZTAJN

Levinsky Faculty of Music Education - Tel Aviv

Background

As opposed to the traditional hierarchy of theoretical and applied, active and creative fields in music education and music instruction, the Kadma community program emphasizes the practice of listening attentively to live music as an active, constructive process, and situates this as a creative mental process equivalent in value to music making, performance and composing.

Based on the idea that the live concert permits the examination of a framework of musical constructs from different cultures and the exposure of ways in which music learning occurs, this paper will discuss some of the Levinsky College Dept. of Research annual report topics and conclusions of the "Kadma" Program for live concerts from both Jewish and Arab-Palestinian primary schools in the North of the country.

This report includes the program values, aims and weaknesses, focusing on the conflictual context that characterized its cultural and political space, in terms of the multicultural young audience, of the concert's repertoires, and of the music educators team involved in the Kadma Community program.

The Kadma program is in itself a mechanism for a turning point in the school soundscape and for an emerging of cultural encounter where East meet West in such a kind of human-artistic scenario.

Following the cognitive conceptions the didactic concert models were designed, in which pupils, for example, participated in tapping a rhythmic ostinato, or humming a melodic fragment out of a multi-vocal texture; in the movement describing the momentum's moves of the musical phrase or its outline; in activating a world of associations connected to extra-musical programmed aspects of the piece; and mainly, in attentiveness with no foreseeable extrovert expressions, but active in the listener's own internal world.

Aims

Based on the 2007/08, 2010/11 reports involving semi-structured interviews, testimonies and open discussions with the young students, school's staff, music educators and (both Jewish and Arab-Palestinian) schools principals, we can learn that the Kadma Program is a potentially powerful tool for multicultural bridging (Shteiman, Vinograd 2008; Lichtensztajn, 2012).

The continuity of the program and its success at school is a question of advocacy for live music and music education, and of the inclusiveness of each member the young listeners, the general staff teachers, the music educator, the administration staff, parents, supervisor and therapist workers, increasing cross-border flow on a magnitude that has never before been experienced.

Main Contribution

Splits between Jews and Arab-Palestinian young students, immigrant children of foreign workers, religious and secular, were in the minds of the "Live Music Encounters" project leaders from the Levinsky School of Music Education nine years ago, at the time the "Kadma" program for didactic concerts was initiated in the North of the country: will we be able to create a new or renewed historical portrait, and will we learn and hear about "many voices" through the Live Music Encounters multi-year program? Kadma was defined as a coexistence program for Jewish and Arab- Palestinian Primary Schools in the multicultural town of Haifa. Nevertheless the dominant versus the subordinate groups, the hierarchical narratives, the different learning-teaching traditions, and the short-term intervention programs have become controversial during the last years in the following issues and conflicts as the disagreements as to the right balance between Middle Eastern - Arab works and Western symphonic repertoire, the diversity of traditions in teaching- learning, the shared and divergent features concerning the responses to selected patterns of music representing different cultures, and the conflictual context that characterized the political space.

From the perspective of our time and multicultural society, a logical question arises concerning the possibility of a shift from the search or fight for "a collective identity between non-equals" (melting pot) to a process of equality between the non-similar.

We can see that it is no surprise, though, that in a multidimensional split and war- torn society such as Israel, a major challenge lies in the responsibility of all of us, music educators, designers, promoters and implementers of music education programs to dialogue and interact from a perspective of truth and deep recognition of multi cultural experiences, joys and pains.

Implications

May 15th, 1948, brings two different names and meanings. To Jewish Israeli citizens, it is the festive day of the establishment of the State of Israel; to Arab- Palestinian Israeli citizens these events are catastrophic, marking the date they have become refugees, after their lands were confiscated by the new State of Israel. Most of the Arabs-Palestinian who remained in Israel continued to live in their communities, but some of them became refugees and were forced to move to other Arab communities either within the State of Israel, in the West Bank occupied territories, or in the neighboring Arab countries.

In July 2007, in an unprecedented move, the former Minister of Education Yuli Tamir (among past leaders of the "Peace Now" Movement) announced that the Ministry has approved a school text describing the establishment of the State of Israel in 1948 as 'Nachba', - Catastrophe, for use in Israeli Arab-Palestinian schools. The Education Ministry defended its decision arguing that the Arab, Palestinian citizens narrative deserves recognition in the State of Israel. Since the elections in Feb.09, an official announcement came from the Education Minister Gideon Saar's: the phrase Nakba, which means "catastrophe" in Arabic and is used by Arabs to describe the formation of the Zionist entity, would be dropped from textbooks for the new school year 09-10. While the textbook also mentioned that Arabs rejected the UN partition plan that called for the division of territory between Arabs and Jews, Tamir's decision to approve the text drew fire from the opposition at the time and was again criticized last summer by then-opposition leader Binyamin Netanyahu.

In this context, this paper focuses on the implications of the Kadma Program-Live Music Encounters in the North of Israel for elementary schools, divided by cultural and national splits and the dilemma concerning the different cultures and learning- teaching traditions which characterizes the music educator team.

MOVIMIENTO CORPORAL Y CONSTRUCCIÓN DE LA EXPRESIVIDAD EN LA EJECUCIÓN MUSICAL EN VIVO

MARÍA VICTORIA ASSINNATO, ALEJANDRO PEREIRA GHIENA Y FAVIO SHIFRES

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Desde la década de los 80, varios investigadores comenzaron a interesarse en el estudio del movimiento en la ejecución musical, ya sea para tipificarlo o para conocer su impacto en la percepción musical. Una de las clasificaciones más difundidas (Delalande 1988), distingue entre gestos efectores (los que producen el sonido), de acompañamiento (no necesarios en la producción del sonido), y figurativos (advertidos por la audiencia a partir del sonido aun sin observar el movimiento). Más recientemente, el interés viró hacia la interrelación entre movimiento, sonido y significado, basado en teorías que suponen que el cuerpo tiene un papel activo en la cognición. En ellas, el cuerpo no se limita únicamente a ser el medio necesario para producir sonido, ampliándose así las estructuras efectoras. Davidson (2001) sostiene que los músicos desarrollan un 'vocabulario de gestos expresivos' que disponen durante la ejecución para comunicarse entre ellos y con la audiencia. Aquí consideramos que ese vocabulario puede contener elementos factibles de ser vinculados con las características del contenido expresivo de la música que se está produciendo, por ejemplo, con el fraseo que realiza el músico, los rasgos tímbricos del sonido, el timing, etc.

Objetivos

En este estudio, ponemos el foco en las particularidades de aquellos movimientos que el músico despliega durante la ejecución en vivo y que no producen directamente el sonido, hipotetizando que tales movimientos contribuyen a elaborar el contenido expresivo sentido durante la ejecución. El propósito de este trabajo es indagar la función de los movimientos corporales desplegados por el músico en una ejecución en folclore de proyección en la construcción de la expresividad musical. Para tal fin, se propone observar las relaciones entre las características de la resultante sonora de la ejecución y los rasgos del movimiento corporal en términos de trayectoria, forma, cantidad de movimiento y velocidad.

Metodología

A partir de las relaciones globales entre movimiento y resultante sonora, identificadas por observación directa, se seleccionaron distintos fragmentos de una ejecución en vivo de un grupo folklórico profesional, de acuerdo a dos condiciones de ejecución diferentes: en unos el músico improvisa sobre la base armónica de una zamba de repertorio y en otros interpreta la melodía de la misma zamba. Se analizaron los fragmentos seleccionados a partir de: (i) las mediciones de velocidad, dirección y cantidad de movimiento (obtenidas con la asistencia del software VideoAnalysis), (ii) la descripción cualitativa de los movimientos, y (iii) el análisis del material sonoro (MIR Toolbox). Posteriormente, se observaron las relaciones entre las variables analizadas interpretándolas en términos de fraseo musical y frases de movimiento, en relación a la estructura de las frases melódicas.

Resultados

Se describen detalladamente los movimientos efectuados por el músico atendiendo tanto a las particularidades obtenidas a partir de la observación como a las mediciones cuantitativas realizadas y se establecen vínculos con las características expresivas del sonido. Estos resultados están siendo procesados y serán presentados en el transcurso del encuentro a partir de descripciones acompañadas con gráficos superpuestos de cantidad y dirección del

movimiento, transcripciones melódicas de los fragmentos analizados y capturas de cuadros, que permitan observar las mediciones en conjunto.

Conclusiones

A partir de las relaciones establecidas entre movimiento corporal y componentes expresivos de la resultante sonora se discute la participación del movimiento en la construcción y elaboración del sentido expresivo que el ejecutante le imprime a la música durante la performance. Así, la discusión gira en torno a los tipos de relaciones entre sonido y movimiento que podrían estar dando cuenta de la intervención del movimiento corporal en la elaboración del sentido expresivo en la ejecución.

INTENCIONALIDAD EN LA EXPRESIÓN DE MÚSICA IMPROVISADA

MARÍA VICTORIA ASSINNATO Y FAVIO SHIFRES

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Según Gomila (2008) la música se vincula al mundo emocional de manera extrínseca (al relacionarse con la emoción del compositor al componerla, la reacción de la audiencia, etc.) e intrínseca, (al brindar cualidades expresivas que son vividas en términos de tristeza, alegría, nostalgia, etc.). La expresión es entendida como acción que puede revelar un estado mental o confluir en lo que muestra ese estado en tanto la intención comunicacional sea reconocida por la audiencia a través de tal acción. Ésta puede implicar el cuerpo, el rostro; pero también puede ser verbal o una combinación de ellos. De acuerdo a esto es posible entender la expresión en la música como un contexto de interacción intencional favoreciendo el entendimiento del estado mental que del otro. Este entendimiento intersubjetivo es factible gracias a las vinculaciones entre las dimensiones expresiva, intencional y emocional de la conducta de un individuo. Al mismo tiempo, entendemos la música como la expresión de un sujeto (Gomila 2008, Leman 2008, Sloboda 2001). Se plantea entonces la necesidad de vincular las dimensiones expresivas del ejecutante en tanto cuerpo en acción y de la música en su medio acústico.

Objetivos

Avanzar en el estudio del contenido intencional de la conducta de músico improvisando y de su comunicación a la audiencia. Para ello se observaron las relaciones entre las acciones corporales del músico, las características estructurales y expresivas de la música improvisada y las respuestas corporales del oyente. Además de explorar la conducta intencional del improvisador utilizando técnicas de análisis de movimiento, se estudiaron autoreportes sobre la intención expresiva al improvisar. Del mismo modo, se buscó obtener evidencia sobre la recepción utilizando técnicas similares con un integrante de la audiencia.

Método

Se registraron en video 4 tomas, dos de un músico que improvisa y dos de uno de los espectadores, cada uno, de frente y de perfil. A partir de la observación directa, se realizaron descripciones cualitativas y se seleccionaron las zonas de mayor movimiento en cada toma. En cada una de ellas, se midió la trayectoria (velocidad y duración) del movimiento y se realizó un análisis de frecuencia temporal sobre resultante sonora (intensidad y duración). Una vez finalizada la ejecución, se le suministró al músico un cuestionario sobre las intenciones que guiaron la improvisación. Similarmente, se proveyó al espectador un cuestionario acerca de las intenciones experimentadas mientras asistía a la improvisación.

Resultados

Se exponen las principales características de los movimientos del improvisador y del espectador y se establecen vínculos entre el contenido intencional efectuado y el percibido, declarado por los participantes del experimento. Los resultados están siendo procesados y serán presentados en detalle en el Encuentro. Los datos provenientes de mediciones serán presentados de manera gráfica.

Conclusiones

La expresión conllevada en el movimiento corporal del músico es comprendida en términos de un complejo multimodal (sonoro, visual y kinético) por el oyente, a partir del cual éste deriva indicios para reconstruir los significados compartidos (Leman 2008). Se discute de qué modo las particularidades de la expresión desarrollada a través del movimiento corporal pueden ser interpretadas en términos de acción intencional que el improvisador realiza y el auditor interpreta, de acuerdo con trabajos que exploran la comunicación desde una perspectiva corporeizada (de segunda persona).

PERFORMANCE: CORPO E VOZ NA REALIZAÇÃO MUSICAL

WÂNIA STOROLLI

Universidade de São Paulo

Fundamentação

Nas últimas décadas a performance tem se transformado em importante paradigma teórico, introduzindo novas possibilidades de abordagem do fazer artístico. Este estudo, realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, parte da perspectiva da performance, compreendendo esta como ação capaz de materializar o processo de criação e realização musical. A pesquisa considera especificamente a performance da voz e do corpo na prática musical, que ultrapassando o âmbito do treinamento e reprodução, revela-se como possibilidade de criar e transformar a própria linguagem. Fundamenta-se no conceito de Richard Schechner, que compreende a performance não apenas como uma forma de representação do conhecimento, mas também de construção deste. Para a discussão da importância da relação entre corpo e performance considera-se o conceito de materialidade da performance, que segundo Erika Fischer-Lichte, compreende quatro elementos básicos: corporeidade, espacialidade, sonoridade e temporalidade.

Objetivos

Estimular a reflexão sobre o papel da performance na realização musical não apenas como forma de reprodução, mas também como construção criativa. Apresentando um enfoque específico que relaciona voz, corpo e performance, o estudo intenciona trazer novas perspectivas para a pesquisa sobre o papel do corpo e da voz na prática musical, enfatizando a transformação dos parâmetros vocais, bem como da escuta, no âmbito da criação artística contemporânea. Considerando a performance, de natureza prática e provisória, e a música, uma arte que se constitui no momento da performance, objetiva-se expandir a discussão sobre a performance enquanto ação responsável pela materialização da criação musical.

Método

Para difundir os novos paradigmas teóricos e investigar a performance do corpo e da voz no fazer artístico relacionado à criação vocal, foi desenvolvido o projeto da disciplina "Performance e Corpo: movimento, respiração e voz nos processos criativos". Integrandos prática e teoria, a disciplina foi ministrada em 2011 no programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As vivências práticas foram realizadas com o objetivo de estimular os processos criativos com a voz, sendo as principais estratégias

fundamentadas nas relações entre respiração, movimento e voz, fazendo-se uso de processos de desconstrução da palavra, utilização de glissandos, de sons da respiração, assim como pesquisa do aparelho fonador. Também foram apreciadas obras de artistas contemporâneos, tais como Fátima Miranda e Meredith Monk, que desenvolvem suas criações a partir da relação voz-performance. A discussão teórica baseou-se em Richard Schechner e Erika Fischer-Lichte, tendo como tema principal as relações entre performance e corporeidade.

Resultados

A experimentação prática estimulou a exploração dos recursos da própria voz e do corpo, possibilitou a vivência de processos criativos e descoberta da voz como fonte sonora e meio de criação, resultando em diversas improvisações. A aproximação dos participantes ao universo da pesquisa vocal estimulou o surgimento de uma nova escuta e maior entendimento sobre a transformação dos parâmetros vocais e compreensão das manifestações artísticas contemporâneas. O trabalho resultou ainda na criação de um grupo de pesquisa, L.I.V.E., Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação, com o objetivo de desenvolver estratégias para investigação dos recursos da voz. O primeiro trabalho de criação do grupo foi "Vozes em Trânsito: fragmentos e simultaneidades", performance apresentada em janeiro de 2013 durante o 8º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, em São Paulo, Brasil.

Conclusões

A performance deve ser compreendida como um conceito abrangente, que não se reduz à noção de ser o momento de reprodução de um conhecimento ou exibição de habilidades. Mais do que isto, a performance constitui um momento privilegiado em que a arte performática, e especificamente a música, se constrói, se materializa, se transforma. Sem ser um produto pronto, mas sim o desenrolar de um processo, a performance existe de maneira distinta a cada vez. É ação potencialmente criativa, que traz em si a possibilidade da transformação. A experimentação prática que se fundamenta na performance do corpo e da voz, investigando novas estratégias de criação, permite a descoberta de possibilidades sonoras inéditas, potencialidades inauditas, podendo conduzir ao desenvolvimento de linguagens musicais singulares. Corpo e voz são neste contexto elementos primordiais, que impulsionam a ação criativa materializando o processo de criação através de sua performance.

EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN EXPRESIVA DE UNA OBRA INÉDITA PARA VIOLÍN SOLO (PAPALOTE)

JUAN VALENTÍN MEJÍA

Universidad Veracruzana de México

Fundamentación

El presente trabajo es la continuación de la investigación doctoral realizada en julio de 2011. El estudio de manera general fue observar e identificar los momentos en que un músico profesional fue modelando la interpretación de una obra inédita para presentarla en la audición pública para su estreno mundial. En aquel trabajo se analizó solamente el tema (Columpio) con cuatro compases en base al timing. Nuevamente se retoma la investigación y se analizará la primera variación (Papalote), con siete compases (del compás 5 al 11). El grado de dificultad técnica y expresiva de esta variación fue evidenciado en cada una de las once sesiones de preparación de la obra. Al extremo de contactar a la compositora para que le ayudara a resolver las dificultades técnicas y expresivas del compás nueve. La participante estuvo de acuerdo en adoptar otras posibilidades expresivas y modificar el tempo para lograr ejecutar la variación completa sin interrupciones. Por lo tanto la variación Papalote fue una de las más estudiadas y repetidas para el logro de su dominio en el estudio. En la misma línea se

describen las acciones musicales o golpes de arco que fue adoptando para igualar en lo posible al vuelo del Papalote. El estudio se sustenta en la Psicología de la Música y la Musicología.

Objetivos

Se pretende analizar la variación Papalote en base al timing para conocer desde que sesión la violinista tomó su propuesta interpretativa de la misma y como la fue desarrollando hasta interpretarla en la audición pública

Método

El análisis del timing de la variación Papalote se realizó por compás porque la rítmica de las notas fue muy rápida y difícil de separar el sonido de cada una de ellas. Se analizaron las ejecuciones de las sesiones 3, 5, 7, 9 y se compararon con la interpretación de la audición pública para identificar la sesión de la cual parten las ideas musicales.

Resultados

Se descubrieron diferencias de tempo entre Columpio y Papalote, el tempo fue ligeramente más rápido en la primera variación a diferencia de Columpio, posiblemente la violinista tomo como referentes el carácter y el tempo señalado en la partitura al inicio de cada fragmento: Andante tempo de barcarola y Scherzando cantábile, expresivo ligero. Se identificaron los golpes de arco o articulaciones que realizó la violinista para situarse en Scherzando cantábile y la sensación de desplazamiento en el aire del papalote en el compás ocho y las articulaciones utilizadas para este efecto. Finalmente se describen las acciones alternativas o metodología de estudio para lograr el ajuste entre la escritura nominal de la partitura y la concepción de la imagen de Papalote volando en el aire.

Conclusiones

El presente trabajo tiene implicancias en conocer la manera de construcción de la interpretación de los músicos profesionales, en especial en los músicos de cuerda frotada porque la obra representa retos técnicos en su ejecución y calidades de sonido en las cuerdas. La obra musical utilizada en el estudio fue inédita, compuesta especialmente para el estudio. No se conocieron los datos referenciales a la misma, a la compositora y sus referentes de la obra compuesta, los grados de dificultad que conlleva la obra, la duración y carácter posible. El estudio muestra el proceso de gestación de las ideas interpretativas desde donde nacen, los momentos en que intentan modificarlas o adecuarlas y las decisiones finales para conceptualizar toda la variación y ajustar la imagen de Papalote en la mente del ejecutante y auditivamente en el oyente.

CANTO PARA CONTAR

NILDA SÁNCHEZ

Instituto Primario Esperanza – Godoy Cruz (Mendoza)

Fundamentación

En el marco de la Educación Especial creemos que nuestros alumnos de Nivel Inicial y 1º Ciclo, se encuentran con mayores desventajas en las habilidades auditivas, lo que se ve reflejado en: dificultades en la nominación, atención e interpretación de estímulos sonoros propuestos; dificultades en reconocer y nominar atributos de los objetos; dificultades en la memoria auditiva; dificultades en análisis y síntesis auditivo; dificultades en las características rítmicas del habla y del canto (movimientos, secuencias de sonidos, colocación de acentos); dificultades en la asociación fonema-grafema y dificultades en la comprensión de las características superiores del lenguaje (largo del mensaje, significado y claridad).

En relación a lo observado es que adherimos a los resultados de muchos investigadores (por ejemplo, Orton, 1937) quienes concluyen que las dificultades en la lectura y escritura radican, por lo menos en parte, en la inhabilidad para evocar sonidos en la secuencia apropiada. En función a esto es que se propone abordar dichas dificultades, desde la articulación de las áreas de Fonoaudiología y Educación Musical.

Objetivos

Atender, discriminar, categorizar, memorizar y producir aspectos distintivos del sonido. Comprender los estímulos auditivos para luego asociarlos al lenguaje lecto - escrito. Desarrollar la conciencia auditiva.

Objetivos Específicos:

Discriminar auditivamente distintos estímulos sonoros. Discriminar auditivamente las palabras utilizando la rima como recurso. Reconocer y producir rasgos distintivos del sonido desde la Música: sonidos largos y cortos, fuertes y débiles, graves y agudos, lentos y rápidos. Expresar las habilidades auditivas desarrolladas en una dramatización.

Descripción

Se toma como eje estructurador de la propuesta el concepto de DISCRIMINACIÓN AUDITIVA. La discriminación auditiva es la capacidad de reconocer y separar similitudes y diferencias entre sonidos, para luego poder evocarlos. Al evocar se utiliza mecanismos asociativos para ayudar a que el niño capte globalmente el fenómeno sonoro. Al producir un sonido (el del trueno) el niño crea asociaciones por analogía real, traslada o relaciona ese sonido con sus experiencias y lo reconoce como parte de situaciones sonoras (el trueno en un día de tormenta) recurre a la Memoria Auditiva, la que posteriormente utilizará para secuenciar fonemas, palabras, oraciones, párrafos y canciones.

Luego puede llevar la atención a particularidades del fenómeno (si es grave o agudo, fuerte o débil, etc.); también se pueden relacionar con respuestas (susto, alegría, etc.), como así también poder expresar las reflexiones que devienen de su pensamiento de manera oral o escrita, es decir atender auditivamente a sonidos específicos presentes o ausentes.

Por lo anteriormente expresado, consideramos que la percepción auditiva es de fundamental importancia no sólo en el desarrollo de habilidades para decodificar y producir mensajes estético-expresivos, sino también en el desarrollo del lenguaje oral y escrito del niño.

Implicancias

Cabe destacar que nuestro abordaje se realiza en Educación Especial con niños con Debilidad Mental Leve. En las prácticas áulicas se hace difícil abordar la enseñanza de la lectura y la

escritura por lo que se propone un trabajo articulado junto con la docente de grado, las áreas de Música y Fonoaudiología; estimulando y desarrollando las Funciones Auditivas desde la experiencia con la Música, adaptando las actividades de manera secuenciada y atendiendo a la diversidad en un espacio que les sea propio en la búsqueda y construcción de aprendizajes significativos.

Durante estos 2 años de trabajo se ha podido observar que los niños han adquirido mayor destreza auditiva así como también estrategias para evocar y producir sonidos. Han podido afianzar las funciones de atención, memoria y discriminación auditiva así como producir aspectos distintivos del sonido.

Valor

Al lograr una mayor atención a los estímulos auditivos, se posibilitó el avance en las demás funciones. Los resultados están avalados por el docente de en el área de lengua, quien observó avances en dicha área.

Las actividades realizadas son beneficiosas en el aprendizaje de la Lectura y de la escritura.

MICROANÁLISE EM MUSICOTERAPIA UMA FERRAMENTA PARA DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA DE PESQUISA EMPÍRICA.

CLARA MÁRCIA PIAZZETTA
UNESPAR – FAP

Fundamentação

A pesquisa clínica qualitativa intitulada: “o estudo da musicalidade como capacidade cognitiva estética no trabalho da Musicoterapia” inserida no campo de Música em Musicoterapia ressignifica a musicalidade na interação entre musicoterapeuta e as pessoas atendidas. ¿Que conhecimento se aprende com a música? Ao considerar o ambiente da musicoterapia, aprende-se sobre o modo de ser de cada pessoa, cada um pode aprender sobre si mesmo. Ao estudar sobre a musicalidade em ação no trabalho musicoterapêutico, as ações humanas e a sensibilidade de cada pessoa tomam-se o objeto de estudo no entendimento do Conhecimento Sensível. Se, considera-se os estudos atuais sobre música e cérebro, esses buscam mapear o funcionamento do cérebro quando está diante da experiência musical e cada vez mais a ciência está aprendendo sobre funções cerebrais que não são apenas musicais (Levitin, 2010). A validação da experiência estética como colaboradora na manutenção da saúde não é fácil e não é apenas algo cultural. As pesquisas nessa direção são muito difíceis, envolvem investigações funcionais e não apenas estruturais do cérebro. Assim, são únicas para cada pessoa e as teorias não podem ser generalizáveis. É um campo interdisciplinar que articula cultura, valores, crenças, personalidade, temperamento, percepção, habilidades, educação e atitudes. Pela experiência estética cada pessoa encontra seu jeito particular de referências do universo. Encontram o sentido de suas vidas em seus cotidianos (Kenny, 2006). A musicalidade que se estuda nessa pesquisa diz respeito aos mecanismos sensoriais. Musicalidade como capacidade cognitiva inata, essencial para a habilidade artística musical e como canal de percepção e entendimento do meio ao redor através da audição e tato. São ações musicais presentes nas funções não musicais.

Objetivos

Observar e descrever a musicalidade enquanto forma de cognição sensível de dois participantes do Centro de Atendimento e Estudos em Musicoterapia - CAEMT a fim de aprofundar o entendimento da relação entre musicalidade e o sensível para compor bases que apresentem maiores entendimentos sobre a função da musicalidade das pessoas quando em atendimento musicoterapêutico.

Método

Para análise dos dados utilizamos *Ethnographic Descriptive Approach to Video Microanalysis* (Holck, 2007) de vídeos musicoterapêuticos. Seis (6) atendimentos de musicoterapia foram registrados não consecutivamente e analisados segundo a abordagem descritiva etnográfica. Quatro etapas compuseram o processo de análise: seleção das imagens, transcrição, padrão de generalização análise vertical e horizontal e interpretação. Esta ferramenta descritiva trabalha com o cruzamento de informações colocadas na horizontal (linhas) com as colocadas na vertical (colunas), etapa de transcrição. No centro do quantitativo das linhas está a descrição, com uma linguagem adequada, das interações musicais entre musicoterapeuta e participante. Ao redor, para cima ficam as descrições do participante e para baixo do musicoterapeuta. Nessas linhas são colocados critérios a partir do objeto de estudo. Nesta pesquisa: a descrição de expressões corporais, a direção do olhar e o fazer musical de ambos, etapa de padrão de generalização. Nas colunas está a marcação do tempo decorrido (cronometro). Por essa especificidade descritiva os recortes são de pouca duração e permitem olhar e escutar as ações de ambos em determinado ponto do cronometro. Essa ferramenta apresenta outra característica interessante, pois, o descritivo de colunas e linhas nos oferece uma parte dos resultados, mas, não os resultados em si. Foi preciso retornar a cada planilha de descrições para estudá-la e enfim compreender o que uma microanálise oferece enquanto padrão de mudança e o objetivo da interação, etapa da interpretação. Ou seja, retornar ao contexto do processo de cada um dos participantes. As descrições dos conhecimento sensível visíveis, nessas experiências musicais sem o uso de canções nos ajudam a compreender que a musicalidade no contexto da Musicoterapia constitui-se como os aspectos sensíveis da interação musicoterapêutica. As cenas selecionadas levaram em conta as experiências musicais sem o uso de canções, experiências musicais de improvisação. Privilegiou-se assim, os momentos de manifestações das sensações, do sentir pelo sentir, do emocionar-se, do deixar-se levar pelo fluxo da música. Uma exceção foi dada para sons de vogais por fazerem parte do processo terapêutico em questão ou quando colocadas como motivadoras.

Resultados

Os resultados apontam para as especificidades da construção musical compartilhada no atendimento. Ou seja, a experiência estética musical é vivida na medida do envolvimento de cada pessoa participante e se dá: ao se escutar o som que outra pessoa produz se escutar o som que se produz, e ambos, no fazer musical em conjunto. As mudanças de células rítmicas, mudanças de harmonia, mudanças de dinâmica no fazer musical de ambos, musicoterapeuta e participante revelam mudanças corporais em ambos. Isso se deve pelo aspecto do inesperado, provocativo, motivador (dinâmica, rítmica e cadência). Com as etapas da generalização e interpretação dos dados duas categorias foram encontradas: 'mudanças espontâneas' e 'ludicidade'.

Conclusões

A metodologia de descrição etnográfica é efetiva nessa pesquisa, pois esse instrumento é adequado quando o musicoterapeuta quer estar ciente das interações que ocorrem e estão em parte ou totalmente fora de sua consciência, ou porque é um dado adquirido, ou por causa de 'pontos cegos' na forma como eles são percebidos. Por essa razão o trabalho de microanálise em pesquisas empíricas nos permite uma aproximação com as especificidades do manejo da Música em Musicoterapia. A musicalidade no trabalho da musicoterapia amplia sua funcionalidade, ao representar mais que uma qualidade do fazer musical de uma pessoa, e ser um caminho de entendimento dos processos cognitivos musicais e não musicais de cada pessoa. Os resultados, como um todo, não podem ser generalizados, mas as particularidades do fazer musical do musicoterapeuta podem ser descritos e tabulados como específicos destes profissionais quanto à escuta e a construção musical em função dos objetivos traçados para cada participante.

PROCESO DE VALIDACIÓN DE LA ESCALA DE RELACIONES INTRAMUSICALES ERI

KARINA DANIELA FERRARI
Centro MTD – Buenos Aires

Descripción

El análisis de los procesos musicoterapéuticos, requiere de la utilización de diferentes formas de análisis, que generalmente están centradas en las relaciones que establecen los pacientes con los musicoterapeutas, dentro de las experiencias musicales. Resulta importante poder desarrollar formas de análisis que permitan a los profesionales un análisis previo, centrado en las relaciones que los pacientes establecen de forma intramusical, es decir con su propia musicalidad, la cual será fundamental para una futura relación intermusical. Este trabajo presentará el proceso de validación de la una escala, denominada ERI (escala de relaciones intramusicales).

METÁFORAS CONCEPTUALES Y EPISTÉMICAS EN MUSICOTERAPIA

SEBASTIÁN GENTILI
Universidad de Buenos Aires

Fundamentación

Desde Aristóteles hasta la actualidad, las metáforas han sido motivo de interés e investigación desde múltiples disciplinas y enfoques teóricos. Con el desarrollo de especificidad disciplinar, su función, explicación e intentos de definición han sido tratados desde la psicología, lingüística, psicología de la música, filosofía del lenguaje y de la ciencia, antropología y, por supuesto, desde la musicoterapia. Por lo que la metáfora ha sido el centro de debate respecto de su función en todo tipo de discursos, incluido el de las ciencias.

Este interés por la metáfora también está presente en la musicoterapia al ser parte del debate actual entre la música como metáfora o la música como analogía.

Pese a ser el centro de innumerables desarrollos teórico, éstos se han centrado principalmente en comprender las experiencias musicales en musicoterapia desde la perspectiva del paciente, ya sea a través del sentido o significado que éste atribuya a la música, del potencial clínico y beneficios para el paciente; o bien, a través de conceptualizaciones teóricas generales que diferencian entre si los modelos vigentes de musicoterapia. El enfoque epistemológico de este trabajo, siguiendo la Teoría Cognitiva de la Metáfora como el eje teórico, enfatiza en el hecho de que para conceptualizar las experiencias musicales, los musicoterapeutas, al igual que los pacientes, recurren a metaforizaciones, partiendo del supuesto orientador en el cual la metáfora es un medio de comprensión, explicación y difusión de conocimientos propios de la musicoterapia.

Objetivos

Objetivo General:

Describir las metáforas conceptuales y epistémicas implícitas o explícitas en las conceptualizaciones de las experiencias musicales en la teoría de la musicoterapia.

Objetivos Específicos:

Realizar un estudio exploratorio de las conceptualizaciones de las experiencias musicales en la bibliografía específica de musicoterapia desde la perspectiva de la Teoría Cognitiva de la Metáfora.

Clasificar dichas conceptualizaciones en grupos abarcativos de metáforas según sus similitudes.

Contribución Principal

El principal aporte de este trabajo es describir y agrupar las metáforas conceptuales presentes en el cuerpo teórico de la musicoterapia, atribuyéndoles valor epistémico/cognoscitivo por ser utilizadas como medios de comprensión, explicación y difusión de conocimientos propios de la disciplina.

Estos grupos fueron contruidos a partir del análisis de fuentes documentales de diversos modelos y corrientes en musicoterapia, y fueron configurados según las características similares de expresiones lingüísticas recurrentes y aparentemente aisladas de las experiencias musicales presentes en el cuerpo teórico de la musicoterapia. El resultado son los siguientes cinco grupos de metáforas conceptuales y epistémicas.

1. La música es una fuerza motriz
2. La música es una herramienta
3. La música es un continente
4. La música como contenido
5. La música como lenguaje

Implicancias

Cada modelo de musicoterapia fundamenta su cuerpo teórico basándose en articulaciones entre explicaciones entre teoría y práctica. En estas articulaciones se observan con frecuencia definiciones en las cuales la música es considerada como una herramienta, como un medio para un fin, como mediadora de una relación, o bien, de manera más general, se define a la música por su uso en musicoterapia.

Al definir o explicar la música como una herramienta, un medio o definirla por su uso, se responde a la pregunta ¿Qué es la música en musicoterapia?, donde las respuestas se orientan a delimitar un campo de acción, diferenciar el objeto de estudio y diferenciar los fines de la música en musicoterapia de la música en otros contextos. Al indagar sobre las metaforizaciones de los musicoterapeutas la pregunta se orienta a comprender cuál es la conceptualización de la música, y de las experiencias musicales en musicoterapia por parte de los musicoterapeutas, y la respuesta a esto está implícita, no se expresa literalmente, sino en forma de metáforas.

Entonces, analizar las maneras en que los musicoterapeutas conceptualizan las experiencias musicales, es optar por una perspectiva epistemológica que pretende describir y agrupar estas metaforizaciones según sus características comunes desde el marco conceptual de la Teoría Cognitiva de las Metáfora.

Explicitar las metaforizaciones subyacentes es dar cuenta de que las metáforas no solo están en función de las necesidades del paciente, sino que son también un medio de producción y difusión de conocimientos teóricos y aplicaciones prácticas en musicoterapia.

COGNICIÓN MUSICAL CORPOREIZADA: EL CASO DE ALUMNAS DE UN JARDÍN DE INFANTES BI-CULTURAL (PALESTINO-JUDÍO) BAILANDO SUS MÚSICAS

CLAUDIA GLUSCHANKOF

Levinsky College of Education - Tel Aviv

Fundamentación

Estudios de diferentes tipos, experimentales o etnográficos; cuantitativos, cualitativos o mixtos; llevados a cabo en contextos educativos o dentro del ámbito familiar describieron e interpretaron la expresión corporal de niños pequeños pertenecientes a culturas urbanas occidentales cuando escuchan música. Los niños perciben los cambios energéticos en la obra musical en su totalidad y no cada parámetro por separado (Cohen, 1986/7; Flohr, 2005; Goralí-Turel, 1997). Es así que a melodías ascendentes, en crescendo y acelerando responden en la ampliación de sus movimientos (Kohn, 2011). Ellos no sólo perciben cambios en parámetros musicales, sino que muestran sensibilidad a variedades de estilos y culturas musicales, demostrando esto a través de movimientos espontáneos (Chen-Hafteck, 2004; Goralí-Turel, 1997; Metz, 1989). Coreografías iniciadas por niñas de cuatro y cinco años a canciones grabadas demuestran la percepción y comprensión de la estructura musical (frases, estribillo, motivos rítmicos y melódicos) como así como una comprensión parcial del texto (Gluschankof, 2006).

Estudios de las características musicales de niños de culturas del Medio-Oriente son escasos y estos se centran en destrezas musicales específicas (e.g. Bar David, 2006; Ouda, 2011). Los resultados de esta investigación intentan ampliar estos conocimientos.

Objetivos

El objetivo de esta investigación es interpretar dentro del marco de la cognición musical corporeizada las coreografías iniciadas y creadas por niñas de cuatro y cinco años, palestinas y judías, a canciones en hebreo y en árabe.

Método

La metodología de investigación es una etnografía audio-visual (Tobin, Wu, and Davidson, 1989). Los datos fueron recogidos en un jardín de infantes bilingüe, ubicado en un pueblo palestino en Israel, donde estudian chicos de tres a seis años, cuya lengua madre es árabe o hebreo, así como el plantel docente, que incluye la investigadora ejerciendo como maestra de música.

Los datos fueron recogidos durante un año escolar, una vez a la semana, durante el tiempo dedicado al juego libre y el tiempo dedicado a encuentros de todo el grupo. Cinco episodios fueron identificados en que niñas de cuatro y cinco años bailan en conjunto canciones elegidas por ellas. Tres canciones pertenecientes al género de música popular libanesa, bailadas en tres contextos diferentes por niñas palestinas: (1) bailando entre sí, sin público; (2) bailando ante un grupo, durante el juego libre, en una situación que reproduce una fiesta familiar; y (3) presentando la coreografía ante todo el grupo y las maestras. Una canción perteneciente al género de música popular en hebreo en dos contextos: (1) niñas judías bailan su propia coreografía frente al grupo y las maestras; (2) niñas palestinas y judías presentan su coreografía en la fiesta de fin de año.

Los episodios fueron analizados según las pautas etológicas cualitativas (Gluschankof, 2006; Morse, 1994).

Resultados

Los bailes improvisados y las coreografías nos permiten interiorizarnos con la percepción y comprensión de las canciones grabadas pertenecientes a géneros musicales de las diversas culturas en las cuales las niñas están inmersas.

La diferencia fundamental reside en el tipo de estímulo -canciones libanesas o canción hebrea- y no en la cultura madre de las niñas. Como respuesta a las canciones libanesas, las niñas palestinas integraron movimientos pertenecientes al estilo de danza "raqs el baladi", la danza de las culturas urbanas árabes meso-orientales, pero también incorporaron movimientos similares a ejercicios de gimnasia artística. Sólo cuando presentaron la coreografía a todo el grupo, los movimientos están relacionados en cierta forma con el pulso, y el final de la canción corresponde con el gesto final de la coreografía. Estos resultados pueden indicar que el tipo de contexto rige el tipo de escucha.

En el caso de la canción hebrea, todas las niñas incorporaron movimientos de danza occidental contemporánea y gimnasia artística, aprovechando al máximo el espacio a su disposición. Los gestos reflejan la comprensión de las características musicales de la canción: estructura, repetición y cambios, frases musicales, timbre (instrumental, vocal), dinámica, textura y la comprensión -literal- de ciertas palabras, específicamente sustantivos y verbos, a través de pantomimas y gestos reconocidos en la cultura.

Conclusiones

Las coreografías reflejan la cognición musical corporeizada dentro de la interacción de las tres culturas en que las niñas viven: la cultura adulta de la familia y la comunidad, la cultura del jardín de infantes y la cultura desarrollada por los niños mismos. El contexto influye al tipo de escucha.

CORPORALIDAD DEL DOCENTE Y EXPRESIVIDAD DEL ESTUDIANTE: PRESENCIAS Y EFECTOS EN LA CLASE DE LENGUAJE MUSICAL

TANIA IBÁÑEZ

Universidad de Chile

Dentro de la academia musical chilena, en especial en los conservatorios, la asignaturas se mantienen en muchos casos de acuerdo al concepto de canon planteado por Philip Tagg (2003), el cual está ligado a la llamada música absoluta, que en este caso en particular, no considera al cuerpo del docente como parte del fenómeno musical, situándolo en un paradigma de aprendizaje descorporeizado, como lo han planteado Jacquier y Pereira Ghiena (2010), y que está basado en un concepto de educación auditiva objetivista, que plantea un modelo de audición de tipo estructural, de acuerdo a algunas de las líneas teóricas que se han vinculado a los principales enfoques pedagógicos de la educación auditiva (Shifres, 2007). Bajo esta mirada, se concibe lo musical de forma parcelada y poco dinámica, favoreciendo un modelo de enseñanza-aprendizaje de tipo unimodal (Kühl, 2004). Esta situación se presenta de manera clara en las clases de lenguaje musical, en que se produce una comunicación de lo musical que contrasta con el contexto musical actual en el que la comunidad académica está inmersa, de gran dinamismo y amplitud, y en que los elementos gestuales y de movimiento son relevantes en el proceso de significación musical (López Cano, 2005), aportando otras perspectivas en el ámbito de los procesos de enseñanza y aprendizaje del Lenguaje Musical (Se ha utilizado el nombre "Lenguaje Musical" para referirse a la asignatura otras veces llamada "Solfeo y Práctica Auditiva", "Teoría y Solfeo", "Rítmica y Solfeo", o "Entrenamiento Auditivo").

En la ponencia se presentarán parte de los resultados obtenidos en este estudio. Estos mostraron que el grupo estimulado con expresión vocal enriquecida, expresión corporal enriquecida y vía de estimulación por vía directa fue el único grupo que confirmó la hipótesis alternativa sobre el factor de la expresividad musical. En el grupo estimulado con expresión vocal enriquecida; expresión corporal no enriquecida; y vía de estimulación por vía indirecta, la expresión musical prácticamente no se alteró entre el pre y el post test, indicando que la expresión corporal por vía directa podría ser un agente clave en la transferencia de lo musical.

ONTOLOGÍA ORIENTADA POR LA ACCIÓN Y CORPOREIDAD EN EL APRENDIZAJE MUSICAL: LIMITANTES ASOCIADAS A LOS MODELOS DE FORMACIÓN DEL MÚSICO PROFESIONAL

MÓNICA VALLES E ISABEL C. MARTÍNEZ

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Los modelos conceptuales subyacentes a la enseñanza de la audición musical, que son parte del espectro de la pedagogía de la teoría musical como *música práctica* (Wason 2002), separan las habilidades audioperceptivas entre las de transcripción musical y las de ejecución musical. En este contexto, la transcripción limita la actividad corporal a la imitación vocal de la melodía y la percusión del ritmo, promoviendo la supresión de cualquier otro tipo de movimiento bajo la creencia de que los procesos válidos para la construcción de la imagen mental deben tener lugar internamente. Según los modelos de experiencia propuestos por las CC2G sin embargo, el cuerpo cumple un rol determinante en el modo en que se construye la experiencia (Gibbs, 2006; Leman, 2008). Los estudios en cognición musical corporeizada consideran que los patrones sonoros pueden ser comprendidos mediante la emulación de la energía sonora, que se manifiesta en la producción de acciones motrices que posibilitan vincularse con las características estructurales de las obras musicales (Leman *op.cit.*). En línea con estas ideas, Clark y Chalmers (1998) postulan que la mente humana trasciende los límites del cuerpo incorporando el entorno físico y social a los procesos cognitivos mediante la interacción corporal, de modo que los componentes del mundo externo tendrían un rol activo en la cognición. Desde esta perspectiva, la imposibilidad de *tocar* para pensar la música y escribirla impuesta por los modelos tradicionales, le estaría quitando a la música una parte esencial, la kinética, generando una ontología orientada por la acción incompleta. El conocimiento kinético que se pone en juego durante la ejecución, es un conocimiento corporeizado de un nivel de significado que proveería más fuentes de información para el análisis que la mera imitación vocal. Por ello, se presume que, en las situaciones de enseñanza, una ontología orientada por la acción sería más apta para promover una imagen de la música escuchada susceptible de ser luego recuperada, si contemplase una corporeidad más amplia informada por la kinesis de la ejecución, que funcionaría como una mnemotecnica de soporte, favoreciendo las prácticas. Con el objeto de poner a prueba dicho supuesto, se propone introducir la mímica instrumental como parte del proceso de las actividades de transcripción y ejecución. Se hipotetiza que la kinesis de dicha mímica aportará un nivel más de corporeidad, proveyendo información para la transformación cenestésica que, según Leman (2010) completa el proceso de la constitución del significado musical, contribuyendo así al mejoramiento de dichas prácticas.

Objetivos

Analizar la relación entre una ontología orientada por la acción que incorpora la mimesis instrumental como parte de la resolución de las tareas de transcripción musical y ejecución musical y los resultados obtenidos por los participantes en dichas tareas.

Método

Participaron del estudio 72 estudiantes de música de primer año de las carreras de grado universitario con conocimientos de instrumento, que fueron divididos en seis grupos de 12 sujetos cada uno. Cada grupo fue asignado a una condición de acuerdo a la modalidad de trabajo: C1) escucha, imitación vocal y transcripción (corresponde al procedimiento tradicional de la transcripción); C2) escucha, imitación vocal, mímica instrumental y transcripción; C3): escucha, mímica instrumental, transcripción; C4): lectura silenciosa de la partitura y ejecución vocal (corresponde al procedimiento tradicional de la ejecución); C5) lectura silenciosa de la partitura, mímica instrumental y ejecución vocal y C6) mímica instrumental de la partitura y ejecución vocal. En C1, C2 y C3, se solicitó a los participantes escuchar la obra, atender a la melodía principal y proceder posteriormente según la condición de prueba. La actividad de los participantes fue registrada en video para su análisis posterior.

Resultados

Los mismos están en proceso. En este trabajo se expondrán los resultados relativos a las tareas de transcripción que serán informados en la conferencia. Se espera encontrar diferencias en las performances de los estudiantes de acuerdo a si ésta se halla o no informada por la kinesis de la mímica instrumental. Se espera que estas diferencias se vinculen con la formación de una imagen mental más fácilmente recuperable.

Conclusiones

Una de las principales contribuciones de las CC2G al análisis de la experiencia humana consiste en quebrar la dicotomía cartesiana mente-cuerpo sobre la que se ha construido principalmente el modelo objetivista de la pedagogía musical. Si bien la imitación vocal, en tanto articulación corporal, puede proveer un cierto nivel de experiencia kinética, la acción instrumental y las articulaciones corporales que de ella se derivan, constituyen fuentes importantes de información que podrían agregar más niveles de significado para la experiencia de la obra musical como forma sónica en movimiento y la constitución de significado, favoreciendo la resolución de las tareas audioperceptivas. Se discuten los resultados de este trabajo en relación a las implicancias que esta concepción tiene para el modelo de mediación docente en las clases de Audioperceptiva.

RESPUESTAS DE MOVIMIENTO VS RESPUESTAS VERBALES AL CONTORNO MELÓDICO EN NIÑOS

DAFNA KOHN

Levinsky College of Education – Tel Aviv

Fundamentación

La revisión de los estudios empíricos sobre las asociaciones que los diferentes parámetros musicales evocan en los niños, revelan una fuerte analogía al dominio espacial y cinético. La altura sonora parece ser el parámetro más complejo y controvertido: resultados contradictorios surgen entre los niños de diferentes edades y entre los niños y adultos sobre la percepción del contorno melódico. Maestros e investigadores reportan que los niños muestran dificultades al describir la música en términos de sube y baja en el espacio. Hay quienes sostienen que los estudios basados en lenguaje no toman en cuenta la diferencia entre la percepción del niño y la capacidad de expresar en palabras lo que escucha. Kohn y Eitan (2009) ampliaron la exploración de las asociaciones música-movimiento a través de la observación de las respuestas de movimiento corporal real, permitiendo a los niños responder directamente a la música en sí, sin pasar por la mediación de la respuesta verbal. Los resultados sugieren un proceso en dos etapas en el que las relaciones globales entre la dimensión auditiva y de movimiento se desarrolla antes, mientras que las asociaciones entre las direcciones auditivas y de movimiento se desarrollan más tarde.

Objetivos

El presente estudio se centra en la percepción de la altura sonora (ascenso-descenso/descenso-ascenso) y compara las respuestas de movimiento y las respuestas verbales, incluyendo un experimento verbal análogo al experimento de movimiento, usando los mismos estímulos y observando los mismos participantes.

Método

En el experimento I (de movimiento), 106 niños (46 de 5 años y 60 de 8 años) escucharon 9 estímulos musicales breves (4 contruidos con un sintetizador, 5 extraídos del repertorio clásico) que involucraban cambios bidireccionales en altura, solicitando a los participantes que se movieran en cada ejemplo "de modo apropiado". Las respuestas de movimiento fueron registradas en video, y sus características espacio-cinéticas analizadas independientemente por 3 jueces (que las observaron sin sonido), aplicando categorías bipolares basadas en el Análisis de Movimiento de Laban: incluyendo direcciones espaciales, velocidad y energía muscular. En el experimento II (verbal), a los niños de 8 años se les pidió señalar en un cuestionario de respuestas múltiples, los movimientos imaginarios evocados por los estímulos. A los niños de 5 años se solicitó, en entrevistas individuales, describir libremente el estímulo musical.

Resultados

Los resultados indican que a pesar de que los cambios en la altura sonora se asocian principalmente con el movimiento vertical, esta relación sólo se observa cuando el ascenso precede al descenso en niños de 8 años. Cuando el orden se invierte (descenso seguido de ascenso), no hubo diferencias significativas entre las fases con respecto a la dirección del movimiento vertical observado. Este efecto aparece también en los resultados del experimento verbal, sugiriendo que la tendencia a movimiento "convexo" no es solamente una inclinación motora corporal.

Conclusiones

Los resultados sugieren que el mapeo de los cambios de altura sonora en la dimensión vertical de movimiento y la relación entre dirección de cambio de altura y dirección de movimiento corporal (ascender/descender) son dos procesos diferentes de la percepción de la altura sonora y quizás por ello se desarrollan en diferentes etapas. Además, el hecho que el contorno melódico "cóncavo" evoque en muchos niños la asociación de ascender y luego descender (en lugar de descender y ascender), sugiere una evidencia de que la altura sonora se percibe como una dimensión cuantitativa (prothetic) y no cualitativa (methathetic), lo cual podría ser el origen de la dificultad en el mapeo de la dirección del contorno melódico en términos de "sube" o "baja".

APRECIACIÓN MUSICAL EN ESTUDIANTES DE UN PROFESORADO DE PRIMARIA EN ARGENTINA. ESTUDIO 4.

STELLA ARAMAYO
UNT – CAECE - UCA

Fundamentación

Desde el año 2009 realicé una serie continua de estudios anuales sobre apreciación musical en estudiantes del Profesorado de Nivel Primario, previos a este estudio 4. Consideré que estos estudiantes argentinos deberían comprender la producción cultural musical en distintos marcos estéticos del mundo multicultural actual, adquiriendo nociones básicas de Apreciación musical. Demostré a través de mis estudios parciales anteriores, que la apreciación musical integra percepción y cognición musical, y que la comprensión conceptual de la música se logra por audición y análisis de distintos elementos que conforman la estructura interna de una obra musical.

En tiempos en que medios comunicacionales masivos y empobrecidos de códigos, condicionan al público en sus posibles lecturas alternativas, la enseñanza de apreciación musical es y sería un valioso aporte desde la música hacia la educación general en Argentina.

Objetivos

Investigar características de la apreciación musical de una obra de música académica de compositor argentino en estudiantes de un Profesorado de Nivel Primario de la provincia de Buenos Aires.

Analizar los resultados de la aplicación de un test sobre el tipo de música apreciada, su duración, velocidad, carácter y percepción formal global de la obra.

Detectar problemáticas en la apreciación musical en estudiantes del Profesorado de Primaria para desarrollar criterios de enseñanza.

Enriquecer la implementación del Diseño Curricular del Profesorado de Primaria de la provincia de Buenos Aires, planteando aspectos básicos para la enseñanza de Apreciación musical en el nivel superior.

Método

En esta investigación empírica presenté para audición en una grabación en CD el primer movimiento de la Suite del ballet Estancia de Alberto Ginastera titulado "Los trabajadores agrícolas", a treinta estudiantes de cuatro cursos diferentes de un Profesorado de Primaria de la Provincia de Buenos Aires. Después de la audición apliqué en los cuatro cursos un test sobre el tipo de música apreciada, su duración, velocidad, carácter y la percepción formal global de la obra. Luego cada grupo escuchó la obra por segunda vez y solicité que

modificaran lo que respondieron la primera vez si lo que escuchaban en la segunda audición no coincidía con lo que percibieron en la primera audición, y que pusieran un título a esa música que escucharon dos veces.

La muestra para este estudio resultó n= 60. Este cuarto estudio parcial es el cierre de un estudio longitudinal sobre Apreciación Musical diseñado para cuatro años, que he comenzado en el año 2009 con mis estudios previos 1, 2 y 3.

Resultados

Sobre el total de la muestra el 100% reconoció la música instrumental. Sólo el 37% pudo reconocer la Música académica con elementos folklóricos argentinos, un 50% afirmó que se trataba de Música académica sin elementos folklóricos argentinos y un 10% percibió Música popular no folklórica. El 50 % consideró que la obra tuvo la duración esperada ni corta ni larga. En cuanto al movimiento y expresión el 73% dijo que era una obra Rápida y de carácter Expresivo. Respecto a la forma musical sólo un 23% dijo que había sonidos continuos en dos partes que se complementan y aparecen algunos silencios expresivos. No hubo modificaciones en el test después que escucharon la obra por segunda vez.

Los títulos sugeridos por los estudiantes se vincularon al desarrollo, movimiento y expresión de la obra.

En los cuatro estudios sobre apreciación realizados, la audición de las obras musicales evidenció mejor apreciación musical que cuando se agregaron refuerzos visuales tecnológicos a la audición musical.

Conclusiones

En este estudio 4 hubo apreciaciones musicales correctas en el reconocimiento de música instrumental y una tendencia favorable en la apreciación de la duración y el movimiento de la obra escuchada.

En mis tres estudios anteriores sobre apreciación musical y en este cuarto y último estudio, las confusiones respecto de la percepción y los significados de música académica y música popular, el uso de elementos musicales folklóricos argentinos en una obra académica y en la comprensión formal global de la obra, evidenciaron necesidad de mayor cantidad y calidad de audiciones de obras académicas para mejorar la apreciación musical de los estudiantes.

Finalizo esta investigación proponiendo la enseñanza de apreciación musical formativa a los futuros maestros, para beneficiar a las escuelas argentinas ampliando su horizonte cultural desde la música.

LA VIGENCIA DE RONDAS Y JUEGOS MUSICALES EN LA ZONA CENTRO DE MISIONES

SILVIA INÉS RULOFF

Instituto Superior del Profesorado de Arte de Oberá

Fundamentación

La historia de la humanidad nos muestra que los juegos han formado parte de la cultura de todos los pueblos, en diferentes etapas de la vida del hombre y en particular de los niños. Los juegos tradicionales, entre los que encontramos los juegos musicales y las rondas, son aquellos que transitan de época en época, sufriendo quizás algunos cambios pero sin perder su esencia. Pueden ser individuales, de pareja o colectivos; preferentemente realizados por niños o niñas en forma separada, aunque también encontramos juegos de carácter mixto. Están caracterizados por combinar en mayor o menor grado: movimiento, recitado y canto.

Muchos de ellos contienen además gestos sonoros con manos o pies, giros y desplazamientos hasta conformar a veces complejas coreografías.

Objetivos

Los objetivos generales de esta investigación son: caracterizar y describir los juegos musicales y rondas infantiles que recuerden adolescentes y adultos y que se mantienen vigentes en las últimas cuatro décadas, organizándolos en diferentes grupos de acuerdo a sus particularidades en cuanto a sexo, lugares de juego, cantidad de los participantes y/o formas de transmisión y registrar las variantes de un mismo juego musical o ronda infantil en cuanto a letra, si es con canto o recitado y movimiento.

Método

Los tipos de herramientas seleccionadas para este estudio son en primer lugar: las entrevistas, provenientes de la investigación cualitativa y, en segundo término: los cuestionarios (corriente cuantitativa de investigación). La selección de la muestra corresponde a personas de diferente sexo y abarca un lapso cronológico de varias generaciones, por lo que la recolección de datos se lleva a cabo con personas que oscilan entre los 15 y 49 años aproximadamente.

Resultados

Una gran parte de los informantes, si bien reconoce que hay juegos que han sido transferidos por adultos, no especifican más datos. Surgen diferentes respuestas acerca del lugar en los que se realizaban los juegos infantiles: una gran mayoría indica como espacio de juegos a la escuela. En cuanto a la distribución de los niños a la hora de practicar los juegos son unos pocos los que especifican que los mismos eran mixtos, en los que niños y niñas jugaban mezclados. Entrevistados y encuestados de ambos sexos si bien coinciden en citar algunos juegos exclusivos de varones, nombran únicamente a juegos no musicales como por ejemplo: a las bolitas, a los autitos y al fútbol.

La cantidad de niños que forman los agrupamientos tanto en rondas y juegos musicales varía entre 2 (número característico de juegos de palmas con y sin gestos corporales y mímica) 3 (para los juegos con sogá) hasta una cantidad ilimitada que abarca a todos los niños que quieran participar.

De acuerdo a los datos obtenidos, hay un importante número de juegos y rondas que han sido practicados por los niños y niñas a lo largo de las diferentes décadas indagadas: de un total de 34, son 18 los que han permanecido vigentes en diferentes generaciones. Los juegos musicales y las rondas infantiles han sido agrupados de acuerdo a determinadas características: a su organización en el espacio y cantidad de participantes (parejas o grupos) y si son recitadas o cantadas.

Conclusiones

Los juegos musicales y rondas infantiles nombradas por más de 30 encuestados y que mantienen su vigencia a lo largo de la totalidad de las décadas relevadas son los siguientes: "Arroz con Leche", "Huevo Podrido", "La Farolera", "Juguemos en el Bosque", "Pisa Pisuela", "Que Llave", "Aserrín Aserrán", "Mambrú se fue a la Guerra" y "Antón Pirulero". Con respecto al tema de la melodía, observamos que, en general los entrevistados recuerdan parcial o totalmente las letras y una gran parte de gestos, mímica o movimientos corporales que acompañaban a estos juegos, pero notamos un cierto olvido, parcial, en cuanto a otras características, como ser la melodía. De acuerdo a los datos obtenidos el "Huevo Podrido", un juego con elementos, es el único juego que el investigador López Bréard (2002) describe como propio de la zona guaraníca, el cual además aparece mencionado por la mayoría de los encuestados y entrevistados de las cuatro generaciones relevadas.

PREFERENCIAS MUSICALES INFANTILES. VISIONES DEL MAESTRO, LOS PADRES Y LOS NIÑOS

SILVIA MALBRÁN¹, MARAVILLAS DÍAZ² Y MARÍA GABRIELA MÓNACO³

1. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Artes. Cátedra Psicología Auditiva

2. Universidad del País Vasco

3. Universidad de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Música. Cátedra: Educación Musical

Fundamentación

La indagación de los gustos y preferencias infantiles aporta para el desarrollo estético, la identidad y la conformación de grupos.

Estudios previos señalan la interrelación entre preferencias, patrimonio e identidad cultural.

Hargreaves en 1982 describió un comportamiento típico en los niños en edad pre-escolar: lo denominó de oídos abiertos (open eardness) y describe a las preferencias musicales en dicha edad como diversas y de amplio espectro, por ello los niños aceptan músicas de diferente estilo, carácter y modalidad expresiva. Según Hargreaves et al., (2006) esta actitud se pierde en años posteriores y los flujos de la preferencia con la edad derivan de cambios en la maduración cognitiva.

Tarrant et al., (2002) la conducta musical es más importante para los procesos de identidad que otros comportamientos sociales tales como el deporte.

En la Educación Musical se intenta sostener decisiones relativas a repertorios y prácticas de los niños en el aula atendiendo a las preferencias como desarrollo de la identidad.

El presente trabajo muestra el diseño de una triple entrevista realizada a un educador musical, sus alumnos y familiares del niño.

Objetivos

Indagar las canciones preferidas de niños de 5 años pertenecientes a instituciones educativas de nivel inicial.

Explorar las atribuciones de los docentes respecto de las canciones preferidas por los niños.

Entrevistar a los padres de los niños de la muestra sobre las canciones que sus hijos cantan en el hogar.

Analizar la correlación de los datos provenientes de las entrevistas al docente, los padres y los niños.

Requerir a los docentes información acerca de las fuentes que consultan para seleccionar el repertorio.

Analizar la tradición familiar canora del educador y los padres/madres/ cuidadores para relacionarlas con las actitudes de transmisión cultural de docentes y familiares.

Método

Diseño de tres entrevistas a) al educador musical; b) a los padres o tutores y c) a los niños de 5 años.

Construcción de un protocolo con las condiciones y prescripciones a tener en cuenta por el entrevistador.

Análisis de una prueba piloto suministrada a un educador musical, seis niños y seis padres (2012).

Ajuste del instrumento de acuerdo a las observaciones registradas.

Entrevista al educador musical: contiene 16 preguntas abiertas y 19 cerradas (4 categorías) con un breve encabezamiento que brinda información de los fines del estudio, el carácter anónimo y las instituciones responsables del proyecto. Incluye la indagación de Datos etarios del educador.

Entrevista a los padres/ tutores: contiene 12 preguntas: 5 cerradas y 5 abiertas. Los datos personales son idénticos a los de los docentes.

Entrevista a los niños: contiene 10 preguntas, 6 abiertas y 4 cerradas.

Protocolo para el administrador del test: presenta información relativa a la naturaleza del estudio, responsables institucionales españoles y argentinos y el rol adjudicado al investigador a cargo de la entrevista al docente y al personal en formación a cargo de las entrevistas a padre/madre y niño/a. Enumera 15 prescripciones que remiten a cuestiones interactivas y organizativas.

Planificación de la muestra. Durante 2013 se aplicarán los instrumentos en once provincias argentinas. En España se suministrarán en el País Vasco, Cantabria, Comunidad Valenciana e Islas Baleares.

Resultado

Entrevista al educador musical. Incluye:

- Edad: información que puede mostrar tendencias generacionales de carácter formativo de los docentes de la muestra.
- Historia personal con el Canto.
- Memoria: Recuperación de alguna canción que le haya enseñado su padre/madre y abuela/o y si la enseña a sus alumnos. Intenta conocer la supervivencia en las prácticas musicales actuales, del cancionero de generaciones anteriores.
- Preferencias personales; canción preferida en la infancia, circunstancias en que la cantaba y si la enseña a sus alumnos.
- Preferencias profesionales: selección de las tres canciones preferidas para la enseñanza y su procedencia.
- Enseñanza y Preferencia: se intenta acceder a información relativa a las preferencias infantiles y las atribuciones de *gusto infantil* que de ellas realiza el educador

Entrevista a los padres/ tutores. Incluye

- Historia personal del niño con el canto: si canta en la casa y en que circunstancia.
- Preferencias de repertorio de la madre / padre, procedencia de las mismas y si se las enseña a su niño/a.

Entrevista a los niños. Incluye

- Preferencias: canto de la canción preferida, con quién la aprendió; cuál es su elegida de la clase de música; selección de alguna canción que le haya enseñado su papá/mamá, abuelo/a, amiguito/a; elecciones de repertorio de la TV. Se intenta conocer las visiones de los niños y relacionarlas con la historia familiar y las estimaciones del educador y de los padres.

Conclusiones

La prueba piloto mostró que el cuestionario indaga las cuestiones de interés para el proyecto. La aplicación piloto de la entrevista arroja datos pertinentes para el proyecto, Muestra que el sistema de triple entrevista es un instrumento idóneo para recabar el tipo de información; el cruzamiento de la misma favorece la validación del contenido y de las hipótesis de trabajo.

CREACIÓN MUSICAL COLECTIVA E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA. UNA EXPERIENCIA EN ESCUELA DE EDUCACIÓN MEDIA, ARGENTINA

FABIÁN E. LUNA¹, LEONOR M. BARRABINO² Y MELISA E. AGUILERA GONZALEZ¹

1. Licenciatura en Artes Electrónicas – Universidad Nacional Tres de Febrero - UNTreF

2. Licenciatura en Gestión Educativa – Universidad Nacional Tres de Febrero – UNTreF

Descripción

La experiencia que expondremos se enmarca en el proyecto de investigación; “Creación colectiva en música mediada por nuevas tecnologías y entornos de producción, interpretación y difusión” (Proyecto radicado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, dirigido por Prof. Fabián Esteban Luna. Equipo de investigación: Prof. María Leonor Barrabino, Melisa Aguilera, Lic. Marcelo Fenoglio, y Tomas Hepner)

Nuestro objetivo macro es analizar las dimensiones intervinientes que involucran las producciones colectivas en música y que hacen uso de las tecnologías del sonido dentro de las aulas y en el marco del Modelo 1.

Para ello fueron desarrollados una serie de módulos de producción colectiva en música y tecnología del sonido, los cuales persiguen el fin de emular las modalidades de gestión y desarrollo implementadas en los colectivos en música Poliedro y Poliedro online (www.poliedronline.blogspot.com), con la finalidad de extraer consideraciones que nos permitan caracterizar los componentes que deban ser incluidos en las prácticas de enseñanza en música mediadas a través de nuevas tecnologías.

En particular hemos estado observando aulas de escuela media a modo de prueba piloto en un Instituto de Enseñanza de la localidad de Moreno, Provincia de Buenos Aires.

El objetivo del trabajo de campo intenta aproximar a los alumnos y a los profesores involucrados en la inclusión de estas herramientas a través de los módulos nombrados. A partir de esta experiencia pretendemos evaluar el potencial educativo de la inclusión en las prácticas de enseñanza de modelos colaborativos de producción en música utilizando las TIC.

Este proyecto se vincula académicamente con otro proyecto (3) con el cual compartimos y articulamos el espacio de indagación (Proyecto de investigación: “Innovación educativa, cultura colaborativa y mediación tecnológica en el Modelo 1 a 1 en Argentina” radicado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, dirigido por la Dra. Graciela Esnaola).

LEITURA À PRIMEIRA VISTA COM ORGANISTAS UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS

ALEXANDRE FRITZEN DA ROCHA Y ANY RAQUEL CARVALHO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Fundamentação

O presente estudo pretende investigar como se dá a leitura à primeira vista na população organística da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desenvolvendo um estudo com 100% dos organistas que circularam nesta Instituição no período do segundo semestre de 2011 e primeiro semestre de 2012. Este é um estudo inédito no âmbito de pesquisa em órgão no Brasil.

Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa é investigar a tarefa da leitura à primeira vista realizada por organistas de uma universidade brasileira utilizando dois trechos com texturas contrastantes. Outros objetivos incluem: investigar se aspectos de análise musical são utilizados conscientemente antes e durante a prática da leitura à primeira vista; identificar os aspectos observados pelos participantes referente à leitura e à autorreflexão do processo.

Método

Foram selecionados dez sujeitos de pesquisa com idades e níveis de formação musical distintos, vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), da cidade brasileira de Porto Alegre. Questionário, filmagem das execuções, entrevistas semiestruturadas, e mostra de vídeos posterior à execução foram utilizadas como método de pesquisa, assim como o julgamento de avaliadores externos.

Resultados

Aspectos e habilidades que constroem facilidades na tarefa da leitura à primeira vista ao órgão diferem dos aspectos encontrados em pesquisas com outros instrumentos, como violão e piano, provenientes das peculiaridades intrínsecas do órgão. As entrevistas demonstram que as estratégias de execução desenvolvidas pelos sujeitos de pesquisa são muito variadas e em praticamente todos os casos diferem em texturas homofônicas e polifônicas.

Conclusões

Concluimos que a autoavaliação posterior à mostra do vídeo mostrou-se uma ferramenta de pesquisa útil, modificando a percepção da execução dos participantes neste estudo. A textura contrapontística foi considerada a mais difícil pela maioria dos participantes, e os níveis de formação não foram determinantes na execução da textura homofônica.

EL RANGO OJO MANO EN LA LECTURA PIANÍSTICA A 1RA VISTA ENMARCADO EN UN VIDEOJUEGO

MIRIAN TUÑEZ¹, FAVIO SHIFRES² Y ALEJANDRO GONZÁLEZ³

1. Facultad de Bellas Artes y Facultad de Informática. Universidad Nacional de La Plata
2. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
3. Instituto de Investigación en informática III- LIDI de la Universidad Nacional de La Plata

Descripción

Este trabajo consiste en la demostración de un videojuego didáctico sobre una de las modalidades de lectura pianística denominada lectura a 1ra vista.

Leer a primera vista una partitura consiste en la capacidad de reproducirla por primera vez sin el beneficio de la práctica (Wolf, 1976). Sloboda (1982), la define como una tarea de transcripción compleja que se asocia con una serie de procesos perceptivos y motores (Waters, Underwood y Findlay, 1997).

Dentro de estos procesos, en primer lugar, nos interesa destacar los mecanismos del sistema ocular que operan entre las fijaciones, donde se produce la focalización de la información visual y los saccades, movimientos rápidos que conectan una y otra fijación en los ejes horizontal y vertical propios de la lectura pianística.

En segundo lugar nos interesa la capacidad de anticipación en la lectura, ya que el desarrollo de esta estrategia mejora la transformación de la información visual en ejecución motora (Wurtz 2009), permitiendo programar una respuesta de salida (actos motores) de manera planificada (Shaffer, 1981).

El tiempo transcurrido entre el punto de fijación (información visual) y el punto de ejecución motora (nota tocada), es lo que se define como rango ojo-mano, concepto sobre el que hemos desarrollado este videojuego.

Por otra parte considerar al videojuego como imágenes comandadas por coordinaciones sensorio-motrices, nos da el soporte adecuado para instrumentar experiencias cognitivas corporeizadas mediadas por la tecnología. De esta manera se valoriza el movimiento corporal como una parte integrante del proceso de pensamiento musical (Leman 2008).

Objetivos

Del mismo modo a lo que ocurre en la lectura a primera vista de una partitura, que consiste, entre otras cosas, en oprimir la tecla que corresponde a la nota observada en el momento adecuado, el objetivo del videojuego se centra en oprimir una tecla determinada correspondiente al tipo de objeto entrante en el campo visual en el momento adecuado de acuerdo a la distancia y el tiempo transcurrido desde la posición de aparición. Este objetivo se realiza en tres niveles de dificultad que van acortando el lapso ojo-mano a través de la simultaneidad de eventos presentados, los tiempos de resolución y la motricidad implicada en la obra a ser ejecutada. Pasar de un nivel a otro le implica al jugador resolver su ejecución con una tolerancia de errores en los tiempos estipulados.

De tal forma, el juego se propone (i) disminuir el lapso ojo mano y (ii) aumentar simultáneamente la complejidad de la información a descodificar, en un contexto de feedback permanente acerca de la justeza de las acciones realizadas.

Dispositivo

Este videojuego se ha implementado a través del software Processing, entorno de programación de código abierto, que permite visualizar imágenes, grabar, reproducir y escuchar sonidos y conectar vía MIDI un teclado para la realización de esta actividad.

REFERENTES DE EJECUCIÓN DE UNA OBRA MUSICAL PREVIAMENTE MEMORIZADA

FILOGONIO GARCÍA
UNAM

Fundamentación

Los solistas intérpretes de música académica occidental regularmente tocan de memoria en sus presentaciones públicas. Si bien, esta práctica puede ser ventajosa en ciertos momentos, también, puede ser causa de ansiedad por el temor a fallas de memoria. Una forma en que los intérpretes experimentados enfrentan esta circunstancia es el desarrollo de un sistema de recuperación de la memoria que permita que la ejecución continúe, si cualquier cosa sale mal. De esta forma, los ejecutantes desarrollan un sistema de recuperación de la memoria que les permite continuar la ejecución ante una falla. Este sistema es llamado referente de ejecución que pueden ser definido como el mapa mental de la obra que permite al ejecutante monitorear el desarrollo de la obra. Estas investigaciones han observado el uso de Referentes de ejecución de tipo Estructural (frases o secciones), técnica básica (rasgos motrices-técnicos), expresivos (cambios de carácter, agógica o dinámica) y mixtos (la coincidencia de dos o tres diferentes referentes de ejecución). El uso de estos referentes segmenta la obra y provoca entre otras cosas, el efecto de posición serial durante la recuperación de memoria.

Objetivos

El propósito del presente investigación es observar la eficiencia del uso de los diferentes referentes de ejecución en la recuperación de una obra musical previamente memorizada.

Método

Un grupo de ocho pianistas profesionales se les solicita aprender una obra de memoria, cuyas sesiones de práctica serán video-grabadas y los ejecutantes reportaran verbalmente las estrategias utilizadas durante cada sesión de práctica.

Las pruebas se realizarán dos semanas después de terminadas las sesiones de práctica en consisten en la recuperación de la obra memorizada a partir una lista de estímulos auditivos y visuales con duración de dos compases.

Se evaluará la altura y duración correcta de los compases posteriores al estímulo presentado por medio de un algoritmo de error (Palmer, 2004).

Se correlacionará los resultados obtenidos durante las pruebas con los referentes ejecución reportados por los participantes.

Resultados

Las pruebas de experimento no se han confluído, por lo cual no se tienen resultados que reportar.

O DESAFIO DO ESTUDO TÉCNICO PIANÍSTICO PARA A MÚSICA CONTEMPORÂNEA

SABRINA LAURELEE SCHULZ¹ Y RAELE TOFFOLO²

1. Universidade do Oeste Paulista – Unoeste

2. Universidade Estadual de Maringá

Fundamentação

O ensino musical instrumental, em particular o ensino de piano, apresenta-se de forma geral, temporalmente congelado no que diz respeito aos métodos e livros de exercícios empregados para o desenvolvimento da habilidade motora e auditiva necessárias para a execução pianística. O livro de Exercícios progressivos de estudo técnicos de Czerny, os pequenos minuetos organizados por Bach no livro Anna Madalena e até mesmo as coleções de peças de diversos compositores como a coleção de livros de Bastien, são comumente encontrados nas escolas de música e desenvolvem o estudo do piano apenas para o contexto da música tonal, como estruturas escalares, formas de mão entre outras, que são fundamentais para o repertório tonal mas pouco úteis para a música contemporânea. Assim, aluno acaba por distanciar-se da linguagem musical contemporânea a medida que sua habilidade motora se desenvolve, limitando-se a um fazer musical histórico e por consequência poucos pianistas se aventuram pela poética musical do nosso tempo.

Objetivo

Construir uma metodologia técnico pianística que proporcione um denominador comum entre as linguagens musicais tradicionais e a contemporânea.

Descrição

A partir do método de iniciação musical através do teclado de Junquiera (1985), percebermos a importância de construir uma continuação para o desenvolvimento cognitivo motor do aluno de piano. Autores como Santiago (2006) abordam que o desenvolvimento psicológico cognitivo do estudante deve ser explorado através da ação motora, do envolvimento emotivo e percepção auditiva. Dessa forma julgamos de suma importância inserir a música contemporânea em todo o percurso de aprendizagem instrumental.

Implicações

Nos estudos realizados verificamos que o aluno iniciante deve desenvolver suas habilidades musicais desde os primeiros anos de seus estudos. Assim, a linguagem contemporânea e até mesmo noções de interação rítmica com a música eletroacústica mista devem constar da formação inicial, intermediária e avançada.

Valor

A proposição de um conjunto de habilidades básicas serem abordadas já nos estágios iniciais do estudo instrumental poderá contribuir com o desenvolvimento cognitivo do estudante de piano. Diminuir a distância entre o performer e música contemporânea, possibilita um maior contato do ouvinte com esse repertório, uma vez que teríamos mais performers habilitados e motivados a se dedicar a esse repertório.

2210 (OBRA ORQUESTAL) UNA MANERA POSIBLE DE COMPONER

IVÁN CHAPARRO

Escuela de Arte N° 501

Descripción

Después de las tendencias compositivas del siglo pasado, surge desde mi punto de vista la necesidad de recrear un nuevo sentido de la belleza, donde hacer música y escuchar música sea para la emoción del alma y no para la satisfacción únicamente intelectual de unos pocos. Contextualizar con libertad la composición musical, es una tarea del presente; reconociendo quienes somos y cuáles son nuestras influencias, para así intentar encontrar una nueva sonoridad argentina y latinoamericana. A través del análisis de mi obra orquestal 2210 "Homenaje al bicentenario" quiero demostrar una manera posible de componer.

Dispositivo

El motivo que se presenta en una introducción de dos frases realizada por flautas y clarinetes en octavas, dando la sensación de estar en lo alto, nace del noroeste argentino; luego se elabora con notas extrañas. En un puente de 2 compases el fagot acompaña con mayor movimiento rítmico; apareciendo corcheas donde antes había silencio, y el si bemol y si becuadro como notas móviles para evitar el tritono. Flautas y clarinetes armonizan por cuartas.

Violines 1° y 2° y violonchelo acompañan con el fagot, eliminan la primera corchea y se quedan con las dos semicorcheas en el primer tiempo, produciendo una segunda elaboración del motivo; aquí los clarinetes acompañan con una armonía que busca producir diferentes matices. El contrabajo acompaña con una sutil polirritmia en negras. Esta estructura se mantiene superponiéndose las flautas con una nueva melodía; luego una tercera melodía aparece tocada por las flautas, clarinete y la trompeta. Aquí finaliza la 1° sección de carácter alegre.

Un cambio de tempo, compás y centro tonal irrumpe en la 2° sección; el acompañamiento, en ostinato lo continúan las cuerdas, con un tritono descendente y ascendente; mientras los tres clarinetes juegan una armonía más tonal que en la 1° parte y a contratiempo de las cuerdas. La melodía a diferentes octavas, expresando incertidumbre la presentan, flauta, trompeta y fagot.

Otro puente nos lleva a la 3° sección. Violines y violonchelos cantan un nuevo tema de dos frases sin acompañamiento. Existen otros cambios de centro tonal, de compás y una rítmica en negras. La respuesta la realiza el grupo de vientos completo. Para finalizar esta sección que se oscurece por su carácter nostálgico y melódico, se encuentran los vientos llevando la melodía y las cuerdas con un acompañamiento contrapuntístico.

En la 4° sección, toda la orquesta repite los últimos 4 compases de la 1°, para luego volver al motivo con los clarinetes pero esta vez acompañados por las cuerdas y el fagot iguales que en el comienzo; una nueva melodía interpretada por los clarinetes y duplicada luego por las flautas presenta el clima de final. Mientras las cuerdas llevan su acompañamiento en negras, una última melodía con ritmo de corchea y dos semicorcheas y repetición de sonido, cantan los vientos. Conduciendo toda la orquesta hacia el final en un acorde de cuartas armado sobre el sonido la.

EDUARDO ROVIRA: SUITE PARA BALLET. ANÁLISIS MUSICAL

PAULA MESA

Cátedra de Lenguaje Musical Tonal. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Fundamentación

Eduardo Rovira fue un músico de amplia trayectoria reconocida mayormente por su paso por el tango aunque a su vez, ha sido un prolífico compositor en el campo de la música académica. Este trabajo pretende realizar un acercamiento a las características que definen su obra dentro del tango, observando a su vez los elementos incorporados de su formación académica a este género. Se acota el análisis de su producción a la década del '60 momento en el cual su música comienza a ser reconocida por su personal estilo (Saluzzi, 2007).

Objetivos

¿Cuáles son los elementos del lenguaje musical que caracterizan la generalidad de los tangos compuestos en esta década? ¿Cuáles son los elementos del lenguaje musical que observamos como innovadores en relación a otros compositores en los tangos de Eduardo Rovira? ¿Qué características distintivas se observan en esta obra?

Contribución Principal

El estudio de la obra compositiva de músicos latinoamericanos se ha basado en aquellos emergentes de gran trayectoria tales como: Villa Lobos, Mariano Etkin, Revueltas, Guastavino entre otros. El caso de Eduardo Rovira, es el de un músico descripto por sus pares como un gran renovador pero casi desconocido para la gran mayoría del público. Considero que presenta problemáticas desde el punto de vista de su relación con los cambios culturales, sociales y políticos de la Argentina y a su vez plantea una interrelación de cruces de lenguajes que definen su estilo. Este trabajo intenta realizar una aproximación a las características que definen ese estilo contextualizándolo con su propio entorno.

Implicancias

Las características innovadoras en su música parten de la estructuración de su discurso por momentos a modo de "collage". El eclectismo que demuestra en el modo en que se interrelacionan los diferentes elementos del lenguaje musical le ha dado a su música un sello distintivo. A su vez, mantiene del tango, por ejemplo, esa esencia en el fraseo de la interpretación, en el marcado del bajo, en la estructuración melódica, en la alternancia entre el compás de 4/4 y el de 3:3:2.

Es importante mencionar que la gran renovación no se da sólo en el plano musical si no que también se da en el plano ideológico. Plantea un tango que, por definición, debe ser compuesto y ejecutado para ser escuchado; ya no es ese tango sólo para ser bailado o para cumplir el rol de acompañamiento de cantantes.

RELAÇÕES DE CONFORMIDADE E DE IMPLICAÇÃO EM OBRAS BRASILEIRAS PÓS-TONAIIS

ANTENOR FERREIRA CORRÊA

Universidade de Brasília

Fundamentação

Relações de conformidade [conformant relationships] foi o conceito apresentado por Leonard Meyer em seu livro *Explaining Music* (1973) para designar o tipo de relação na qual um evento musical discreto e identificável relaciona-se a outro evento por similaridade. Essa noção de-

sempenhou papel fundamental no arcabouço intelectual desenvolvido por Meyer, levando-o a afirmar que “até onde eu tenho conhecimento, nunca houve música sem relações de conformidade, de modo que parece razoável assumir que estas são condições necessárias para a compreensão musical” (1973, p.66). A partir desse conceito, Meyer lançou um novo olhar sobre suas ideias a respeito da significação musical apresentadas no seu *Emotion and Meaning in Music* (1956) e substituiu o termo antes empregado “expectativa” por “implicação musical”, tendo justamente nas relações de conformidade um dos principais meios para a criação dessas implicações. Relações implicativas indicam as consequências possíveis de um evento musical na sua relação com demais elementos da estrutura musical. A existência desse mecanismo de implicação permitirá a geração, por parte do ouvinte, de prognósticos para os desdobramentos do discurso musical. Essas decorrências antevistas, quando confirmadas ou de algum modo desviadas, aumentam ou diminuem a carga informativa transmitida pela obra musical, o que promove a significação musical. A partir da fundamentação nas ideias lançadas por Meyer, bem como, de seu melhor entendimento após análise e revisão da literatura que discutiu sobre esses conceitos, como, p. ex., os recentes trabalhos de Gabriëlsson e Lindström (2001) na área da composição, analisando a influência da percepção das estruturas musicais na expressão emocional; Juslin e Sloboda (2001) sobre emoção em música, coligindo em um único livro várias áreas de pesquisa em cognição musical; a crítica ao conceito de “conformida” lançada por Cochrane (1995) e rebatida por London (1995), parte-se para os objetivos desse trabalho:

Objetivos

Estender o conceito de relações implicativas para o repertório pós-tonal. Buscar um melhor entendimento dos mecanismos cognitivos responsáveis pela compreensão musical. Formar hipóteses sobre os mecanismos cognitivos que agem na formação de relações implicativas. Disponibilizar material teórico oriundo de pesquisas na área de cognição musical, de modo a auxiliar compositores e demais músicos no entendimento dos mecanismos de percepção e compreensão musical.

Contribuição Principal

Ao lado do realinhamento terminológico, Meyer também discorreu sobre os diferentes tipos de relações de conformidade, como por exemplo, relações de conformidade em processo [processive] (1973, p.49), formais, funcionais, etc. Cada uma dessas relações é exemplificada com análises musicais, cujo repertório restringiu-se a obras compostas no sistema tonal. Por conta dessa característica (diversas vezes enfatizada por Meyer, basta ver, por exemplo, o título da segunda parte do livro: “implications in tonal melodies” (1973, p.107), busca-se neste texto, transferir os conceitos de conformidade (em suas variadas relações) e implicação para ambientes não tonais de composição musical, levando em conta mecanismos de percepção e compreensão musical, por sua vez, discutidos na literatura atual própria da área de cognição musical. Assim, neste trabalho, são analisadas obras musicais do repertório brasileiro contemporâneo. Essas obras foram tomadas por serem representativas do uso de diferentes e técnicas construtivas, como o uso do modalismo e serialismo, procedimentos harmônicos sem relações tonais, entre outros. Desse modo, as colocações de Meyer sobre implicação e significação musical, anteriormente restritas a linguagem tonais, ganham novo dimensionamento ao encontrarem correspondência em outros ambientes composicionais. A percepção rítmica, pouco considerada nos trabalhos analíticos, neste domínio, ganha relevância como fator preponderante no engendramento de relações de conformidade e de implicação verificadas nas análises realizadas. Ao lado da organização do parâmetro “duração” do som, aspectos timbrísticos e texturais também permitem ser considerados sob a mesma lógica implicativa. As contribuições advindas do diálogo mais próximo entre as disciplinas na área da cognição musical, fundamentadas em revisão bibliografia atualizada, e da musicologia na sua vertente sistemática, podem interessar à comunidade musical, sobretudo nas áreas da composição e interpretação.

Implicações

Lançar outra abordagem sobre os trabalhos de Meyer, estendendo seus conceitos para além do pensamento tonal, poderá fomentar discussões e problematizações na área da música, especialmente nos ramos ligados à teoria e análise, composição, interpretação e psicologia da música. Embasado em uma melhor compreensão dos processos cognitivos de compreensão musical, o desdobramento das ideias de Meyer poderá ser utilizado como nova ferramenta de análise musical a ser empregado nos âmbitos musicológico e performático. Compositores e analistas poderão valer-se dos mecanismos de implicação como procedimento para investigação e criação musical. Intérpretes, por sua vez, poderão usufruir desse entendimento como critério adjunto na construção da interpretação de obras modernas, as quais não contam ainda com uma forte tradição de performance. Estudos em psicologia poderão se beneficiar de um novo olhar sob aspectos que confluem para o processamento e inteligibilidade musical, reavaliando, assim, processos gestálticos ligados à percepção musical.

IMPLEMENTAÇÃO COMPUTACIONAL DA ANÁLISE DE TENSÃO HARMÔNICA APLICADA À COMPOSIÇÃO E À ANÁLISE MUSICAL

RAEL TOFFOLO

Universidade Estadual de Maringá

Fundamentação

O estudo sobre a tensão musical está cada vez mais presente na agenda de pesquisadores de todo o mundo. De uma forma sumária, a tensão musical tem sido utilizada como um conceito para abarcar diversas facetas do universo sonoro musical. Ora a tensão está relacionada a aspectos métricos (Krumhansl, 1996; Farbood, 2012), ora a aspectos harmônicos (Lerdahl, 1996; Lerdahl; Krumhansl, 2007), ora ligada ao plano dinâmico (Arnheim, 1984) e, em alguns casos, relacionada a diversos parâmetros musicais simultaneamente (Granot; Eitan, 2011; Patty, 2009). Porém, os estudos mais recorrentes centram-se na consideração da tensão musical como um aspecto perceptivo correlato à dialética entre consonância e dissonância e por sua vez com a própria vida psico-biológica. Para o musicólogo Mosco Carner (1941) o conceito de tensão musical está embasado nos processos que governam as facetas do viver: "Essa relação é apenas uma manifestação especial no universo da música de um fenômeno psicológico geral que acompanha toda nossa vida física, mental e emocional". Por sua vez, James Tenney (1998) apresenta um histórico de como os conceitos de consonância e dissonância foram considerados ao longo da história da música ocidental. Divide a dialética entre consonância e dissonância em cinco tipos distintos: Consonância Melódica; Consonância Polifônica; Consonância Contrapontística; Consonância Funcional e Consonância Psicoacústica ou Dissonância Sensorial.

Objetivo

Nossa proposta centrou-se em criar um modelo computacional para o cálculo de tensão harmônica (Dissonância Sensorial ou Cognitiva) baseado nos trabalhos de Helmholtz, Plomp & Levelt (1965), Parncutt (1988) e Bigand et al. (1996) de forma a aproveitar suas funcionalidades para a análise musical, em especial para a análise da música não tonal e para a composição musical.

Descrição

O conceito de Consonância Psicoacústica ou Dissonância Sensorial ou Cognitiva está apoiado nas pesquisas de Helmholtz, em especial no conceito de Aspreza. Para Helmholtz a percepção geral das dissonâncias é resultante dos batimentos ocorridos entre os parciais harmônicos que se encontra muito próximos de forma que resultem em batimentos acima de 15Hz. Esses batimentos são percebidos como uma espécie de rugosidade ou aspreza. Seus

estudos resultaram em tabelas de classificação dos níveis de dissonância dos intervalos musicais básicos. Os estudos de Helmholtz foram fundamentais para o desenvolvimento do conceito apresentado por Tenney e amplamente desenvolvido por teóricos como Plomp & Levelt, Parncutt, Terhardt e muitos outros. Plomp & Levelt apresentaram uma das maiores contribuições revisionistas às pesquisas de Helmholtz. Tais autores descobriram que a aspereza geral percebida entre os harmônicos superiores varia de acordo com a proximidade entre os harmônicos, portanto dependendo da incidência de bandas críticas. A despeito da inovação do conceito de aspereza para a compreensão do fenômeno cognitivo das dissonâncias, grande parte dos trabalhos centram-se na análise da música tonal e de como a dialética entre consonância e dissonância estão relacionados à emergência de funcionalidades discursivas do sistema tonal, como por exemplo em Lerdahl (2001).

Implicações

A implementação computacional do cálculo de tensão harmônica se mostrou como uma interessante ferramenta para compreender como os níveis de tensão harmônica foram responsáveis pela caracterização dos diferentes sistemas teórico-musicais ao longo da história da música ocidental, buscando uma base cognitiva para tal entendimento. Para Carner, cada época histórica elegeu um nível de aceitação de dissonâncias sempre em um limiar acima do período anterior de forma que o que fosse estrangeiro ao sistema tornava-se, posteriormente, familiar. Da mesma forma, para Schoenberg e Webern a história da aceitação das dissonâncias pode ser correlata à organização da série harmônica; a harmonia se desenvolveu "aceitando" cada vez mais os harmônicos mais distantes, portanto os mais próximos entre si e que acarretam em taxas maiores de aspereza. O método de Cálculo foi implementado em SuperCollider e também em PureData, visando disponibilizar uma ferramenta que pudesse ser utilizada tanto para a análise musical quanto para a composição musical, tanto como composição algorítmica em tempo diferido quanto para aplicações em tempo real. A partir da implementação, diversos testes foram realizadas comparando formações harmônicas típicas de sistemas musicais variados como sequências de acordes tonais, formações harmônicas típicas da música stravinskyniana, bem como formações harmônicas pós-tonais de Weber, Berg, entre outros.

Valor

Pudemos verificar que a tensão harmônica geral de cada sistema musical varia em uma taxa específica, equiparando-se com as afirmações de Carner, Schoenberg ou Webern. Por outro lado a concepção de níveis diferentes de tensão harmônica, de cada um dos sistemas musicais históricos, propicia uma interessante forma de visualizar tais relacionamentos, quando considerados quanto sua tensão harmônica geral, e que podemos considerar como um parâmetro organizacional a se considerar em meio a composição musical. Para Pousseur, por exemplo, a música pós-tonal sofreu de uma séria homogeneização perceptual por utilizar-se da totalidade cromática de forma muito recorrente. Tal homogeneização pode ser verificada em diversos processos analíticos tradicionais como por exemplo em Costàre, mas também utilizando os cálculos de tensão harmônica. Nesse sentido, a consideração da tensão harmônica em meio à composição contemporânea pode ser uma interessante ferramenta cognitiva que permite contribuir com o planejamento do discurso musical de forma a oferecer alternativas à homogeneização típica dos processos seriais e pós-seriais.

VOCES DE ESTUDIANTES DE FORMACIÓN INICIAL EN EDUCACIÓN INFANTIL: LA MÚSICA COMO RECURSO EN LA ADQUISICIÓN DE HÁBITOS ALIMENTARIOS SALUDABLES

AINTZANE CAMARA

Escuela Universitaria de Profesorado de Bilbao. Universidad del País Vasco

Fundamentación

Las Titulaciones de Grado de la Escuela Universitaria de Magisterio de Bilbao (Universidad del País Vasco) se plantean desde una Estructura Modular en la que el trabajo interdisciplinar adquiere un papel fundamental que se desarrolla a partir de una actividad que organiza y relaciona las diferentes áreas y materias de los módulos del Grado.

En este contexto, en el Módulo 2 del Grado de Educación Infantil se decidió abordar el tema "Salud y nutrición" para el trabajo de la tarea interdisciplinar de módulo. Las 8 estudiantes participantes en este estudio constituyen el grupo de trabajo que está autorizado por la profesora de la asignatura Desarrollo de la Expresión Musical I (y autora de la propuesta).

Previamente al comienzo del trabajo interdisciplinar se indaga sobre las experiencias de las 8 estudiantes sobre el trabajo cooperativo y la adecuación de la temática a tratar desde las diferentes asignaturas que componen el módulo, una de ellas, la música.

El estudio se propone observar y conocer la transformación que se produce en el posicionamiento de partida y durante todo el proceso de elaboración de la tarea interdisciplinar ante las posibles contribuciones de la educación musical al desarrollo de competencias relacionadas con la alimentación, la salud y el conocimiento de uno mismo y la autonomía personal en la Etapa Infantil.

Objetivos

Recuperar las experiencias anteriores en torno al trabajo cooperativo y el aprendizaje de la música como referencias en el proceso de construcción desde una visión crítica y transformadora.

Buscar e indagar sobre las aportaciones que la educación musical puede ofrecer en el desarrollo de hábitos saludables relativos a la alimentación.

Elaborar una propuesta didáctica para el aula de infantil de niños de cuatro años en la que confluyan los diferentes lenguajes artísticos.

Método

El trabajo de la tarea interdisciplinar se desarrolla a partir de un escenario que plantea un problema sobre el almuerzo en el aula de 4 años.

Para el estudio, se parte de un breve cuestionario sobre las experiencias de las estudiantes sobre el trabajo en equipo anterior a la experiencia actual y sobre la temática de la tarea interdisciplinar y su contextualización dentro del currículum. Se inicia la búsqueda de información sobre trabajos que aporten ideas sobre la integración de los lenguajes artísticos - corporal, musical y visual- en el diseño de estrategias didácticas, lúdicas y creativas dirigidas al desarrollo práctico de competencias relacionadas con la salud y hábitos alimentarios adecuados.

La recogida de información de la profesora a partir de breves cuestionarios semielaborados, conversaciones y notas tomadas a partir de la observación, se procede al análisis del proceso de cambio en las concepciones sobre las aportaciones de la música y de los demás lenguajes expresivos en la solución del problema planteado.

De marzo a mayo de 2013, el proceso se supervisa a través de tutorías que van concretándose según las estudiantes o la profesora lo requieran.

Resultados

A través del problema planteado en relación a la salud y hábitos alimentarios en la escuela infantil, se espera por parte de las estudiantes una toma de conciencia de la responsabilidad que como docentes deben desempeñar, para lo cual la reapropiación de las experiencias anteriores es de especial importancia para la trasmisión de valores y actitudes que tienen que ver con la alimentación: importancia del momento de comer y de un ambiente tranquilo, comportamientos adecuados y control postural, toma de conciencia del movimiento corporal y del volumen de la voz.

Conclusiones

Esta forma de dar la voz a futuras maestras de infantil, utilizando su experiencia personal anterior, activa la reflexión de las participantes sobre el tema de salud y alimentación infantil como materia transversal que se aborda desde la interdisciplinariedad de los lenguajes artísticos.

A MOTIVAÇÃO PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL EM DOIS CURSOS SUPERIORES NO BRASIL E EM PORTUGAL

TAIS DANTAS

Universidade Federal da Bahia

Fundamentação

A Teoria da Autodeterminação é fundamentada em cinco subteorias que estão interligadas, ao mesmo tempo em que se complementam, e envolvem necessariamente o conceito das necessidades psicológicas básicas. A Teoria da Avaliação Cognitiva propõe o estudo da influência dos fatores externos na motivação intrínseca. A Teoria da Integração Organísmica trata das diferentes formas da motivação extrínseca em relação à internalização das normas e valores externos. A Teoria das Orientações da Causalidade foca as diferenças individuais nas orientações motivacionais. A mais recente das subteorias, a Teoria das Metas Motivacionais, surgiu da necessidade de diferenciar as metas pessoais em relação aos objetivos intrínsecos e extrínsecos (Vansteenkiste et al, 2010, p. 106-146). As relações entre uma motivação de qualidade (autônoma) e o alto rendimento acadêmico foram evidenciadas em estudo com estudantes universitários, os resultados apontam que a presença da motivação autônoma parece facilitar uma aprendizagem mais eficaz (Vansteenkiste et al, 2009, p. 683-684). Estudantes universitários com altos níveis de motivações autônomas e níveis baixos de desmotivação parecem ser mais persistentes nos estudos do que aqueles que apresentaram motivação mais controlada (Ratelle, 2007, p. 734-746).

Objetivos

Esta investigação se propôs a realizar um estudo sobre as orientações motivacionais de estudantes de dois cursos de formação em licenciatura em música/educação musical na Universidade Federal da Bahia (Brasil) e Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (Portugal).

Método

A coleta de dados foi realizada a partir da Escala de Motivação Acadêmica de Vallerand e colaboradores (1992), revisada por Guimarães e Bzuneck (2008), que avalia sete tipos de motivação: Desmotivação; Regulação Externa por frequência às aulas; Regulação Externa por recompensas sociais; Regulação Introjogada; Regulação Identificada; Regulação Integra-

da; Motivação Intrínseca. Participaram do estudo 47 estudantes da Universidade Federal da Bahia e 59 estudantes da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Os dados foram analisados mediante procedimentos de estatística descritiva. Também foi aplicado o teste t para a igualdade das variâncias, com o objetivo de verificar se os dois grupos comparados possuíam diferentes ou iguais variabilidade nas médias. O teste apontou que apenas as médias para a regulação externa por recompensas sociais ($t = 2,92$ e $p = 0,004$) e por regulação introjetada ($t = 2,20$ e $p = 0,030$) apresentam diferenças estatisticamente significantes.

Resultados

Os resultados obtidos nesta pesquisa apontaram que os perfis motivacionais dos alunos portugueses e brasileiros se enquadram nas formas autodeterminadas de motivação extrínseca e na motivação intrínseca, sendo estes os tipos mais desejáveis de motivação para uma aprendizagem de qualidade. Estes resultados sugerem que estudantes brasileiros e portugueses do curso de educação musical possuem orientações motivacionais condizentes com resultados encontrados em pesquisas semelhantes (ver: Engelman, 2010; Guimarães; Bzuneck, 2008, Burochovitch, 2008; Prates, 2011).

Conclusões

Este trabalho buscou situar os tipos predominantes de motivação na formação de professores de educação musical, os resultados encontrados nesta pesquisa sugerem importantes conclusões no que diz respeito à qualidade da motivação e da aprendizagem. No entanto, é preciso compreender as orientações motivacionais e dos tipos de motivação também a partir dos fatores que determinam o quadro motivacional. Assim, buscando contribuir efetivamente para o campo da educação musical, ressaltamos a necessidade de aprofundamento e ampliação dos conhecimentos sobre motivação acadêmica que nos permitam observar fatores de influência, a partir de outros enfoques e novos estudos, colaborando, assim, para discussões em torno da estruturação dos currículos dos cursos e da promoção de ações mais concretas no que diz respeito à administração das aprendizagens na formação de professores de música.

LA MÚSICA Y LAS HABILIDADES DEL MÚSICO: IDEOLOGÍA DE LOS INGRESANTES SOBRE LA PROFESIÓN

PILAR HOLGUIN TOBAR

Universidad Tecnológica y Pedagógica de Colombia

Fundamentación

La música es el producto de la sociedad y durante la historia ha sido parte de la expresión de los miembros las comunidades (Small, 1999). Para su interpretación, comprensión y enseñanza cada cultura ha determinado las formas de interacción, atribuyéndole un significado que trasciende el hecho fáctico y placentero; en cualquier sociedad la música ocupa un rol amplio que acompaña las actividades humanas al ser activa e interactiva, estableciéndose diferentes relaciones comunicativas tan importantes como el lenguaje (Cross, 2010). Dentro de este aspecto comunicativo surgen las estructuras musicales que se encuentran en relación con los patrones culturales. En la actualidad y en la cultura occidental el individuo interactúa con multiplicidad de grupos humanos dentro de su vida social que en la mayoría de los casos comparten significado, estructuras y habilidades musicales similares. Estas semejanzas que surgen en la interacción con otros, puede ser transformada cuando se inicia el estudio especializado de la música, ya que el individuo entra a un grupo social que ha establecido sus propios patrones y valores culturales (Kingsbury, 1988). Lo anterior implica que la institución y la educación musical generan ideologías que validan y mantienen sus

prácticas, influyendo en el concepto y el significado del estudiante que pueden diferir del ya construido socialmente.

Objetivos

Estudiar los aspectos ontológicos de la música, entendidos como el fundamento de las expectativas de los procesos de enseñanza aprendizaje que ocurren en las instituciones de formación profesional.

Analizar las respuestas de los estudiantes sobre las concepciones acerca de la música y el ser músico para identificar la ideología implícita en el modelo de educación musical.

Método

Se dispuso de un corpus de encuestas aplicadas a estudiantes de primer semestre de Licenciatura, en dos años diferentes (2012 y 2013) en la UPTC, Tunja, Colombia. Para el año 2012 se aplicó una encuesta de respuesta abierta en dos momentos: el primero para caracterizar su procedencia y la educación musical previa y el segundo para conocer sus definiciones de música y músico y su relación con las expectativas que tienen el cuanto a la formación de habilidades. En el año 2013 se aplicaron las dos encuestas pero se ajustó el instrumento brindando al estudiante la selección de su respuesta. Posteriormente se analizaron las respuestas en dos pasos:

- 1) Se tipificó la información relativa a las respuestas obtenidas.
- 2) Se tipificó la información colocando unas categorías de las respuestas y posteriormente se procedió a plantear unas categorías de análisis
- 3) Se establecieron relaciones entre 1 y 2 para advertir de qué modo las concepciones son acordes con el currículo del programa y en especial con las asignaturas que se relacionan con la educación auditiva

Resultados

Los resultados están siendo procesados y se expondrán en su totalidad durante la reunión. Un primer análisis general de las respuestas generó la identificación de las características comunes que soportan las descripciones del modelo conservatorio y la predominancia de dos ideas: la música como ejecución y la música como texto

Conclusiones

Fue posible realizar un análisis de la concepción de la educación musical y confrontación con el modelo institucionalizado desde el siglo XVIII. Los conocimientos protodisciplinarios que traen los estudiantes de sus entornos culturales están permeados en la mayoría de los casos por el modelo antes mencionado o ya fueron enculturados dentro la institución.

PERCEPCIÓN DE ESTUDIANTES SOBRE SU DESARROLLO AUDITIVO EN ESPACIOS CURRICULARES Y EXTRACURRICULARES

GENOVEVA SALAZAR HAKIM

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Bogotá

Fundamentación

En el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la UDFJC, se han adelantado estudios para indagar sobre las concepciones de desarrollo auditivo musical, con el interés de comprender de qué manera la propuesta institucional en su conjunto aporta a la formación de competencias auditivas de los estudiantes, y cómo éstas se articulan desde los diversos escenarios curriculares y extracurriculares. En sus primeras etapas, estos estudios se

focalizaron en observar la propuesta institucional (programas de asignatura, testimonios de docentes y actividades de clase) en asignaturas Teórico Musicales y de los Énfasis de Interpretación Instrumental, y de Composición y Arreglos. En esta última etapa, se indaga por las concepciones de los estudiantes sobre sus logros de desarrollo auditivo y la valoración que tienen de los mismos en prácticas curriculares y extracurriculares. Como referentes se acude a categorías abordadas en etapas precedentes y en otros estudios sobre educación musical, para observar y caracterizar procesos cognitivos y sus concepciones en escenarios académicos (Shifres, Vargas, Martínez, Salazar, Castillo, Bernal y Agudelo). Estas categorías son: ontologías de la música, modos de conocimiento musical, y procesos transmodales y transdominio. Por otra parte, se acude a la consulta de estudios que aportan a la comprensión de formas de interacción y de modos de aprendizaje y práctica musical en escenarios informales y extracurriculares (Green, Zapata, Lambuley).

Objetivos

Indagar en la concepción y valoración que tienen estudiantes de diferentes énfasis del Proyecto Curricular de Artes Musicales sobre sus desarrollos auditivos en el contexto de prácticas musicales curriculares y extracurriculares.

Método

El estudio es de enfoque cualitativo e implica: (1) la aplicación de entrevistas a estudiantes de los énfasis de Interpretación Instrumental, Composición y Arreglos, y Dirección Musical; (2) la definición y aplicación de categorías de análisis a la información recolectada en entrevistas y (3) la interpretación de resultados. Categorías como función, contenidos y materiales vinculados a las prácticas de audición musical, así como otras emergentes, se aplicarán en el análisis. A su vez, categorías como ontologías de la música, modos de conocimiento musical y procesos transmodales y transdominio serán tenidas en cuenta para la interpretación de los resultados.

Resultados

El estudio se encuentra en su primera etapa, en el trabajo de campo, por lo cual aun no se tienen resultados. Al finalizar este semestre ya se contará con resultados parciales, los cuales se contrastarán con otros obtenidos en etapas precedentes de este estudio y se incluirán en el texto de presentación final.

Conclusiones

Se presentará un avance de resultados en cuanto a concepciones y valoraciones por parte de los estudiantes sobre sus logros auditivos en escenarios curriculares y extracurriculares.

ESTUDIO ACÚSTICO DE LA EMISIÓN VOCAL EN LOS CANTANTES POPULARES DE SANTIAGO DEL ESTERO

JUAN MANUEL CINGOLANI, VALERIA PAOLA CEJAS, MARÍA ANDREA FARINA, MARTÍN TOMÁS SZELAGOWSKI Y GUSTAVO JORGE BASSO

*Cátedra de Acústica Musical. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata.*

Fundamentación

La acústica de la voz humana cantada ha sido estudiada a través de los trabajos de Husson y Terhard entre otros. A finales de los años '60 la investigación sobre el tema fue liderada por Sundberg. Su trabajo, centrado en el análisis de las formantes espectrales, propuso una serie de modelos y teorías. Sin embargo, a la fecha no se ha realizado un estudio exhaustivo sobre algunos géneros propios del canto popular

En el presente trabajo partimos de suponer que las teorías y metodologías actuales para el análisis de la voz cantada, aplicadas al ámbito del canto lírico, son también válidas para estudiar algunos géneros de canto popular en nuestro país. En particular, las hemos aplicado a la chacarera santiagueña, de gran importancia en el mapa musical argentino actual.

Profundizamos el análisis del comportamiento acústico de la voz humana, evaluando los aspectos físicos y sus rasgos perceptuales asociados. Ambos aspectos son analizados en función de sus posibles relaciones con las características de su entorno regional: la música vocal de Santiago del Estero. El modelo desarrollado permite analizar los posibles vínculos entre las características de los intérpretes y un conjunto obras y compositores característicos. De esta forma las áreas que se abordan integran métodos y modelos de análisis propios de las disciplinas intervinientes: acústica, música, percepción auditiva y análisis musical.

Objetivos

El objetivo de nuestro estudio es lograr una caracterización tímbrica del canto popular santiagueño procurando hallar vínculos entre sus propiedades acústicas y los rasgos perceptuales que definen su identidad musical, aplicando las teorías y metodologías que actualmente se utilizan para el análisis de la voz cantada. De esta forma esperamos ampliar el corpus de conocimiento referente a la producción musical de nuestro país

Método

Se determinaron los parámetros y características físicas de la señal acústica significativos para el estudio y se establecieron los rasgos perceptuales distintivos del sonido que adquieren relevancia en la impostación de los cantantes santiagueños.

Se efectuó una articulación teórica de los conceptos provenientes de las teorías contemporáneas sobre técnicas vocales a fin de proponer un modelo de funcionamiento.

Se realizó una lectura crítica de la música de la región a fin de evaluar su influencia en el estilo de canto.

Se diseñaron pruebas experimentales y se realizó el trabajo de campo con voces especializadas en canto santiagueño. Los resultados de dichas pruebas fueron analizados mediante técnicas estadísticas.

Resultados

A partir del análisis acústico de las señales de audio se identificaron y localizaron las formantes presentes en la emisión vocal del canto santiagueño. Se clasificaron los cambios de coloratura y manejo del aire en relación a la variación de dinámica para los registros de pecho y falsete.

El trabajo hasta acá realizado permitirá la caracterización tanto de las cualidades tímbricas como las técnicas de emisión en función de la particular impostación que presenta el común de los cantantes populares de Santiago del Estero."

Conclusiones

Los resultados obtenidos hasta la fecha permiten validar las hipótesis planteadas sobre la aplicabilidad de la teoría de formantes y la existencia de una técnica de emisión diferente a la del canto operístico.

Este proyecto contribuirá a mejorar el estado actual de conocimientos sobre los mecanismos y estrategias que vinculan estos elementos con las características regionales de la música santiagueña. Se espera así profundizar en la relación existente entre el campo acústico físico, las técnicas vocales de emisión y la percepción musical propiamente dicha.

LA CORPOREIDAD Y LA EXPRESIÓN EN LA EJECUCIÓN CORAL: INDICIOS DE LA IDENTIFICACIÓN DEL CUERPO COMO PRODUCTOR DE MENSAJES

MANUEL ALEJANDRO ORDÁS Y MARÍA AMPARO BLANCO FERNÁNDEZ

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

En estudios recientes relativos a la ejecución musical vocal de la corriente más reciente de las ciencias cognitivas de segunda generación, que postulan una teoría de la mente corporeizada, se ha buscado desplazar a aquella tradición que abona la idea de que la ejecución vocal pertenece a una constelación diferente de la ejecución instrumental. La mayoría de los trabajos que abordan el estudio de la ejecución vocal lo hacen desde la perspectiva del cantante solista, dejando de lado el ensamble vocal.

Resulta interesante investigar al ensamble coral, dado que en su comportamiento surgen cuestiones relativas a las relaciones interpersonales en la corporeidad individual y grupal, que corresponden a la esfera personal y supra personal. El canto coral representa un campo fértil para la producción de significados socio-musicales (Garnett, 2005).

Uno de los rasgos de la ejecución grupal es la capacidad de compartir el tiempo, resonando mutuamente, aspecto de la comunicación musical denominado entrainment. En el coro esta conducta de adaptación temporal se produce en tres niveles: entre los cantantes, entre el coro y el director y entre el coro y los oyentes. Las resonancias corporales que ocurren son de carácter multimodal y ocurren a consecuencia de la circulación de la energía musical sonora y visual entre las personas.

En este trabajo, se indagará el modo en que el entrainment que tiene lugar en el contexto social de la práctica coral incide en la expresividad del conjunto.

Objetivos

Estudio I: Observar, analizar y comparar las articulaciones corporales de los ejecutantes en una performance coral para ver como comunican la expresión musical.

Estudio II: Analizar la recepción de la corporeidad en la ejecución coral de acuerdo a si esta comunica una versión más expresiva o emotiva y si involucra al cuerpo como productor de mensajes.

Método

ESTUDIO I. Sujetos: un coro amateur conformado por jóvenes y adultos (n=14) conducidos por su director estable. Estímulos: tres ejecuciones de una obra de su repertorio habitual en tres versiones a saber: i) idiosincrática; ii) sin movimiento y iii) con movimientos libres. Las ejecuciones se registraron con cuatro cámaras de video digital y un grabador de audio digital y luego se les pidió a los coreutas que evaluaran su desempeño en cada versión. Aparatos. Para el procesamiento y análisis de los clips se empleó el software Video Analysis y el audio se analizó con Praat y MirToolbox en Matlab 6.0.

ESTUDIO II. Sujetos: oyentes de distintos niveles de saber musical. Estímulos: Los clips filmados en el estudio I oficiaron de estímulo para el estudio II, utilizando tanto los registros audiovisuales como auditivos. Diseño y Procedimiento: Se instó a los oyentes a proveer un juicio estético de las ejecuciones en términos del grado de logro presentándoles los estímulos en orden aleatorio según las versiones i, ii o iii a dos grupos de participantes donde un grupo recibió los estímulos solo auditivos, mientras que el otro los recibió en modalidad audiovisual."

Resultados

Se analizaron los clips de video y se midió la cantidad de movimiento relacionándolo con el audio registrado. Las mediciones de sonido y movimiento se cotejaron con las evaluaciones de los oyentes y con los auto reportes de lo que los ejecutantes sintieron al momento de cantar en las tres versiones. Los resultados están en proceso.

Conclusiones

Se discuten los resultados en vinculación con las relaciones de embodiment respecto de la expectativa del oyente. Si bien en términos de juicio estético, el concepto de belleza es el que domina tradicionalmente en las valoraciones de una performance, el presente estudio discute estas ideas dando cuenta de una problemática más ligada a una comunicación expresiva más o menos lograda y/o coherente, es decir, más acabada o apropiada, en lugar de más bella.

INCIDENCIA DE LAS FUENTES DE INFORMACIÓN TEMPORAL EN LA INDUCCIÓN DEL BEAT DURANTE LA RECEPCIÓN MULTIMODAL DE UNA EJECUCIÓN CORAL

MANUEL ALEJANDRO ORDÁS

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Existe evidencia que se ha recolectado en diferentes tareas de juicio perceptual de que el componente auditivo es más pregnante que el componente visual en los procesos temporales (Repp y Penel 2002). Durante la acción compartida en la performance musical los individuos deben entonar y coordinar temporal y recíprocamente su ejecución (Leman 2008) con la de los demás para lo cual, según el paradigma de entrainment, se ajustan entre sí y adaptan continuamente su timing de acuerdo a mantener la sincronía frente a las desviaciones temporales expresivas de las que consta cualquier interpretación. Basándonos en los estudios de intertapping como modelos producidos para estudiar estos procesos (Repp 2005), suponemos que en la performance coral, la temporalidad se co-construye entre los participantes producto de las interacciones intersubjetivas de fases temporales que se suceden en el interior de este proceso comunicativo. A partir del modelo que pone de manifiesto estas relaciones (Ordás 2012) es necesario indagar acerca de cuáles son las claves o pistas temporales que obtienen el coro del director, el director de los coreutas y los coreutas entre sí; de dónde provienen (quién las guía o conduce) y cuáles resultan ser más

relevantes (dominancia auditiva, audiovisual o visual) en el devenir temporal de la ejecución coral.

Objetivos

Identificar cuáles de todas las fuentes de información temporal de las que dispone un oyente en la recepción audiovisual de una ejecución coral inciden más fuertemente en la inducción del beat durante una tarea de sincronía interactiva con la citada performance.

Método

Sujetos: Jóvenes y adultos coreutas con experiencia musical y/o coral (n=21).

Estímulo: Se utilizó un fragmento de video de una ejecución de Victimae Paschali Laudes (M. Zoltowski).

Diseño: El estímulo fue presentado en 3 condiciones con dos modalidades i) unimodal (c1 visual, c2 auditiva) y ii) bimodal (c3 audiovisual). Se consideró como fuentes de información temporal para la modalidad visual la gesticación del director (video sin audio), para la modalidad auditiva la escucha de la ejecución cantada resultante (el audio del video procesado digitalmente); para la modalidad audiovisual la resultante de la ejecución grabada (imagen y sonido) de los intérpretes.

Aparatos: Para el procesamiento y edición del audio de los videos y la extracción y análisis del valor normativo de pulso se empleó el software Sound Forge Pro 10.0 y Sonic Visualiser 2.0 respectivamente. Las respuestas de los participantes se registraron en forma de "marcas" mediante el software Sony Vegas Pro 11.0. Procedimiento. Se realizó una tarea de tapping donde los participantes recibieron visual, auditiva y audiovisualmente el video de la obra donde se visualizaban el director y el coro y debieron ejecutar el tactus percibido lo más ajustado posible.

Resultados

Se midieron las desviaciones de timing en ms respecto al beat inducido según la medición del timing del valor normativo de pulso extraído del audio del estímulo. Se predijo que las respuestas en sincronía con el estímulo dependerán más de la información auditiva que de la visual. Por lo tanto en la c1 se hallará la mayor variabilidad de marcas, registrándose asincronías intra e intersujetos. En la c2 se hallará la menor variabilidad, en tanto que en la c3 la variabilidad de marcas se aproximará a la hallada en la c2, esperándose encontrar indicios de la mayor o menor contribución del componente visual en la inducción del beat. Los resultados se están procesando.

Conclusiones

Una de las habilidades relevantes que los coreutas deben poner en acción para sincronizar su ejecución en el tiempo es la inducción del beat, lo cual estaría relacionado a las características de la fuente sonora y al proceso psicológico involucrado. Las implicancias de utilizar la información multimodal tanto para la práctica como para la pedagogía de la dirección coral se reflejan en el manejo de la temporalidad donde el individuo y el conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical. Esta concepción de la dirección coral desde una perspectiva de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación se opone a la concepción tradicional que supone una comunicación asimétrica y unidireccional entre el director y los coreutas para entenderla como un proceso comunicativo simétrico y bidireccional, de índole intersubjetivo y multimodal.

ANALYSIS OF SYNCHRONIZATION PATTERNS IN CLARINET DUOS USING ACOUSTIC AND KINEMATIC PARAMETERS

DAVI MOTA¹, MAURÍCIO LOUREIRO¹ AND RAFAEL LABOISSIÈRE²

1. *Centro de Estudos do Gesto, Música e Expressão – CEGeME – Universidade Federal de Minas Gerais*

2. *Lyon Neuroscience Research Center - INSERM/CNRS/UCBL*

Background

The manipulation of acoustic parameters in music performance is a strategy widely used by musicians to demonstrate their expressive intentions. In the case of instrumental ensembles, the control of acoustic parameters is crucial for both acoustic realization of the performance and the proper understanding of the musical ideas by the listeners. From the perspective of the musical ensemble, all musicians share the responsibility of shaping the acoustic parameters, either by serving as a reference for other players (such as the conductor or the leader of an instrument section) or by following the cues indicated by leaders. In such a context, the literature indicates that musicians somehow anticipate the variations in the acoustic parameters by taking advantage of the visual and acoustic information, which is continuously transmitted by other interpreters in order to improve their synchronization and overall musical coordination. This discussion lead us to the following questions: How these fine coordination performances are deployed by musicians? How can quantitative methods provide new insights for the understanding of music ensemble synchronization and the role of the body in the performance?

Aims

The aim of this study is to investigate patterns synchronization/coordination used in musical ensembles, using two complementary approaches, kinematic and acoustical analysis.

Method

We conducted an experiment divided in two sessions: In the first session, musicians were instructed to play as first clarinetist (primo), i.e., following their own interpretative intentions. In the second session, musicians were instructed to play as second clarinetist (secondos), following the recordings of primo clarinetists from the first section, including those executed by themselves. Analysis of acoustic variables was performed on five parameters: Articulation Index, Normalized IOI, Legato Index, Log Attack Time and Loudness. For gesture data analysis, a single scalar parameter was defined using the three-dimensional positions of the clarinet bell, calculated as the instantaneous speed.

Results

The results show that the participants tend to follow more efficiently their own recordings, not only in rhythmical terms, but also in other musical dimensions. The results indicate that when clarinetists follow themselves they tend to retain their "original" gestural profile, as recorded in the solo executions. However, when they follow other clarinetists, they tend to deviate from the "original" profile. In those cases, it was observed that the curves of secondos clarinetists tend to slightly adapt to the curves of primo clarinetists.

Conclusions

The procedures used were capable of identifying a gestural "signature" of the interpreters. Moreover, it was shown that these "signatures" are affected when the musical parameters are changed, for example when following different musicians. However, the interaction between gesture and music points to a complex relationship, dependent on numerous variables.

LA IMITACIÓN CANTADA: SU RELACIÓN CON EL REGISTRO VOCAL Y LOS RASGOS EXPRESIVOS

VIOLETA SILVA Y GABRIELA MARTÍNEZ

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Imitar una melodía cantando es una actividad presente en las prácticas musicales y educativas. No siempre los músicos o estudiantes pueden realizar una buena imitación, habitualmente surgen dificultades que se pueden atribuir a varios factores como el estilo, el timbre o la voz del cantante. A su vez, el entorno de donde emerge la melodía, esto es, el contexto armónico, el timbre de voz, su extensión, las particularidades rítmicas de las frases, el arreglo o composición de la canción, influyen en la reproducción que cada sujeto tiene que realizar en una sola línea vocal.

El estudio exploratorio (Martínez y Silva, 2012) partió de observar una experiencia pedagógica en la cual participó un grupo de alumnos ingresantes a una carrera de música universitaria con el objeto de indagar qué podían imitar. Se pudo observar que la canción presentada para imitar ofrecía a los sujetos determinadas saliencias perceptuales. Esas saliencias se vinculaban principalmente con la tensión vocal y el registro agudo. Así, paradójicamente, se encontró que hubo un mejor desempeño en cuanto a afinación y ajuste general en las partes de la canción con mayor tensión vocal y registro más agudo. A su vez, esas partes tenían una gran carga expresiva del cantante reforzando la saliencia perceptual.

En el estudio mencionado encontramos algunas cuestiones metodológicas que podrían rediseñarse para obtener mejores resultados.

Objetivos

El objetivo del trabajo es presentar una investigación observacional realizada con el objeto de reflexionar acerca de las prácticas de imitación vocal y además analizar qué elementos se ponen en juego; se busca superar ciertos problemas metodológicos hallados en un estudio exploratorio anterior. La investigación considera por un lado las variables referidas al registro de la voz y su relación con la altura real del sonido, y por otro lado, el conjunto de rasgos expresivos en términos de tensión vocal.

Método

Se realizó una investigación observacional con un grupo de alumnos de nivel inicial de diferentes carreras de música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Para la experiencia se seleccionó una canción con un registro vocal amplio y exigido. Se desarrollaron una serie de actividades de audición, análisis y ejecución vocal cuyo objetivo fue que el grupo aprendiera la canción. Una vez realizadas las diferentes actividades grupales, se le asignó una frase a cada uno de los participantes y se les pidió que cantaran individualmente sobre la grabación, con apoyo armónico y a capella. La canción se practicó varias veces, cada sujeto cantó su parte asignada de modo que hubiera una continuidad en el discurso musical y se completara la canción. Con una cámara se filmó la experiencia de clase para ser estudiada y analizar todas las instancias de aprendizaje y observar el contexto de la imitación.

Resultados

A partir del material filmado vamos a focalizar sobre los aspectos referentes a la elección del registro para cantar y su relación con el modelo que imitaron, también se considerarán la correspondencia entre la tensión vocal del sujeto y la del cantante en la versión original;

además del grado de fidelidad del diseño melódico. Por otro lado se observarán las saliencias perceptuales y los rasgos expresivos. Los resultados están siendo analizados.

Conclusiones

Desarrollamos una investigación observacional con un grupo de alumnos para observar qué particularidades surgían en la imitación vocal de una canción con determinadas características.

De acuerdo al estudio anterior (Martínez y Silva, 2012), encontramos que hay una focalización o atención mayor hacia las notas agudas por su saliencia y tensión vocal. De alguna manera, esta tensión obliga al alumno a tomar una elección de registro al cantar (aunque éste difiera del registro del modelo). Dado que en el trabajo anterior resultó privilegiado el ajuste de las partes cuya tensión vocal así lo exige y, paradójicamente, en menor medida el ajuste en las partes más graves donde la exigencia o tensión del registro es más distendida, aquí se discutirán los resultados de esta experiencia en comparación con las anteriores. Se compararán en particular las respuestas en relación a los rasgos melódicos que se tomaron como "saliencias", y se discutirán las diferencias en relación a las diferencias de los estímulos y a las diferencias metodológicas entre los estudios.

AUDIACION Y ESTUDIO CONCIENTE: UNA HERRAMIENTA PARA MEJOR APROVECHAMIENTO DE LA PERFORMANCE MUSICAL DE ESTUDIANTES DE FLAUTA

TILSA ISADORA JULIA SÁNCHEZ HERMOZA

Universidade Estadual de Campinas

Fundamentación

Frecuentemente la falta de interés en ejercer lectura cantada está presente en los alumnos participantes del medio académico de aprendizaje de instrumentos, tales como facultades de música y conservatorios. Son pocos quienes se detienen a reflexionar sobre la importancia que esta práctica representa para el desarrollo integral del estudiante instrumentista, quien es capaz de interpretar, analizar, crear y comprender diversos aspectos concernientes a la adquisición de habilidades cognitivas y consecuentemente, usarlas durante la práctica de la performance.

Esta pesquisa se desarrolla a través de un estudio de caso con estudiantes de flauta travesera, donde se pretende observar para posteriormente categorizar los hábitos de estudio del instrumento y si dentro de ellos existe la práctica de audición musical activa, audição y escuchar concientemente.

Utilizaremos como base teórica los aportes del educador musical norte-americano Edwin Gordon, quien difunde la teoría del aprendizaje musical a través de la audición, que en una de sus facetas se refiere a escuchar concientemente, estando o no el fenómeno sonoro físicamente presente. Actualmente, esta técnica representa uno de los factores básicos para la comprensión de la música para quienes están aprendiéndola.

Otro punto que sera expuesto es el que se refiere a la práctica de audición de manera intencionalizada, propuesta por Jos Wuytacke en la cual el oyente se aprofunda y comprende el universo musical que lo rodea, sea en la práctica de la performance, escuchando un concierto al vivo, una grabación etc.

Objetivos

El objetivo principal de este estudio es reconocer el uso de la audición y el escuchar concientemente como habilidades cognitivas utilizadas por un grupo de estudiantes de flauta

travesa al momento de la práctica de la performance musical. Otro punto será analizar como está siendo utilizado el tiempo de estudio diario de instrumento y verificar si este funciona eficazmente, es decir, enfrentándose a la nueva información organizando recursos estratégicos válidos para optimizarla (crítica, autocorrección, análisis musical, etc) que deben haber sido aprendidos a través del entrenamiento auditivo.

Contribución Principal

La práctica de audición y escuchar conscientemente durante la práctica de la performance musical contribuye no solo para optimizar el tiempo de estudio sino también para cultivar el hábito de practicar el instrumento de manera más eficiente, contraponiéndose a la repetición de trechos mecánicamente desprovistos de conciencia analítica.

Otro de los objetivos presentes en esta pesquisa es reflexionar sobre el papel del profesor de instrumento y la fragilidad de la tradición oral como sistema pedagógico actual, a raíz de la conservación de moldes tecnicistas y falta de interés en registrar las reflexiones sobre la propia experiencia en hacer y enseñar música.

Gran parte de los profesores transmiten el contenido de la misma manera en que ellos aprendieron, y por esto muchas veces esta práctica en sala de aula carece de análisis crítico por parte del alumno. El profesor suele pasar la mayor parte del tiempo ofreciendo sugerencias y soluciones, lo que deja pocas oportunidades para que los alumnos expresen sus ideas y opiniones, convirtiéndolos en dependientes de las indicaciones del profesor en su papel de transmisor.

Implicancias

Esta pesquisa comienza con el análisis de los datos obtenidos a través de un estudio de caso, donde se espera encontrar evidencias del uso de habilidades cognitivas, tales como la audición y el escuchar conscientemente. De la misma manera, buscaremos establecer una relación con los conocimientos previos del alumno referentes a lo aprendido a través de la percepción musical, de tal forma que cuestionaremos si esta disciplina ofrecida en centros de educación musical superiores, está teniendo resultados que pueden ser provechosos para el desarrollo integral del músico.

EL ROL DEL TUTOR DENTRO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL SUPERIOR

O. ADRIÁN FERNÁNDEZ, MARCELO ÁBALOS, DANIEL HORACIO GONNET Y NATALIA MASTANDREA

Tecnicatura en Música Popular. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

En la mayoría de las instituciones universitarias se asume el supuesto de una cierta homogeneidad en las características de los alumnos. Desde esta perspectiva los programas académicos no toman en consideración la evidente heterogeneidad.

Las problemáticas que parecen caracterizar a la educación superior, dentro de las que pueden nombrarse las dificultades de acceso, el bajo índice de retención y escasos egresos, la formación poco acorde a las competencias que son necesarias para la inserción laboral, (Capelari, 2009) requieren de nuevas estrategias.

Dentro de este contexto cultural y educativo es que se inserta el rol de las tutorías en la educación universitaria comprendiendo que debe contemplarse el punto de vista del alumno. (Baudrit, 2000, Lázaro, 1997)

Si bien su razón de ser emerge dentro de la necesidad de brindar apoyatura a los educandos, es el rol del tutor uno de los más complejos de delinear dado que involucra tensiones entre dispares formas de concebir el complejo enseñanza, aprendizaje, tanto como las visiones y funciones de la universidad. (Capelari, 2009)

Dentro de la enseñanza y aprendizaje de la música existe la tradición de la transmisión de maestro - aprendiz, ya sea dentro de la educación formal como dentro de la no formal e informal, conviviendo por ejemplo, la tradición oral con la escrita. (Liska, 2003, Lucero, 2002)

El presente trabajo buscará indagar por un lado el rol del tutor dentro de la enseñanza, aprendizaje de la música partiendo desde las diferentes configuraciones del rol del tutor en la universidad argentina (Capelari, 2009, Capelari, Erausquin, 2002) y por otro ponderar un rol del tutor cercano al del maestro de transmisión cultural. (Liska, 2003, Lucero, 2002)

Objetivos

Problematizar la visión de homogeneidad del alumnado.

Poner en valor el rol del tutor dentro de la educación superior, y más específicamente del tutor músico.

Reflexionar en torno a las diferentes configuraciones del rol del tutor en base a los estudios realizados.

Contribución Principal

Entendemos que el presente trabajo intenta problematizar la necesidad de establecer estrategias a la hora de abordar la deserción en la universidad, buscando contribuir con el desarrollo de la autonomía de los postulantes y alumnos en tanto que estudiantes.

Casi tautológicamente con lo anteriormente dicho, se pone en relevancia la necesidad de contar con actores con roles flexibles que puedan ejercer apoyaturas pedagógicas en el sistema universitario.

Particularmente estas prácticas encuentran asidero en las carreras de música popular, en las cuales existen diversas modalidades coexistentes.

Implicancias

Ejerciendo la reflexividad sobre el rol de los tutores y dando cuenta de las variables involucradas en la heterogeneidad de los alumnos se espera problematizar acerca de la necesidad de los tutores universitarios de música y su rol en de la práctica docente.

DISPOSITIVO DE FORMACIÓN: ORGANIZACIÓN DEL CURSO “LA GUITARRA EN EL FOLCLORE ARGENTINO” PARA ADULTOS MAYORES

MARÍA ROXANA PAREDES

Escuela de Música. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario

Fundamentación

Este trabajo pretende reflejar los pasos que se siguieron para la planificación de un curso programático dirigido a adultos mayores de 50 años. La temática consistió en realizar un recorrido por la historia de la guitarra, su origen, evolución y la llegada a América del Sur a través de la conquistista española, su posterior evolución americana y el protagonismo que tuvo en las danzas de nuestro país.

Este curso tuvo lugar en el marco de una experiencia novedosa en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) como lo es el Programa Universidad Abierta para Adultos Mayores, organizado por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Este programa arrancó en octubre 68

de 2011 y ofrece educación institucionalizada no formal. Los cursos abarcan distintas áreas disciplinares, y son dictados por docentes de las distintas facultades de la UNR. Son abiertos y tienen la meta de aportar a la educación permanente.

Objetivos

El objetivo de la experiencia aquí desarrollada fue generar las estrategias pedagógicas adecuadas considerando las particularidades tanto de los participantes del curso como del ambiente en que se desarrolla, que permita despertar el interés de los alumnos y realizar un aporte a la difusión de nuestra música folklórica, en la que la guitarra tiene un papel preponderante. Asimismo, se procuró hacer una aproximación a los orígenes e historia de algunas danzas de nuestro acervo tradicional.

Descripción

Se puede citar como antecedente el trabajo desarrollado por la docente coordinadora en el Taller de Guitarra de una institución tradicional de la ciudad de Rosario, entre los años 1992 y 2012. Esta experiencia quedó documentada en la ponencia "Taller de guitarra de música popular", presentado en el I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular (Villa María, Córdoba, 2007).

Debido a las características del lugar de trabajo, los intereses y necesidades de los alumnos, enseñar y aprender sobre el instrumento (la guitarra) fue lo más adecuado. Por este motivo, lo más operativo fue adoptar la modalidad de taller. En un principio, se dictaron clases de guitarra de música popular y folclore para adolescentes. Posteriormente, se adaptó la modalidad de taller para grupos de adultos mayores. También se comprobó empíricamente, que la mejor estrategia era la implementación de un dispositivo pedagógico que fue cambiando y adaptándose a las necesidades de los grupos y la docente. El dispositivo pedagógico constituyó una forma de pensar los modos de acción, en tanto el taller constituyó la parte operativa.

Otro antecedente lo encontramos en la experiencia académica de la docente en la Escuela de Música (UNR), de la que se tomaron algunos conceptos relativos a la programación de las clases.

Implicancias

Basándonos en los conceptos desarrollados por Souto, la estrategia para la implementación del curso de la Universidad Abierta para Adultos Mayores fue generar un dispositivo pedagógico de formación, cuya intencionalidad "se refiere al desarrollo de la persona adulta como sujeto participe de su mundo social, comprometido con él, con posibilidades de educabilidad continua" (Souto).

Para el dictado de las clases se ideó un dispositivo adecuado para un grupo de adultos, con un programa flexible, teniendo en cuenta la heterogeneidad en cuanto a saberes preexistentes. Se contó con soporte audiovisual, más el aporte de música y bibliografía de la docente y de los alumnos.

De acuerdo a experiencias anteriores con grupos similares, se hizo hincapié en la integración grupal. También se procuró desarrollar el taller de manera que los alumnos pudieran aportar sus vivencias, conocimientos y habilidades. Esto generó una sinergia con la que se logró la retroalimentación de los alumnos y la docente coordinadora.

Valor

Se pudo constatar que el dispositivo de formación que se implementó permitió desarrollar un programa teórico-práctico para este curso que despertó el interés de los alumnos y los movilizó a participar activamente del mismo. Además, se realizó un aporte a la difusión de nuestra música folklórica, en la que la guitarra tiene un papel preponderante.

REVISANDO LAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO EN EL ABORDAJE DE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL. HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LAS DIMENSIONES EXPERIENCIALES DEL PROBLEMA

JOAQUÍN BLAS PÉREZ

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

En las últimas décadas los estudios sobre improvisación musical se han incluido como objeto de estudio en diversos proyectos de investigación. Desde el ámbito etnomusicológico se ha abordado la improvisación en diversos ámbitos culturales (Nettl y Rusell, 1998; Berliner, 1978, 1994). Desde la psicología cognitiva de la música (Pressing, 1988; Johnson Laird, 2002) se ha estudiado a la improvisación en tanto proceso psicológico; mientras que otros abordajes la han analizado desde una perspectiva semiótica poniendo el foco en la construcción de significado y los aspectos narrativos de la música improvisada (Iyer, 2004).

El desarrollo de todos estos estudios ha coincidido con la incipiente crítica general a las perspectivas objetivistas con las cuales se ha abordado el estudio de las temáticas musicales. Algunas de estas críticas se vinculan con (i) la objetualización de la música entendida como partitura-sonido en un proceso de comunicación unidireccional (emisor-mensaje-receptor; compositor-obra-audiencia); y (ii) con un modelo de estudio construido sobre la base de dicotomías (proceso-producto, compositor-ejecutante, obra-performance). Si para la musicología tradicional el significado musical se desprende del texto u objeto partitura, para las nuevas tendencias, es de importancia primordial su realidad performativa. En esta dirección los estudios académicos comienzan a considerar a la música, cada vez más, desde perspectivas que destacan lo corporal, lo intersubjetivo y la multidimensionalidad de la experiencia.

La introducción de la improvisación musical como objeto de estudio, resulta en parte novedoso para un ámbito académico que con anterioridad la relegó considerándola irracional, no preparada o no estructurada. Pero, ¿en qué medida estos nuevos estudios sobre improvisación, trascienden el abordaje de la música como objeto en términos tradicionales? ¿Qué aportes hacen al desarrollo de aspectos que den cuenta del significado musical en términos experientialistas?

Objetivos

Este trabajo tiene como objetivo clarificar algunos de los alcances y limitaciones de las líneas teóricas que tienen a la improvisación como objeto de estudio en tanto adscriben a, o problematizan el abordaje objetualista de la música como texto en favor de un abordaje experiencial. Para este fin se propone (i) organizar los diversos estudios según la perspectiva desde la cual abordan los diversos componentes de la improvisación. (ii) describir de manera crítica el modo en el que los mismos abordan la relación sujeto-objeto.

Contribución Principal

Se realiza un relevamiento y posterior análisis de las principales líneas teóricas que desde diversos campos tales como la etnomusicología, la psicología de la música y el análisis semiótico de la música han estudiado problemáticas vinculadas a la improvisación musical. Se describen de esta manera, en el desarrollo del trabajo algunas de las limitaciones en las caracterizaciones de la etnomusicología y la psicología cognitiva clásica. En general en estas dos perspectivas, se observa la tendencia a separar un sujeto improvisador de un objeto

producto-obra improvisado, y de la misma manera a la realidad física y material de la improvisación en tanto experiencia corporeizada y humana de una realidad mental vinculada los procesos de la estructura en tanto lenguaje. Las ideas de intersubjetividad que son planteadas desde la etnomusicología (Monson, 1996) son consideradas como un importante aporte a una caracterización experiencialista. En el caso de los estudios vinculados a la semiótica musical, podría decirse en parte que las ideas de improvisación en términos de narratividad y de conversación hablada, humanizan y acercan en parte la metáfora del lenguaje a una situación de interacción grupal en términos comunicacionales no lineales. Ya desde otros paradigmas nuevas ideas tales como la emergencia colaborativa (Sawyer, 2006) parecerían acercar al sujeto y objeto de la improvisación, eliminando la idea de una creatividad individual, situando a la experiencia musical de lo improvisatorio en un espacio holístico y colectivo que no sería reducible al objeto o al sujeto de la improvisación. Por su parte los estudios que abordan la corporeidad de lo improvisatorio, en el marco del estudio del gesto o el movimiento (Lopez Cano, 32131; Assinatto-Pérez, 2011), definen nuevos niveles de significación en la performance que redefinen la relación dicotómica sujeto-objeto.

Implicancias

En parte, puede considerarse que el corpus de estudios sobre improvisación aporta desde la introducción de la oralidad de lo improvisado, por oposición a la composición-ejecución académica, a una nueva forma de concebir la música que la define como acto antes que como texto. Pero paradójicamente también puede considerarse que la voluntad de definir la estructura de lo improvisado, ha terminado por volver a la idea de lo previamente estructurado, a la primacía de un texto tácito que aunque no esté materializado en la partitura sigue prescribiendo el acto. La tensión entre lo previo y lo inmediato, lo preparado y lo espontáneo no termina de resolverse en la mayoría de los estudios marcando límites infranqueables a las explicaciones sobre la improvisación. A pesar de esto, conceptos claves sobre los que se desarrollan muchos de los estudios, tales como la intersubjetividad, la interacción social, la estructura dinámica, la corporeidad de lo improvisado y la emergencia colaborativa, podrían acercar la idea de improvisación a una primacía del acto performativo y por ende a una caracterización verdaderamente experiencialista de la improvisación como modo de hacer en música.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS ARMÓNICOS EN EL CICLO DE PERCEPCIÓN-ACCIÓN EN LA IMPROVISACIÓN. UNA PROPUESTA EMPÍRICA PARA EL ANÁLISIS CON MÚSICOS DE JAZZ ARGENTINOS

JOAQUÍN BLAS PÉREZ

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

En este estudio se aborda la improvisación musical en el campo de la cognición musical corporeizada (Leman, 2008), entendiendo a la misma como una experiencia que se construye a partir de la interacción corporal y ecológica del improvisador con el ambiente. Desde la perspectiva de la teoría ecológica de la percepción (Clarke, 2005) el improvisador, en un proceso de percepción-acción simultáneo, se adapta a los rasgos estructurales y a los acontecimientos novedosos que tienen lugar en la performance. Se conceptualiza aquí este proceso adaptativo de los diversos agentes que integran el la improvisación como ciclo de percepción-acción. Se proponen para la descripción del mismo tres fases: (i) acción realizada en la ejecución de manera automática o reflexiva; (ii) percepción corporal y auditiva del resultado de su propia acción

y/o la de otros ejecutantes, y ;(iii) reconfiguración de la acción en curso a partir de lo que le ofrece el entorno sonoro y corporal. En un trabajo anterior (Pérez y Martínez, 2012) se le propuso a un grupo de improvisadores interactuar con una base MIDI compuesta a propósito para testear su adaptación a eventos inesperados que rompen con sus expectativas (Huron, 2006) en relación a los aspectos temporales y rítmicos. En el presente trabajo se analizan datos para la descripción de la adaptación de la performance a partir de rupturas en la base que estarían vinculadas con aspectos armónicos de la improvisación musical.

Objetivos

Los objetivos de este trabajo son caracterizar los ciclos de percepción-acción que tienen lugar en la performance improvisada a partir de la ruptura con las expectativas que se ha introducido en una base MIDI diseñada para tal propósito y analizar las respuestas de los improvisadores en lo que respecta a los cambios en los parámetros vinculados a la altura con el fin de describir el modo en el que los mismos se adaptan durante la interacción con la base.

Método

Sujetos: 9 improvisadores (saxofón, clarinete, trompeta y trombón) con más de 10 años de experiencia en la práctica de la improvisación vinculada al jazz.

Estímulos: Una base MIDI de jazz (bajo caminado, platillo ride y acompañamiento de piano) compuesta especialmente para este estudio. En la misma se generan rupturas abruptas no previstas por los improvisadores, relativas a los aspectos armónicos. La base comienza sobre un Bb7 Mixolidio, el acorde de ruptura es un EMaj7#11.

Aparatos: Las bases son reproducidas desde la PC por auriculares, la grabación se realiza en un programa multipistas (Nuendo), las 3 improvisaciones son registradas por cámaras de video. Procedimiento: (i) Los improvisadores fueron grabados y filmados realizando una improvisación en sincronía con la base. Las bases fueron reproducidas desde la PC por auriculares, la grabación se realizó en un programa multipistas (Nuendo) y fue registrada por cámaras de video. Posteriormente se realizó una breve entrevista semiestructurada donde se intenta registrar la propia experiencia en relación al cambio armónico y su hacer musical en relación al cambio. (ii) Para el análisis de la altura las improvisaciones fueron escuchadas, visualizadas con la ayuda del software Melodyne 3.0, se realizó además un análisis de la altura con la función mirkeyson de MIRtoolbox1.4.1 en Matlab 7.0.

Resultados

A partir de los datos de registro de audio, se analizó la superficie melódica asignando un uso determinado del espacio tonal (Lerdahl 2001), a los diversos momentos ocurridos antes y después de los cambios. Se estableció de esta manera una configuración previa al cambio en vistas a contrastarla con la configuración tonal posterior al cambio. En el análisis (a) por observación y escucha se relevaron una totalidad de 16 espacios tonales diferentes que se categorizaron con una escala ordinal (0-6) para establecer una distancia estimativa con respecto al espacio tonal Bb7 Mixolidio. A partir de estas mediciones pudo observarse que en algunos casos, los sujetos modifican el espacio tonal provocando un alejamiento de Bb Mixolidio en los momentos en los que se producen los cambios abruptos en la base. En otros, se observó que los mismos ya realizan variaciones con anterioridad a los cambios. También pudo observarse un caso particular (sujeto 1), en el que no se modifica en ningún momento el espacio tonal de Bb7 a pesar de los cambios en la base. Los análisis (b) realizados con la herramienta mirkeyson de MIRtoolbox1.4.1 fueron por lo general, coincidentes con las evaluaciones del espacio tonal realizadas a partir de las transcripciones. Esta segunda metodología de análisis posibilitó además la observación de corrimientos o desvíos del centro tonal en muchos lugares donde el análisis (a) no presenta cambios, incluido en el caso del sujeto 1.

Conclusiones

En el análisis de las ejecuciones de los improvisadores puede observarse el modo en el que reconfiguran su acción a partir de la aparición de cambios no previstos en la base, relativos a los aspectos armónicos. El modo en el que los improvisadores cambian la configuración de la altura se constituye en el elemento central para dar cuenta de esta reconfiguración. El hecho que se produzca un cambio en la base, no implica que el improvisador lo perciba con un nivel de conciencia gramatical, y el hecho de que lo perciba tampoco implica que el tipo de reacción deba ser de adaptarse intentando alinearse con el cambio. Por otro lado el tipo de reflexión, foco y decisiones en el devenir de la interacción del improvisador con la base podría dar como resultado diferentes situaciones en el ciclo de percepción-acción susceptibles de ser observadas en el análisis. De este modo podría hipotetizarse que en algunos casos el ajuste se daría de manera automática dando menos posibilidades al improvisador de hacer evaluaciones y tomar decisiones concientes sobre lo percibido; mientras que en otros el improvisador evaluaría lo percibido y realizaría cambios más o menos instantáneos sobre su ejecución. Sobre esta reflexión podría afirmarse la coexistencia de evaluaciones diferentes con modos particulares de 'conciencia en acto' en la improvisación en curso, según dónde esté el foco en el devenir de la percepción-acción del sujeto.

MAPPING IDIOMATIC ELEMENTS IN THE MORPHOLOGY OF DANCE GESTURES: METER, GENDER AND CULTURAL IDIOSYNCRASIES IN THE SAMBA DANCE AND MUSIC

LUIZ NAVEDA¹ AND MARC LEMAN²

1. Escola de Música. Universidade do Estado de Minas Gerais

2. Institute for Psychoacoustics and Electronic Music. Ghent University

Background

Music and dance studies often avoid infringing the disciplinary divisions between music and dance, which is fair from a methodological viewpoint but odd from the cultural and cognitive perspective. Live cultures are not subjected to disciplinary divisions but also experience processes of fragmentation and accommodation caused by a variety of transformation and segmentation vectors. As a number of live Latin-American cultures, the culture of samba evolves, transforms and fragments itself across meaningful divisions in society. These divisions include, for example gender roles, socio-economic (and geographic) levels, musical structure, their functions in context and the performing bodies, which do cross disciplinary boundaries and stretch the sound and movement displays to support demands of cultural expression or cultural codes. This results in very clear distinctions that we often call "styles" of dance and music such as the the samba-de-roda, the samba from Rio de Janeiro, from Bahia, the samba performed by professionals, the samba from the "terreiro" and even style characteristics that permit to identify the gender of the dancers. How do we recognize and perform these fine idiomatic expressions that imprint different styles of gesture? Are these differences reflected in the structure of dance movements and musical sound or are they only an emergence of the mind of the observer? How strong is the impact these differences on the gestures and how they interact with music?

Aims

In this study aim at make an exploration of the emergence of these characteristics in the patterns of gestures of samba dancers.

Method

We collected a small sample of the samba dances using motion-tracking technologies collected in planned experimental setups. We recorded 30 professional dancers (males and females) across 2 different samba cultures (Bahia and Belo Horizonte cities) dancing on 2 different tempi. Dancers were instructed to dance “samba-no-pé” style with no improvisation of embellish-embellishments. It is assumed that professional dancers are able to grasp the instructions and provide less biased renditions of dance movements. The basic structure of the repetitive gestures was analyzed using the “Basic gesture” approach (Leman & Naveda, 2010), which comprises computational and statistical procedures applied to both music and dance data. This economic description of the dance gesture subsumes the variability of the gesture of each limb according the metrical levels of the music and provides the basic “shape” that supports the comparison between gestures of the dancers. The analyses applied to the collections of gestures are displayed as similarity maps that emerge from application of multidimensional scaling (MDS) techniques to dataset using the metrics provided by Procrustean distance between shapes of the gesture. In the sequence, we applied cubic discrimination procedures that inform how proposed groups (gender, culture, tempi) are discriminated by the similarity of their gestures.

Results

The results show that the texture of movements displays relevant traces of information that inform about genre, tempi and style differences, in different degrees of significance.

Conclusions

We discuss the performatic displays of genre and culture in dance and music and how the interaction between music and dance support a broad discussion on the role of the body in the development of musical cultures.

CONCEPTUALIZACIÓN Y CORPOREIZACIÓN DE LA MÉTRICA MUSICAL EN LOS EJERCICIOS DE TÉCNICA DE DANZA

ALEJANDRO GROSSO LAGUNA

Universidade de Évora

Fundamentación

Los miembros de una misma cultura musical comparten una serie de intuiciones que les permiten actuar en la comprensión musical. Se trata de conocimientos implícitos que se reflejan en la habilidad del escucha para superimponer una estructura a los estímulos sonoros percibidos (Keiler, 1978). Estas intuiciones están organizadas en un conjunto de reglas interiorizadas que le permiten a los individuos deducir estructuras jerárquicas de una pieza musical (Lerdahl y Jackendoff, 1983).

Estudios basados en análisis de microgénesis (Siegler y Crowley, 1991; Valsiner, 2007) que exploraron la naturaleza interactiva de la comunicación en clases de técnica de danza (CTD) han mostrado que bailarines y músicos de danza no suelen tener consciencia de que comparten las mismas intuiciones musicales. En las CTD las características estructurales y expresivas de los movimientos son transmitidos a través de una consigna que consiste en una demostración física y sonora que es organizada para responder a un marco musicalmente métrico habitualmente co-construido en vivo por un músico de danza. En un estudio previo mostramos que cuando las consignas presentan información multimodal métricamente divergente suelen producir estados de incomunicación entre los bailarines y el músico. Esto les produce sensaciones de desconcierto debido a que la divergencia “debilita” el acceso a la intuición musical. Sin embargo cuando las consignas presenten información métricamente

convergente amplifican las intuiciones musicales de los agentes. Esto abunda en una mayor comprensión corporeizada de la estructura temporal y de este modo la representación musical y la música que los bailarines escuchan funcionan como una extensión musical de sus mentes. Esto posibilita abordar las dificultades técnicas de los ejercicios con mayor eficacia desde el momento que incorporan la intuición métrica en su estrategia cognitiva.

Objetivo

El objetivo general de este trabajo es presentar estrategias de análisis corporeizadas que permitan explicar los movimientos de la técnica de danza desde una perspectiva métrica musical. Los objetivos específicos son: Describir la naturaleza métrica de los ejercicios de danza a partir de los indicadores viso espaciales, articulaciones y cadenas musculares; Generar estrategias de análisis que permitan, tanto a observadores como a ejecutantes (bailarines - músicos), correlacionar el comportamiento de los apoyos del cuerpo y las articulaciones con las intuiciones musicales que los bailarines ponen en juego.

Contribución Principal

La intuición musical que los bailarines ponen en juego durante las CTD puede ser explicada a través de las relaciones temporales que se generan entre los indicadores viso espaciales, las articulaciones del cuerpo y las líneas de fuerza distribuidas a lo largo del cuerpo en cadenas musculares (Busquet, 2004). Esta hipótesis se basa en el análisis microgenético del movimiento a través de indicadores viso espaciales. Este instrumento permite localizar, a través de un criterio de velocidad cero, diferentes partes del cuerpo que indican el beat durante el movimiento. El indicador es observado en dos tipos de acciones. El punto de impacto (hay choque y representa un apoyo del cuerpo) y el punto de máxima inflexión (no hay choque. Está delimitado por las restricciones biomecánicas del cuerpo). Estos instrumentos permiten segmentar el flujo de los ejercicios en acciones discretas, crear una representación gráfica del ritmo y analizar los componentes métricos del ejercicio como si se tratase de una partitura. La necesidad de este tipo de estudio está justificada en el hecho de que los eventos multimodales presentes en la CTD circulan a velocidades que a "simple vista" no nos permiten relacionarlas a las intuiciones musicales ni a referenciarlas a una pauta temporal, espacial y dinámica. Esto explica en parte, porque bailarines y músicos tienen dificultades para explicar en forma clara las causas de la incomunicación.

Implicancias

El análisis del movimiento a través de los indicadores viso espaciales de beat nos ayudará a comprender mejor la correlación de la métrica musical con el movimiento del bailarín (profesores y estudiantes) y sus conductas físicas en relación a las intuiciones musicales. Esto contribuirá para ampliar el conocimiento explícito acerca de cómo los bailarines están corporeizando las intuiciones métricas en los ejercicios y también ayudar a conceptualizar los componentes de la métrica que están actuando a lo largo de la demostración y de la performance de un ejercicio de movimiento. De este modo pensamos será una herramienta didáctica que contribuya a hablar de las condiciones de estabilidad métrica de los movimientos de los bailarines en un lenguaje unificado. Además los indicadores viso espaciales podrán ser una herramienta para adiestrar a los músicos de danza acerca de cómo puede ser observada y pensada la conducta métrica en el cuerpo del bailarín y de este modo acercarlos hacia este aspecto al cuál se le ha dedicado a la fecha escasa investigación.

El empleo de este análisis compartido en pro de una conceptualización y corporeización de la métrica musical en los ejercicios de técnica aportará beneficios para la comunicación interactiva en danza.

MECANISMOS DE RECOMPENSA COMO SUPORTE NEURAL PARA AS HIPÓTESES DE LEONARD B. MEYER

MARCELO MUNIZ Y MARIA INÊS NOGUEIRA

Universidade de São Paulo

Fundamentação

Os estudos relacionados à expectativa musical deram seus primeiros passos no final do séc. XIX. Em 1956, Leonard B. Meyer publicou "Emotions and meanings in music", abordando a fruição musical segundo diversos posicionamentos filosóficos e apontando para a formação de expectativas, construídas por hábito de escuta, como elemento central da fruição musical, identificando-a como origem da emergência de respostas afetivas e significado musical. Embora as hipóteses tenham sido balizadas segundo cuidadosa construção argumentativa, pouco se podia, à sua época, afirmar acerca de possíveis substratos neurais que a suportassem. A partir do final dos anos 1990, estudos utilizando técnicas de imageamento revelaram a participação de mecanismos de gratificação, geralmente associados à comportamentos motivados como alimentar ou sexual, durante a audição passiva de música tonal. Os mecanismos, por sua vez, estão relacionados, à aprendizagem, motivação e respostas hedônicas, tendo o neurotransmissor dopamina como principal mediador. Estudos envolvendo monitoramento individual de neurônios, revelaram que os neurônios dopaminérgicos codificam incerteza na obtenção de recompensas, comportamento fundamental para o processo de aprendizado e de reforço via resposta hedônica e passível de modelagem probabilística.

A formação de expectativas, tal qual proposta por Meyer, baseia-se na característica própria do material musical tonal; um conjunto finito de elementos discretos (notas musicais) distribuídos em função do tempo segundo relações interiores bem definidas, possibilitando, assim, o tratamento da música segundo processo estocástico e, assim, a própria construção de expectativas probabilisticamente.

Sugere-se, desta forma, que os mecanismos de recompensa possam, como substrato neural, suportar as propostas de Meyer, identificando-se, assim, um caráter específico de fruição do sistema tonal e de outros sistemas que possam ser tratados probabilisticamente.

Objetivo

O presente trabalho visa confrontar os achados neurocientíficos atuais acerca da audição de música tonal com as hipóteses formuladas por Leonard B. Meyer em "Emotions and meanings in music", que propõe a expectativa como base para a emergência de respostas afetivas e significado em música, situando a escuta no terreno probabilístico, bem como discutir a validade das hipóteses, frente ao universo multifacetado compreendido pelo processo de fruição musical.

Contribuição Principal

As questões abordadas por Leonard B. Meyer em "Emotions and meaning in music" são, ainda hoje, importantes, tanto para a área de cognição musical, como para a musicologia. No entanto, embora a obra de Meyer seja uma referência amplamente citada em trabalhos da área, pouca atenção tem sido dispensada às suas propostas originais. Uma objeção recorrente ao tipo de visão proposta por Meyer, a se dizer, computacional, é que essa forma de abordagem preocupa-se exclusivamente com o processamento de representações simbólicas, negligenciando o corpo "não neural", deixando assim de incorporar importantes aspectos da fenomenologia da experiência musical.

As hipóteses de Meyer, no entanto, não invalidam a existência de outros aspectos da fruição musical, mas, sim evidenciam uma característica própria de um sistema musical que se baseia

em um tipo de material musical restrito a um conjunto de elementos discretos (notas musicais) distribuídos temporalmente segundo divisões estabelecidas e regido por relações definidas pelo estilo, permitindo, assim, o tratamento de questões subjetivas (como respostas afetivas) a partir de uma perspectiva objetiva encontrada no âmago do material musical e organização do sistema tonal. Assim, entende-se que a compreensão efetiva do aspecto de fruição sublinhado nas hipóteses de Meyer pode ser tomado como chancela de um tipo característico de escuta, próprio do material tonal e de sistemas que se assemelhem a ele, na constituição de seu material musical e organização de seus elementos, configurando-se como um importante elemento na compreensão mais abrangente do processo de fruição musical.

Implicações

Os mecanismos de recompensa, do ponto de vista evolutivo, podem ser, tomados como um vantajoso sistema moldado no sentido de garantir a manutenção basal do indivíduo. Como tal, operam reforçando comportamentos bem sucedidos, favorecendo tanto a preservação do indivíduo, uma vez que atuam diretamente sobre o comportamento alimentar, como a preservação da espécie, pela atuação em comportamentos sexuais. Os mecanismos de recompensa, são, filogeneticamente antigos, possivelmente anteriores até à formação da consciência, de forma que, na linhagem humana, com o surgimento da cultura, foram cooptados para atuação em comportamentos abstratos como, por exemplo, fruição estética.

A descoberta da correlação de tais mecanismos com a audição de música tonal despertou, imediatamente, reinteresse pelas origens das respostas afetivas à música, uma vez que estão diretamente relacionados à geração de respostas hedônicas. Uma análise mais amíúde, no entanto, mostra que a ação dos mecanismos opera de forma mais ampla, compreendendo também processos de motivação, aprendizagem e, por conseguinte formação de expectativas. Embora parcialmente dissociados, os mecanismos operam conjuntamente para um mesmo estímulo-recompensa, de forma que aprendizado, formação de expectativas e geração de respostas hedônicas apresentam-se como processos imbricados. Apesar das evidências da atuação dos mecanismos no processo de fruição musical, a maioria dos estudos que tratam expectativa na música tonal, o fazem com base em componentes do sistema límbico, geralmente associados à respostas ao medo que, somente de forma pontual figuram nos estudos de imageamento. Assim, a retomada das hipóteses originais de Meyer, e as evidências de sua consonância com relação aos achados científicos atuais podem trazer luz, tanto à estudos em cognição musical como em musicologia, no sentido da compreensão mais efetiva do processo da fruição da música tonal.

ANSIEDADE NA PERFORMANCE MUSICAL: CAUSAS E SINTOMAS EM ESTUDANTES DE FLAUTA

ANDRÉ SINICO Y LEONARDO WINTER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Fundamentos

A ansiedade é um tipo de emoção que alguns músicos têm experienciado antes, durante e após suas apresentações musicais, até mesmo em seu estudo deliberado. Segundo Valentine (2002), três fatores contribuem para a ansiedade na performance musical: a pessoa, a tarefa e a situação. A pessoa refere-se ao conjunto de aspectos da personalidade de cada indivíduo que possam vir a exercer quaisquer influências no comportamento, dentre eles está a personalidade individual, o gênero, o perfeccionismo, o traço e estado de ansiedade, entre outros. O nível de ansiedade da performance musical é proporcional à tarefa a ser realizada, ou seja, quanto mais difícil a tarefa, maior a ansiedade. Alguns fatores musicais podem influenciar a

preparação e realização da tarefa: o repertório, a leitura à primeira vista, o estudo deliberado e a memorização. Há certas situações que são relativamente estressantes para os intérpretes, independente de suas suscetibilidades individuais. Os sintomas da ansiedade na performance musical são bem conhecidos e podem ser classificados em três tipos: fisiológicos, comportamentais e mentais. Os sintomas mentais podem ser subdivididos em cognitivos e emocionais.

Objetivos

Investigar causas, sintomas de ansiedade na performance musical em estudantes de flauta por meio da execução de uma obra do repertório para flauta solo em um recital público avaliativo.

Método

Os participantes da pesquisa foram estudantes de flauta do Curso de Bacharelado em Música de três Instituições de Ensino Superior do Brasil. No total, doze estudantes de flauta participaram da pesquisa, 7 homens e 5 mulheres. Foi solicitado aos participantes que preparassem uma obra do repertório para flauta solo durante um semestre letivo sob a orientação de seus respectivos professores de flauta, e que a tocassem em um recital público avaliativo ao final do semestre. Os procedimentos de coleta e análise dos dados foram à semelhança do estudo de Siw Nielsen (1999), isto é, por meio da observação do comportamento e relatos verbais oriundos da entrevista semiestruturada. Ambos os procedimentos foram registrados em áudio e vídeo. Os dados foram analisados a partir da observação do comportamento dos estudantes de flauta no recital e pela transcrição das entrevistas. Por fim, foi realizado o cruzamento dos dados, isto é, a comparação dos dados na análise observacional do comportamento dos participantes no recital e dos relatos verbais da entrevista semiestruturada.

Resultados

Os resultados sugerem que as principais causas de ansiedade tiveram origem na tarefa e na situação, a saber: o repertório para flauta solo, e a apresentação pública, avaliativa, a presença de uma plateia formada por outros flautistas, além da falta de estudo suficiente para o momento da execução. Os principais sintomas relatados pelos estudantes de flauta foram do tipo fisiológico e cognitivo, ou seja, o nervosismo e a boca seca, a falta de concentração e pensamentos negativos, respectivamente

Conclusión

As principais causas e sintomas de ansiedade na performance musical em estudantes de flauta também foram relatadas em pesquisa realizada com clarinetistas. O sintoma de boca seca, por exemplo, pode ser um sintoma característico da ansiedade experienciada pelos instrumentistas de sopro e cantores pela necessidade do uso da boca e de certo nível de salivação para a produção do som. No entanto, essa hipótese precisaria melhor investigada em pesquisas futuras sobre esse sintoma fisiológico em outros instrumentistas de sopro e cantores, bem como sua influência em suas performances musicais.

Além disso, sugere-se que outras investigações sejam realizadas, a fim de confirmar a presença dessas causas e sintomas em outros instrumentistas de sopro e cantores, com o objetivo de comparar os resultados desta com futuras pesquisas.

EMOÇÕES MUSICAIS SUBJETIVAS E SUA INFLUÊNCIA NA PERCEPÇÃO TEMPORAL

DANILO RAMOS

Universidade Federal do Paraná

Fundamentação

Pesquisas recentes têm demonstrado que fatores emocionais podem influenciar a estimação temporal de trechos musicais (Ramos, 2008). Além disto, vêm sendo evidenciado que músicos apresentam uma notável precisão em tarefas de julgamento temporal. A expertise musical, portanto, definida por Sloboda (2008) como sendo um conjunto de habilidades específicas adquiridas por meio de treinamento se mostra como um importante fator a ser considerado no presente processo. Droit-Volet e Gil (2008) apontam a influência do arousal (estado de excitação fisiológica provocada pela música no indivíduo) como um fator que influencia a percepção temporal de não músicos. Em um estudo realizado por Ramos (2008), esta influência também foi constatada em músicos. Em nenhum destes estudos constatou-se a influência da valência afetiva (grau de agradabilidade que o ouvinte atribui à música) sobre a percepção temporal. Contudo, em tais pesquisas foram consideradas apenas as respostas emocionais e temporais sobre grupos trechos musicais em comum a todos os ouvintes e não associações a trechos escolhidos pelos próprios participantes das pesquisas em questão. Estaria a estimação temporal de eventos musicais relacionadas à cognição da própria obra musical ou esta estimação estaria relacionada à experiência musical passada de cada indivíduo? Este estudo procura responder a esta questão.

Objetivos

O presente estudo se propôs investigar a influência das emoções desencadeadas pela música sobre a percepção temporal, por meio da apreciação de trechos relacionados a experiências musicais passadas de participantes músicos.

Método

Um pré-teste consistiu de uma entrevista semiestruturada com 10 músicos. Cada participante foi questionado sobre músicas associadas a experiências passadas, relacionadas à s emoções Alegria, Tristeza, Serenidade e Raiva, totalizando, assim, 12 músicas (três para cada emoção). Na etapa de teste, em um primeiro momento, cada participante escutou e julgou em uma escala de 0 a 10 o grau de familiaridade de 12 trechos musicais empregados na pesquisa realizada por Ramos (2008), definidos neste estudo como trechos controle. Foram selecionados para análise os trechos controle que obtiveram os menores índices de familiaridade. Após esta etapa, cada participante estimou a duração dos trechos musicais selecionados no pré-teste por cada participante (experimentais), além dos trechos empregados no primeiro momento do teste (trechos controle), apresentados de forma aleatória. O método empregado nesta fase foi o de bissecção temporal, semelhante ao teste empregado no estudo de (Droit-Vollet, Bigand, Ramos & Bueno, 2010), em que estímulos de diferentes durações são classificados como 'curto' ou 'longo'. Neste caso, foram apresentadas duas gamas de durações: a primeira, com trechos musicais variando de 1 a 5 segundos (gama de durações curtas: D1=1 s., D2=2s., e assim por diante) e de 4 à 20 segundos (gama de durações longa: D1=4 s., D2=8s., D3=12 s., e assim por diante). A tarefa dos participantes consistiu em escutar cada trecho musical e julgá-lo como sendo curto ou longo.

Resultados

O teste ANOVA foi utilizado para comparar a porcentagem de respostas longas dos participantes referente aos trechos representantes de cada emoção analisada em cada gama de duração investigada. Para as emoções Alegria e Serenidade, o teste ANOVA não apresentou diferenças estatísticas significativas sobre a comparação da estimação temporal dos trechos

musicais controle e experimental na gama de duração curta. Diferenças estatísticas significativas foram encontradas na gama de duração longa para a emoção Alegria ($F 3,4559$; $p=0,01727$) e Serenidade ($F 9,25623$; $p=0,013963$), indicando que os trechos representantes do grupo controle foram superestimados em relação aos trechos do grupo controle para ambas as emoções. Não foram encontradas diferenças estatísticas significativas para a estimação temporal dos trechos musicais representantes das emoções Tristeza e Raiva em ambas as gamas de duração (curta e longa) entre os grupos.

Conclusões

Os resultados do presente estudo sugerem uma subestimação temporal dos trechos representantes de emoções de valência afetiva positiva (Alegria e Serenidade) sobre trechos representantes de emoções relacionadas às experiências passadas dos participantes músicos. Este resultado não corrobora os resultados encontrados por Droit-Volet e Gil (2008). Em tarefas envolvendo estimação temporal, parece haver um processamento de superestimação temporal relacionado de maneira mais preponderante à cognição da obra musical do que à experiência de cada indivíduo para estas duas emoções. Neste sentido, os trechos musicais controles continham características acústicas semelhantes com relação ao modo musical. Entretanto, Droit-Volet, Bigand, Ramos e Bueno (2010) não encontraram, em seu estudo, diferenças estatísticas significativas em tarefas de estimação temporal sobre trechos musicais apresentados em diferentes modos (maior ou menor) em participantes não músicos. Uma replicação do presente estudo está sendo realizada em participantes não músicos, no intuito de investigar (a) possíveis comparações dos resultados a serem obtidos com os resultados do estudo de Droit-Volet et. al. (2010); (b) se há algum elemento da estrutura musical presente nos trechos musicais controle que possa influenciar a percepção temporal. Uma análise qualitativa sistemática do código acústico apresentado nestes trechos musicais está feita no intuito de responder esta questão.

INTERACCION ENTRE IMAGEN Y SONIDO Y PERCEPCION MULTIMODAL EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO. VINCULACIONES CON LA EXPERIENCIA VITAL SENTIDA

GASTÓN GARCÍA E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

En las últimas dos décadas, el estudio sobre música en un film (film music) ha tenido un interesante desarrollo como sujeto legítimo para las investigaciones académicas, no sólo por el rol significativo que juega en la cultura contemporánea, sino también, por la premisa de intercambio entre diferentes campos de estudio, como la teoría del film, los estudios culturales, la estética, la musicología y la psicología de la música (Goldmark, Leppert y Kramer, 2010). Este intercambio, en ocasiones motivó a describir a la música como un arte subordinado a la imagen, en vez de entender al medio multimedia como un todo emergente de la interacción entre los diferentes medios o modalidades y el sujeto que lo experimenta (Cook, 1998). Daniel Stern (2010) propuso la idea de que el desarrollo dinámico-agógico durante la percepción intermodal de un estímulo temporal configura en nosotros una experiencia que denomina "forma o contorno de la vitalidad", aludiendo con esto a la activación en la propiocepción de las cualidades sentidas de la experiencia. Dichas cualidades han sido indagadas en relación a la recepción de música y danza (Martínez y Pereira Ghiena, 2011; Shifres y otros, 2012). Concurrentemente, se ha señalado que la cualidad kinética del sonido (y de la música)

reproduce las propiedades dinámicas de nuestras emociones (Cook, 1998). El presente estudio indaga la vinculación entre la convergencia intermodal en la experiencia multimedia y las formas sentidas de vitalidad.

Objetivos

Este trabajo se propone estudiar el efecto que, la concordancia temporal entre el componente visual y el auditivo en el track multimedial, tiene en la percepción intermodal de las audiencias.

Identificar los vínculos entre el perfil dinámico connotado por el medio multimedia y la configuración de formas de la vitalidad en la experiencia sentida de dichas audiencias.

Método

Sujetos: estudiantes universitarios de arte. Estímulos: 10 clips extraídos de diferentes films (*Moulin Rouge* (2001) dirigido por Baz Luhrmann con música de Craig Armstrong; *2001, Odisea en el Espacio* (1968) dirigido por Stanley Kubrick, *The Piano* (1993) dirigida por Jane Campion y música de Michael Nyman, entre otras). Los fragmentos fueron seleccionados a partir de los rasgos de similitud y de contraste en la concordancia temporal entre el componente visual y el auditivo, denominados por los teóricos del film como paralelismo y contrapunto (Cook, 1998). Diseño y Procedimiento: se realizó un experimento donde se asignó aleatoriamente a los participantes a tres grupos de acuerdo a las siguientes condiciones: (i) recepción de estímulos únicamente visuales (imágenes aisladas de la música); (ii) recepción de estímulos únicamente auditivos (audios aislados de la imagen) y (iii) recepción de estímulos audiovisuales (multimediales), conformados a partir de los 10 fragmentos seleccionados. Se solicitó a los participantes recepcionar cada estímulo y a continuación estimar la correspondencia entre la experiencia sentida y una serie de términos descriptores de formas de la vitalidad.

Resultados

Se predijo que se hallarán similitudes en los rasgos de la forma vital entre condiciones en los estímulos que presentan paralelismo en tanto que los que presentan contrapunto configurarán diferentes formas de vitalidad en la experiencia sentida. Los resultados están en proceso y serán informados en la conferencia.

Conclusiones

Se discuten los resultados en referencia a la composición del track multimedial y su rol como configurador de la posición sujeto (Clarke, 2005). Además se considera la finalidad estética del componente transmodal en la elaboración del discurso cinematográfico, evidenciada en el tratamiento de la concordancia entre los componentes visual y auditivo y su potencial para activar aspectos de la experiencia sentida en las audiencias.

DE LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA

MANUEL OSWALDO ÁVILA VÁSQUEZ

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Fundamentación

En 1869 se produjo uno de los encuentros más significativos y, al mismo tiempo, más problemáticos de la historia de la Música y de la Filosofía: el encuentro de Richard Wagner y Friedrich Nietzsche. Y, no era para menos, teniendo como telón de fondo la figura de Arthur Schopenhauer, se daría alumbramiento allí a lo que el joven Nietzsche denominaba, en El nacimiento de la tragedia teniendo en mente justo la música de Wagner, "la tarea más suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida" (2012, 39). Pero, ¿qué significaban estas palabras en boca del joven Nietzsche? ¿Era acaso el fundamento último de la música grandilocuente de Wagner metafísico?, mejor aún, ¿era la música en general una actividad propiamente metafísica?, Y, hoy, ¿qué pasa con la música? El presente documento pretende reflexionar, tomando como pretexto la conmemoración de los doscientos años del nacimiento de Richard Wagner, a propósito, no sólo del carácter metafísico de la música o, más exactamente, en torno a la música en una época postmetafísica, sino, meditar acerca de nuestra propia época y, con ésto, acerca del sentido de la Música en una era estridente.

Objetivos

Pensar en torno a la dimensión ontológica de la música y las implicaciones de ello en la manera como los seres humanos, en una determinada época, se interpretan a sí mismos.

Analizar el impacto de la música y de la filosofía en la manera como una época y una comunidad moldea su propia imagen.

Contribución Principal

En la medida que el texto reflexiona a partir de ensayos escritos en diferentes épocas, se toma como punto de partida la hermenéutica. Esto nos llevara a la interpretación de nuestro propio momento histórico y, la incidencia, de la manera como los seres humanos nos hemos modelado a nosotros mismos en este. A partir de allí, lo que se busca es hallar una salida a las problemáticas más álgidas de nuestra época, pues, como escribió Friedrich Nietzsche en el ya citado Nacimiento de la tragedia (Ensayo de autocrítica 1886) "sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo" (2012, 31).

La contribución de este trabajo sólo se podrá determinar en una discusión amplia sobre este asunto. Por otra parte, podría resultar significativo el promover de cursos donde el estudiante reconozca que la música no se reduce a una simple técnica, sino que tiene un carácter mucho más determinante.

Implicancias

Es posible pensar nuestra propia época a partir de una dimensión estética. Incluso, podría pensarse en una reflexión política, si se tiene en cuenta que, parafraseando a Nietzsche el músico ya no debe ser tan sólo un artista, debe convertirse el mismo en una obra de arte (Nacimiento de la tragedia, 2012, 45).

CORPUS MUSICAL

PABLO HERNAN DIAZ GEREZ

Escuela de Musica Eisele – San Miguel (Buenos Aires)

Fundamentación

El pensamiento post estructural Deleuziano concibe a la filosofía como creadora de conceptos (y no mera contemplación, reflexión y comunicación). Desde esta perspectiva se redimensiona la filosofía, el arte y la ciencia, no como objetos mentales de un cerebro objetivado, sino los tres aspectos bajo los cuales el cerebro se vuelve sujeto.

Se piensa al arte regido por perceptos y la música específicamente por afectos, en un plano de composición más abstracto de figuras estéticas. La filosofía entra en resonancia con el arte y la ciencia interpelando y componiendo.

Objetivos

Hacer Elucidación crítica de los conceptos utilizados en filosofía para pensar el hecho musical y lo corporal en el cruce con el campo "Psi".

Contribución Principal

Hacer un contrapunto filosófico con las artes y el campo "Psi" para armar un debate que ponga de manifiesto las nuevas problemáticas en el campo estético y su anudamiento en lo corporal.

Implicancias

La posibilidad de buscar nuevas respuestas y preguntas a los temas ¿qué puede un cuerpo? En las producciones artísticas contemporáneas y en las realización musicales populares.

LA EXPERIENCIA MUSICAL DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS PROCESOS INTERSUBJETIVOS

SILVINA MANSILLA¹ Y DANIEL H. GONNET²

1. Universidad de Buenos Aires. Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA)

2. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) y Tecnicatura en Música Popular. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Fundamentación

Pensar la música desde las posibilidades que brinda como soporte de intersubjetividad, abre a pensar la conformación subjetiva y a cultura no ya como campos de saber capturados por los saberes disciplinares, sino en la mutua implicación que suponen. Para esta búsqueda es necesario poner en conversación nuevas perspectivas acerca del rol de la música en los procesos de constitución subjetiva, junto a líneas teóricas que permitan pensar los saberes acerca de lo humano en su plano filosófico. Los estudios acerca de la multimodalidad de los primeros intercambios entre padres y bebés y las características específicas que suponen como fundantes de los posteriores intercambios intersubjetivos conforman una parte de las fuentes de esta búsqueda. Por otro lado, la revisión de la reducción de lo subjetivo a la racionalidad operada desde el campo de la historia del conocimiento y la reintroducción de la incertidumbre junto a la referencialidad en los procesos de significación es otra parte de las fuentes. Por último, y en relación al contexto especial en que se desarrolla este encuentro, pensar las diferentes modalidades de interacción subjetiva y sus posibilidades en el espectro que iría de lo alienante a lo creativo permite dimensionar el intento refundacional de un espacio para la memoria y el arte en lo que fue un centro clandestino de detención. En este plano pensar el hacer musical desde la perspectiva de la atribución mental de segunda persona

tanto en su relevancia moral como en su dimensión como práctica transformadora podría proveer un marco adecuado para plantear estas búsquedas.

Objetivos

Revisar algunos estudios acerca de la dimensión expresiva de la experiencia musical, puestos en relación a las características distintivas de los intercambios intersubjetivos tempranos. Considerar, a partir de estas fuentes el rol de la música como soporte semiótico en los procesos de conformación subjetiva. Tender puentes conceptuales entre saberes disciplinares que permitan una aprehensión menos dicotómica de la subjetividad, los procesos intersubjetivos, la cultura. Contextuar la reflexión sobre el espectro creatividad/alienación en el intento histórico por construir un espacio para la memoria y la vivencia artística en lo que fuera un centro clandestino de detención.

Contribución Principal

Este trabajo se inscribe en la búsqueda de tender puentes conceptuales que permitan la reflexión acerca de la experiencia musical y su rol en los procesos de constitución subjetiva.

La reflexión acerca de los campos disciplinares que han tematizado esta tónica incluye la necesidad de revisión de dicotomías que obstaculicen su aprehensión como fenómeno integral. La consideración de las relaciones de mutua conformación entre subjetividad y los soportes de intercambios semióticos ofrecidos por la cultura, incluye una reflexión acerca del espectro que suponen respecto a la alienación y la expresión creativa, como polos posibles de la vivencia. Estas consideraciones se contextúan en la especificidad del espacio para la memoria, sede de este encuentro, y en la reflexión que acompaña la fundación de un lugar para la expresión creativa en lo que fuera un lugar de exterminio, dos estados antagónicos de la existencia humana.

Implicancias

La búsqueda de realizar un rastreo inicial acerca de la música y su rol en la construcción subjetiva, podría implicarse en los intentos por transversalizar los saberes disciplinares.

Además se relaciona con las perspectivas que buscan integrar las competencias cognitivas, expresivo-creativas, lúdicas en un continuo que explique mejor su emergencia en la tarea aplicada, tal como en disciplinas la salud o la educación.

FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS Y EDUCACIONALES DE LA TEORÍA DE LA NARRATIVA MUSICAL. LA NARRATIVA COMO COGNICIÓN MUSICAL SENTIDA.

MARÍA DE LA PAZ JACQUIER Y FAVIO SHIFRES

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de la Plata*

Fundamentación

Pensar la música como narración o desde aspectos narratológicos ha sustentado el desarrollo de diferentes teorías y complejas discusiones sobre su factibilidad o no. Según Byron Almén (2008), las dificultades conceptuales y metodológicas a las que se ha enfrentado la narrativa musical para organizarse como teoría residen fundamentalmente en una concepción parasitaria con respecto a la narrativa literaria (por ejemplo, la necesidad de una indicación verbal, la ausencia de relaciones causales, la imposibilidad de definir el rol del narrador, la carencia de referencialidad). El autor sostiene que es más productivo considerar la narrativa musical y la literaria como dos medios diferenciados que comparten ciertos fundamentos conceptuales; y define la narrativa como una articulación de dinámicas y consecuencias que

surgen del conflicto o la interacción entre los elementos, una significación de la sucesión temporal de los eventos y una coordinación de esos eventos en un todo que se origina en un trabajo de interpretación. Entonces, una narrativa musical involucra dichos elementos.

En el marco de la cognición musical corporeizada, Leman (2008) propuso que existen tres tipos diferentes de descripciones musicales que dan cuenta de diferentes enfoques de la intencionalidad. Mientras que las descripciones de segunda persona implican articulaciones corporales (movimiento del cuerpo) como manifestación del entendimiento de y compromiso con la música, las descripciones de primera y tercera persona son descripciones lingüísticas. Las descripciones de primera persona conciernen a una interpretación subjetiva que hace el oyente manifestando la atribución de intencionalidad a la música, de acuerdo a un marco cultural e histórico. El oyente construye una narrativa al poner en palabras la intencionalidad sentida en el transcurso musical. Las descripciones de tercera persona implican mediciones de los fenómenos, considerando aspectos estructurales y semánticos.

Objetivos

Discutir los aspectos psicológicos que implica construir una narrativa sobre la experiencia musical. Proponer la teoría de la narrativa musical como herramienta de vínculo entre las descripciones de primera persona y las de tercera persona en el contexto de la formación del músico profesional.

Contribución Principal

Tomando como base la Teoría de la Narrativa Musical de Almén (2008), se busca estudiar las implicancias psicológicas que conlleva elaborar una narrativa acerca de la propia experiencia temporal. Según Bruner (1991), la narrativa es una herramienta que nos provee la cultura no sólo para representar sino también construir la realidad. En el momento en que contamos una experiencia determinada según como la recordamos, acomodamos estos acontecimientos de una manera particular. Así, las narrativas constituyen nuestra propia versión de la realidad. Entonces, describir nuestra experiencia musical a través de una narrativa que organiza esa experiencia implica un acto interpretativo de construcción de la realidad.

La descripción de motivos o frases como agentes musicales presentes en el desarrollo temporal que se desenvuelven en una trayectoria narrativa (Almén 2008) puede vincularse a una idea general de atribución de intencionalidad (Leman, 2008) y de agencialidad a la música como también a la creación de un vínculo intersubjetivo (Shifres, 2012).

Considerar una narrativa musical de estas características como modalidad comunicativa entre músicos, nos hace pensar en la importancia de otorgarle un lugar en la educación formal. Sobre la base de una perspectiva corporeizada, sentida, situada e intersubjetiva de la cognición en el desarrollo de las habilidades de audición musical (Shifres, en prensa, 2012), se propone que la narrativa musical posibilita un modo de pensar y conceptualizar la música desde la experiencia sentida, que trasciende un modo estructural, objetivista, unívoco. En la narrativa se van hilvanando los eventos en un todo significativo porque se piensan-sienten como agentes con intencionalidad, con direccionalidad en sus acciones (expectativas que se cumplen o no). Esta experiencia sentida en el desarrollo temporal se enlaza con los conceptos propios de la teoría de la música construyendo una narrativa musical significativa.

Implicancias

La narrativa musical puede constituirse como una herramienta de vínculo entre las descripciones más subjetivas y experienciales (de primera persona) y las descripciones más objetivas (de tercera persona) que incorporan conocimientos teórico-musicales específicos. Esto tiene implicancias educacionales fundamentales porque permite conciliar el análisis musical con la experiencia subjetiva e individual, e implicancias en las teorías psicológicas pues nos aproxima a un modelo cognitivo que valora dicha experiencia.

MOVIMIENTO, ESTILO E IDENTIDAD DEL MÚSICO. INVOLUCRAMIENTO CORPORAL OBSERVADO EN EL CONTEXTO DE LA PERFORMANCE

FLORENCIA MASSUCCO, PAULA MARIANA BECERRA Y MATÍAS TANCO

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

La construcción de la identidad es entendida como un proceso social y psicológico, en donde la visión dinámica del “yo” implica una reconstrucción y negociación por medio de identificaciones/diferenciaciones y posiciones dentro/fuera en relación a los contextos y a los “otros” con los que se interactúa corporalmente. Los roles sociales y culturales que los sujetos adoptan dentro de la música (IIM) se vinculan directamente con las actividades que éstos realizan y resultan en identificaciones tales como compositor, intérprete, músico profesional, estudiante de música, entre otros (Hargreaves, Miell, & MacDonald, 2002). El instrumento musical que se toca y su sonido intervienen en la construcción de identidades particulares, así como los géneros musicales o estilos que se abordan. El estilo musical determina una identidad propia de cada música, y con ella los modos de producción, las convenciones estilísticas que involucra el “modelo” de la performance, su recepción y la participación del público: todo esto define lo que la música “es”, su “uso” y función en la actividad humana (Small 1998). Durante la performance se establece un “campo” en el que la música y el músico en movimiento son entendidos como una sola cosa. Este acto se sustenta en un proceso de ajuste continuo en el cual el músico experimenta el “yo” como una identidad en el “hacer” (Stubley 1998).

Objetivos

Caracterizar la performance musical como una experiencia de construcción dinámica de la identidad del músico que se halla fuertemente influenciada por una identidad que es atribuida a la música.

Indagar la presencia de los “modelos” de producción/recepción musical en las observaciones que los estudiantes de música realizan sobre performances de músicos profesionales.

Método

SUJETOS: Participaron 25 alumnos de la asignatura Audioperceptiva 1 (UNLP).

ESTÍMULOS: Se seleccionaron 5 videos de performances de músicos profesionales. Los 2 primeros videos presentaron a iguales músicos interpretando dos estilos diferentes. El tercer video consistió en una canción interpretada por dos cantantes de diferentes estilos. Los 2 últimos videos presentaron interpretaciones de una misma obra, con cantantes en contextos escénicos diferentes.

PROCEDIMIENTO: Los alumnos disponían de una planilla con un cuestionario que orientaba la observación para el análisis de las performances. Las preguntas estaban orientadas a considerar los movimientos del músico en relación al estilo: (i) adecuación, (ii) atribución de función en la interpretación, (iii) favorecimiento a la interpretación, (iv) posición del intérprete con respecto a la música e (v) importancia del cuerpo en la interpretación.

Resultados

Algunos resultados preliminares muestran que al observar a iguales intérpretes tocando diferentes estilos, los alumnos atribuyeron los movimientos de la performance “académica” a la concentración en la ejecución, la comunicación del fraseo y la conexión entre los músicos;

mientras que en el estilo “grunge” los movimientos fueron atribuidos a la puesta en escena, la comunicación del estilo y la conexión con el público.

En el caso de una cantante y autora de una canción “pop” compartiendo su performance con un músico que posee una identidad de cantante lírico fuertemente establecida, los alumnos consideraron que éste último se encontraba “fuera” de la música y que no realizaba movimientos “en estilo”. Mientras que la cantante se conectaba con su estado de ánimo y el público (“metiéndose” en la música y dejándose llevar por ésta), el cantante, dicen los alumnos- parecía realizar movimientos en función de la técnica y la producción sonora.

Por último, en el caso de dos cantantes líricos realizando diferentes versiones de un aria de ópera, las respuestas presentan menores diferenciaciones. A pesar de que en éste caso ambos videos representan el mismo estilo y la misma identidad de músico, es posible considerar algunas distinciones: el cantante que realizó la performance en el contexto de una puesta escénica de la ópera pareció más conectado con su estado de ánimo, favoreciendo el fraseo a través de la comunicación de la emoción.

Conclusiones

Se considera que las observaciones de los alumnos fueron realizadas de acuerdo a “modelos” de comunicación y recepción en la performance, en donde cada identidad musical implicó una práctica en un contexto particular. Se obtuvieron diferencias en la atribución de movimiento de acuerdo a: (i) la diferenciación de la música académica/popular, (ii) la identidad del músico en relación al estilo y (iii) la identidad del músico en el contexto escénico. Los movimientos en la performance académica son atribuidos a la producción sonora, la concentración en la ejecución, la percepción de los estados internos y la conexión entre músicos; mientras que en la performance de la música popular los movimientos son observados en relación a la comunicación de dichos estados con el público. El contexto de la puesta escénica en la ópera sitúa al músico en una identidad de “personaje” en donde los movimientos requieren de una exteriorización de la emoción, que es percibida como una comunicación de los estados internos. Los “modelos” de performance que pueden haber influenciado las observaciones de los alumnos implican diferentes modos de construcción de la identidad del músico: mientras que en la música popular existe un intercambio dinámico en la interacción con el público, la performance académica se presenta como una actividad solipsista en la que el músico se conecta con la ejecución de la obra y, en algunos casos- con los demás músicos.

PERCEPCIÓN MUSICAL Y EMERGENCIA DE LAS FORMAS DE LA VITALIDAD. LA EXPERIENCIA MUSICAL SENTIDA A PARTIR DE LA INTENCIÓN COMUNICATIVA DEL INTÉRPRETE

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ Y ALEJANDRO PEREIRA GHIANA

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

Las formas de la vitalidad (Stern, 2010) se encuentran entre los niveles más primarios de nuestra experiencia del mundo. Se manifiestan tempranamente en el desarrollo e integran las maneras de sentir y de estar con el otro en contextos de intersubjetividad. En el campo de la cognición musical corporeizada este concepto ha comenzado a ser estudiado tanto en la percepción intermodal de estímulos visuales, auditivos y audiovisuales como en la performance musical. La cualidad vital se encuentra en las diferentes modalidades sensoriales y es una propiedad emergente de la péntada formada por los atributos de movimiento, tiempo, fuerza, espacio y dirección/intención. En un estudio anterior se solicitó a un grupo de pianistas que comunicaran la interpretación de una pieza musical con diferentes formas de vitalidad. En

este trabajo se asume que el perfil dinámico temporal emergente de la performance puede ser experimentado y asociado a descripciones lingüísticas que dan cuenta de la calidad vital que dichas formas configuran en la experiencia sentida.

Objetivos

Este trabajo se propone estudiar la experiencia de la forma vital sentida tal como ésta es comunicada por el ejecutante como una ontología de acción orientada durante la performance de una obra instrumental e identificar los vínculos entre la experiencia corporeizada de la música como una descripción no lingüística y las descripciones lingüísticas de dicha experiencia.

Método

Sujetos: estudiantes de música de nivel universitario inicial. Estímulos: 6 interpretaciones del Preludio Op. 28 no. 7 de Chopin producidas por un mismo ejecutante comunicando en cada versión una forma vital diferente. A partir de este material se produjeron 18 estímulos consistentes en 3 modalidades sensoriales diferentes para cada interpretación a saber: auditiva, visual, audiovisual. Diseño: El experimento constó de 3 condiciones: (i) audición musical, (ii) observación del movimiento del instrumentista y (iii) audición musical y observación simultánea del movimiento del instrumentista. Los sujetos fueron aleatoriamente distribuidos en cada una de las tres condiciones. Procedimiento: La tarea consistió en recepcionar el estímulo y asociar la experiencia sentida con 16 descriptores lingüísticos de diferentes formas de la vitalidad.

Resultados

Se predijo que los sujetos puntuarían diferente las palabras en cada ejecución tendiendo a valorar más alto los términos que se asemejan a las descripciones de la forma vital comunicada por el ejecutante, y que el valor asignado a algunas de las descripciones se mantendría en las tres modalidades, lo que indicaría la conservación de ciertos rasgos de la forma vital. Con el fin de observar si se encuentran diferencias significativas entre palabras y entre condiciones se realizó un análisis de varianza de medidas repetidas y se realizaron correlaciones de cada ejecución en las tres condiciones. Los resultados están en proceso y serán informados en la conferencia.

Conclusiones

Se discuten los resultados en lo que respecta a la relación entre la forma vital comunicada intencionalmente por el ejecutante y la experiencia vital sentida del receptor. Se considera además el efecto que las modalidades sensoriales auditiva, visual y audiovisual tienen en la conservación del perfil dinámico de la forma vital sentida.

EJECUCIÓN INSTRUMENTAL Y FORMAS DE LA VITALIDAD: LOS CONTORNOS DE LA EXPERIENCIA MUSICAL SENTIDA

ALEJANDRO PEREIRA GHIENA E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Durante la percepción intermodal de estímulos visuales, auditivos y audiovisuales los perfiles dinámicos de cambio de los eventos en el tiempo inducen la activación en nuestra experiencia sentida de lo que Daniel Stern denomina las Formas de la Vitalidad. La cualidad vital se encuentra en las diferentes modalidades sensoriales y es una propiedad emergente de la péntada formada por los atributos de movimiento, tiempo, fuerza, espacio y

dirección/intención. En tanto experiencia, la vitalidad es parte del pensamiento, de la emoción y de la acción. Si bien se manifiestan en formato no lingüístico, las formas de la vitalidad pueden ser descritas utilizando términos dinámicos y kinéticos tales como emergiendo, decayendo, explosivo, acelerando y fluyendo, entre muchos otros. En un estudio anterior donde se analizó la vitalidad emergente de la experiencia de la recepción multimodal de una pieza musical, mediante el uso de descripciones lingüísticas, se encontró que ciertos rasgos de dichas formas se preservaban en las diferentes modalidades de recepción (auditiva, audiokinética y audiovisual). El presente estudio centra el interés en el análisis de las formas de la vitalidad tal como ellas emergen de la performance instrumental.

Objetivos

El trabajo se propone analizar las formas de la vitalidad que se configuran durante las ejecuciones de una pieza musical, identificando en el registro audiovisual de cada ejecución indicadores que den cuenta del perfil dinámico que despliegan los componentes de la péntada.

Método

Sujetos: 6 pianistas, músicos profesionales, participaron del estudio. Estímulo: se utilizó el Preludio Op. 28, no. 7 de F. Chopin para piano. Aparatos: la ejecución de cada instrumentista fue registrada en formato audiovisual con tres cámaras de video de alta definición colocadas respectivamente arriba, en el frente y al costado del ejecutante. La ejecución se realizó en un piano eléctrico Roland, con un sonido de Piano Steinway disparado vía MIDI. La salida de la información se registró con el programa de audio digital y MIDI Nuendo 3.0.2. Para el procesamiento del audio se usaron editores de audio estándar y el programa MIR Toolbox, en tanto que para el procesamiento del video se usó el programa VideoAnalysis. Diseño y Procedimiento: Se le solicitó a cada pianista que produjera seis ejecuciones del preludio, a saber: su propia versión y otras cinco que comunicaran la vitalidad emergente de los siguientes descriptores: explosivo, flotando, amable, precipitado y vacilante. El orden de las ejecuciones fue aleatorizado para cada participante.

Resultados

Se asumió que una serie de componentes de la señal sonora y del movimiento corporal del ejecutante darían cuenta de las formas de la vitalidad puestas en juego en la ejecución. En cuanto al sonido, se consideraron la duración total, el timing expresivo, el tempo, la dinámica y la articulación. En lo que respecta al movimiento se estimó la cantidad de movimiento global, y se analizaron los gestos faciales y los movimientos de cabeza, tronco y brazos en cuanto a forma, trayectoria, dirección y velocidad. Los resultados están en proceso y serán presentados en la conferencia.

Conclusiones

Se discute, por un lado, el alcance de las formas de la vitalidad como emergentes de la experiencia sentida, y por el otro, el modo en que la vitalidad subyace en la ontología de acción orientada que el ejecutante despliega para configurar de manera intencional -a partir de los descriptores lingüísticos de las formas vitales- el perfil dinámico de la performance. Finalmente se considera la importancia que tiene el análisis de los parámetros que caracterizan a las articulaciones sonoro-kinéticas de la ejecución para validarlos como indicadores de las formas de vitalidad en tanto descripciones no lingüísticas de la experiencia durante la performance.

EL CUERPO COMO IDENTIDAD DEL MÚSICO. ENERGÍA, MOVIMIENTO Y ESQUEMA CORPORAL EN LA PERCEPCIÓN MULTIMODAL DE LA PERFORMANCE

MATIAS TANCO

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

En la práctica musical, el músico constituye su identidad en la experiencia temporal de y con la música. Este acto se desarrolla en un “campo musical” y se sustenta en un proceso de ajuste continuo en el cual se experimenta el “yo” como una identidad en el “hacer” (Stubley 1998).

Mientras que en los músicos cantantes el instrumento está “integrado” a su cuerpo, los músicos “instrumentistas” constituyen una relación que normalmente es caracterizada como la interacción entre un cuerpo humano y un objeto material carente de vida. De ésta manera, el instrumento es considerado como un mediador entre el músico y el sonido.

A lo largo de la historia, encontramos escritos que aportan evidencia acerca de que el instrumento -lejos de ser considerado como un objeto- representa formas y géneros como cuerpos humanos, y que su diseño ha sido puesto al servicio de la relación física con el músico implicada en la performance. A menudo, los músicos populares construyen una identidad de su instrumento al atribuirle nombres, géneros e intencionalidades (Auslander 2009). Asimismo, como ocurre con cada cantante como “portador” de una voz característica-, la calidad sonora propia del instrumento es una parte importante en la construcción de la identidad del músico.

Las relaciones que se establecen entre el músico como una unidad integrada (de cuerpo como mente) y su instrumento pueden llegar a ser experimentadas psicológicamente como (i) acoplamiento, (ii) unión, (iii) extensión, (iv) completamiento e (v) inserción, entre otras. Los músicos “instrumentistas” realizan su actividad en relación a su/s instrumento/s en situaciones de práctica musical, lo que puede llegar producir una sensación de completitud o totalidad en relación al cuerpo (De Preester y Tsakiris 2009).

Objetivos

Caracterizar la construcción de la identidad del músico en la práctica musical como una relación posible de ser entendida como un solo cuerpo.

Indagar acerca de la percepción del esquema corporal del músico en relación al instrumento.

Considerar la energía del movimiento puesta en juego en la performance para la producción sonora del instrumento como una respuesta dinámica que el músico percibe multimodalmente.

Contribución Principal

La relación que el músico establece con su instrumento puede ser determinada por la percepción de la energía puesta en juego en la práctica musical. La percepción auditiva no alcanza para explicar las sensaciones corporales que experimenta el músico en la performance: se encuentra involucrado de tal manera que, en contacto táctil directo, no sólo manual-, percibe la energía de las vibraciones del instrumento de manera interna como un solo cuerpo en reverberación, y éstas reverberaciones no son escuchadas sino sentidas (Harris, 2006). La resistencia que el instrumento impone en la performance recuerda al músico que no es una relación de orden-respuesta, sino que se requiere de una energía capaz de vencer la resistencia física y mover el instrumento en la producción sonora de manera similar a la que implica la voz o la percusión corporal.

El modelo de mediación tecnológica que sitúa al cuerpo como “mediador” en la cognición (Leman 2008) y al instrumento como “extensión” en la performance musical (Nijs, Leman y Lesaffre 2009) no sería suficiente para establecer una relación “transparente”. La relación músico-instrumento como un solo cuerpo no implica una ejecución de una orden ni involucra una respuesta modular de acuerdo a una codificación pre-programada: lejos de ser un circuito cerrado de energía implica también la percepción multimodal del entorno en la performance.

Los movimientos que el músico realiza con el instrumento pueden ser percibidos por él y los espectadores como un solo cuerpo en movimiento. De ésta manera el esquema corporal se construye también debido a las posibilidades de movimiento del músico-instrumento en espacio y tiempo, y la identidad del “yo” músico en relación a los “otros” músicos o espectadores.

Implicancias

El cuerpo del músico se constituye en la relación con su instrumento en el “hacer” musical. La experiencia como cognición corporeizada implica una percepción multimodal y se constituye en la relación directa entre el músico como cuerpo y la música como objeto temporal. En situaciones en que el músico no dispone del instrumento puede experimentar una sensación de incompletitud, por lo que el desarrollo integral del músico debería incluir al instrumento en lugar de separarlo.

LA NOTA COMO UNIDAD PERCEPTUAL Y OPERATIVA DEL PENSAMIENTO MUSICAL. EL CASO DE UNA VIOLINISTA DE 6 AÑOS

MARÍA INÉS BURCET

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) – Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

Numerosas investigaciones en Pedagogía y Psicología de la Música han estudiado el desarrollo de las representaciones gráficas espontáneas realizadas por niños y adultos a partir de diferentes estímulos musicales. En general, los estudios han coincidido en considerar que la edad y el conocimiento musical serían factores determinantes en la selección de atributos expresados y el modo en que los mismos son organizados.

Jeanne Bamberger (1982, 1988, 1991) estudió las representaciones gráficas realizadas por niños de 3 a 12 años y adultos. De acuerdo a las estrategias utilizadas, la autora definió 3 categorías: pre-figurativas, figurativas y formales o métricas. En la misma dirección, Lyle Davidson y Larry Scripp (1988) realizaron un estudio longitudinal, con el fin de observar la trayectoria evolutiva de las representaciones musicales espontáneas realizadas por niños entre los 5 y los 7 años de edad, al escribir un fragmento melódico de una canción. Los autores observaron que, de manera progresiva, las representaciones tendían a capturar una creciente cantidad de componentes de la melodía.

A los fines del presente estudio, resulta oportuno destacar que ninguno de los autores mencionados ha problematizado la segmentación del estímulo en unidades equivalentes a las notas. En la trayectoria de desarrollo planteada, los sujetos estarían accediendo a la nota, como unidad de representación, de un modo directo y espontáneo. Sin embargo, tenemos evidencia para considerar que esto no siempre ocurre o, al menos, que no ocurre de un modo espontáneo cuando el fragmento a segmentar corresponde a un fragmento de una obra musical instrumental y sin texto.

Objetivos

Indagar el acceso a la nota como unidad de análisis por parte de una niña violinista de 6 años de edad, a partir de diferentes actividades vinculadas con la audición y la ejecución instrumental.

Método

Se llevó a cabo una metodología por indagación a partir de una entrevista no estructurada. Durante la entrevista se propuso realizar diferentes tareas como cantar, contar y analizar sonidos, escribir, imaginar tocando, entre otros. Estas tareas no estaban previamente protocolizadas, sino que, de acuerdo a las estrategias utilizadas o las explicaciones dadas por la niña, se proponían nuevas consignas para intentar producir cambios en las estrategias utilizadas.

Resultados

A partir del análisis de la entrevista se observó que la niña pudo acceder de manera más o menos precisa a la cantidad de nota perceptuales de acuerdo a la tarea realizada. El conteo de unidades desde la audición fue el que más variedad de respuestas tuvo y la representación de los movimientos de la ejecución en el violín posibilitó el acceso de manera más precisa a la cantidad esperada.

Conclusiones

Al igual que lo observado con niños de 6 años sin desarrollo de habilidades musicales específicas (Burdet, 2012), la presencia de habilidades de ejecución musical tampoco garantiza necesariamente la conceptualización directa de las notas como unidades para la segmentación en la audición. Se considera que esta habilidad de segmentación, requiere la capacidad de objetivar el discurso, de poder situarse ante el mismo y analizarlo. Asimismo, requiere la conciencia de la existencia de tales unidades como unidades elementales de la música.

Operar con la nota como unidad perceptual, parecería resultar una habilidad cognitiva compleja. Como sostienen los estudios en psicolingüística (Scholes y Willis 1991; Olson 1994; Blanche Benveniste 2002), este tipo de habilidades se desarrollan con el dominio de la lectoescritura. Es posible que, en el análisis musical por audición también el acceso a las notas como unidades operativas surja a partir del aprendizaje del sistema de notación musical.

AMPLITUDE DE MEMÓRIA DE TRABALHO PARA TIMBRES: ESTUDO EXPLORATÓRIO COM CRIANÇAS DE 4 A 12 ANOS

LARISSA PADULA RIBEIRO DA FONSECA E DIANA SANTIAGO

Universidade Federal da Bahia

Fundamentação

A capacidade limitada da memória de curto prazo manter informações, é designada de amplitude de memória. Baddeley e Hitch, em 1974, alteraram a concepção de memória de curto prazo, encarada como um compartimento de armazenamento temporário, sugerindo o modelo de memória de trabalho (Working Memory), para explicar a armazenagem temporária da informação, ao passo que operações mentais são executadas. Segundo este modelo, além da armazenagem temporária da informação durante a execução de determinadas operações mentais, a informação ainda pode ser classificada, organizada e relacionada com outra informação já conservada na memória. A maioria dos pesquisadores da área defende que os diferentes elementos do modelo da memória de trabalho contribuem para a explicação de tarefas cognitivas que incluem um sistema de manipulação temporária da informação, tais como a leitura, a matemática, o raciocínio e a resolução de problemas, assim como a música (BADDELEY, 1986). Estudos na área inferem que a estrutura modular básica da memória de trabalho pode já estar formada aos 6 anos, ou até mais cedo, porém a capacidade de seus componentes sofre aumento linear até a adolescência, mantendo-se constante sua organização estrutural (GATHERCOLE et al. 2004 apud CARNEIRO, 2008).

Objetivos

O presente estudo se dispôs a verificar a amplitude de memória de trabalho para sequência de diferentes timbres, de 36 crianças brasileiras, soteropolitanas, musicalizadas e não musicalizadas, e suas respectivas familiaridades e preferência em relação a estes instrumentos. As crianças participantes tinham idade entre 4 e 12 anos.

Método

O estudo em questão caracteriza-se por ser um estudo exploratório, de pequeno porte, realizado em um grupo heterogêneo, sem pretensão de generalização, aplicando-se especificamente aos sujeitos participantes, podendo sugerir semelhanças e direcionamentos a outras pesquisas, guardadas as devidas proporções. Todos os participantes foram testados individualmente. Diferentes instrumentos de pequena percussão foram apresentados à criança que visualizou e ouviu o som de cada um; também foi apresentada uma foto correspondente a cada instrumento elencado para o experimento. A criança foi questionada se conhecia os ins-

trumentos e, caso conhecesse, era pedido que ela denominasse cada um; caso ela não conhecesse eram apresentados os nomes e os sons de cada instrumento. Em seguida, a criança ouvia uma sequência, gravada em áudio, de oito diferentes timbres relativos aos instrumentos apresentados, utilizando fones de ouvido: clavas; maracas; triângulo; pandeiro; caxixi; agogô; reco-reco; pratinhos. Ao término da execução, a criança deveria escolher e ordenar as figuras dos instrumentos de acordo com o que tinha ouvido. Logo após, era questionada se tinha preferência por algum instrumento. A análise dos dados aconteceu através do vídeo do experimento e do questionário pessoal, que continha informações como idade, gênero, se era ou não musicalizada, se já conhecia ou não os instrumentos apresentados e sua preferência por alguns destes.

Resultados

A maioria das crianças recordou-se dos oito itens ouvidos. Em relação à ordem correta da sequência ouvida, foram poucos os que apresentaram um bom desempenho, sendo que apenas um menino, musicalizado, da faixa etária de 10 a 12 anos, recordou-se integralmente da ordem correta. Ao contrapor esse resultado com os de estudos que verificaram a amplitude de memória para itens verbais, isso pode sugerir que esta, para itens musicais, pode apresentar maior capacidade. As crianças musicalizadas apresentaram um melhor índice de familiaridade com todos os instrumentos, contudo, muitas das crianças não musicalizadas apresentaram familiaridade com o pandeiro, com o triângulo e com o caxixi, provavelmente devido ao contexto cultural da cidade de Salvador. O pandeiro foi o mais preferido entre as crianças, e o reco-reco o menos preferido.

Conclusões

Adquirir conhecimento sobre os processos cognitivos que envolvem a memória no fazer musical, proporciona ao educador musical observar a gradação destes processos em si próprio e em seus alunos, desenvolvendo atividades musicais que os estimulem ainda mais. Fato este que proporciona uma valiosa contribuição para o processo de ensino-aprendizagem em música. Fica claro que novas investigações precisam ser realizadas e ampliadas para que se possa cada vez mais tomar conhecimento sobre as idiosincrasias da memória musical. Por possuir um caráter exploratório, o estudo em questão tem como objetivo póstumo utilizar os resultados dessa pesquisa como ponto de partida e motivação para novas investigações relacionadas à memória musical das crianças.

EFEITOS DO MANUSEIO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS SOBRE O RECONHECIMENTO DE TIMBRES EM CRIANÇAS DE 5 E 6 ANOS

TERESA CRISTINA T. PIEKARSKI, RENATA FILIPAK E DANILO RAMOS

Universidade Federal do Paraná

Fundamentação

O estudo dos elementos do som, como intensidade, altura e timbre é parte dos conteúdos curriculares no ensino da educação básica no Brasil. Com a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional brasileira, referente ao ensino obrigatório de música no país, um grande número de pesquisadores vêm buscando alternativas para implantarem em seus cursos projetos de musicalização infantil com o objetivo de fornecer à criança ferramentas para a aquisição de habilidades musicais relacionadas à prática musical, entre elas, aumentar a capacidade de reconhecimento de timbres musicais. Neste contexto, diferentes metodologias de ensino têm sido abordadas pelas escolas no intuito de fornecer esta ferramenta. A maioria destas metodologias, entretanto, são provenientes de métodos oriundos de países estrangeiros (Wuytack & Palheiros, 1995; Brito, 2003; Swanwick, 2003; Fonterrada, 2008; Ilari, 2009; e Penna, 2010). Uma abordagem teórica que vem ganhando destaque neste contexto é a de Vigotski (2010),

uma vez que dá suporte para o estudo das funções psicológicas da memória e a importância da intervenção pedagógica (Oliveira, 1992).

Objetivos

Por meio de uma intervenção em sala de aula, investigar se o contato manual com o instrumento musical influencia na identificação de seu timbre em crianças de 5 e 6 anos no contexto escolar.

Método

A coleta de dados foi realizada em duas etapas: pré-teste e teste. O pré-teste contou com a participação de duas turmas de primeiro ano do ensino fundamental de um colégio brasileiro. Esta etapa do estudo foi feita com a participação de crianças de 5 e 6 anos de idade, divididas em três grupos: no primeiro (controle), 8 crianças desenvolviam atividade não relacionada ao ensino de música; no segundo grupo (imagem), seis instrumentos musicais (xilofone, metalofone, pandeiro, bongô, kalimba, e reco-reco) eram apresentados a 9 crianças e elas podiam manuseá-lo; no terceiro grupo (manuseio), 10 crianças manuseavam imagens dos mesmos instrumentos musicais mencionados e, logo após, ouviam um trecho musical que era executado por cada um destes instrumentos. Na segunda etapa do estudo, as crianças dos três grupos ouviam um trecho musical executado por um dos instrumentos analisados, devendo marcar a imagem correspondente ao instrumento referente à quele som em uma folha de respostas. As médias referentes ao número de acertos das respostas de cada grupo foram analisados por meio do teste ANOVA, por meio de um design experimental 6 (instrumentos musicais) x 3 (grupos de participantes).

Resultados

O teste ANOVA não mostrou diferenças significativas com relação ao índice de acerto entre os grupos. No entanto, este teste mostrou um efeito dos instrumentos musicais na qualidade das respostas das crianças nos grupos imagem ($F_{2,3024}$; $p=0,021$) e manuseio ($F_{6,2497}$; $p=0,000306$). Índices de acertos mais altos foram atribuídos aos instrumentos reco-reco e pandeiro em ambos os grupos e um índice muito baixo de acertos foi atribuído ao instrumento kalimba.

Conclusões

A hipótese inicial, de que a manipulação dos instrumentos possibilitaria um maior índice de acertos nas respostas dos participantes não pôde ser confirmada. No entanto, este estudo contribuiu para a geração de uma nova hipótese: na primeira, é possível que exista um fator cultural determinante presente em tarefas relacionadas à identificação de timbres em crianças de 5 e 6 anos. Este fator pode estar relacionado à familiaridade musical, descrita por North e Hargreaves (2008). Neste sentido, é provável que as crianças pertencentes aos grupos que desenvolveram atividades musicais no pré-teste tenham obtido acertado um número de acertos maior com relação a estes instrumentos porque eles faziam parte do contexto cultural da criança, na medida em que provavelmente foram considerados mais familiares que os outros instrumentos musicais apresentados. Sugere-se, portanto, a continuação deste estudo por meio de uma abordagem experimental que leve em conta o controle da variável “familiaridade”, em busca da explicação dos processos psicológicos que regem a percepção de timbres em crianças de 5 e 6 anos de idade.

CATEGORIZACIÓN DE SONIDOS MUSICALES: UN ESTUDIO DE DESARROLLO DE CORTE TRANSVERSAL CON GRUPOS ENTRE 6 Y 17 AÑOS

SILVIA FURNÓ¹ Y MÓNICA VALLES²

1. Departamento de Música. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
2. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

Los estudios sobre formación de conceptos desarrollados por Vigotsky a partir de la aplicación del Método de la Doble estimulación (MDE), intentan describir el modo en que los niños operan en etapas de desarrollo. Su teoría considera dos ejes de gran incidencia -la actuación del examinador en términos de *mediación* y la ocasional *modificación de la actuación del examinado*- y postula que existen al menos dos niveles de desarrollo. El primero, -*desarrollo real*-, coincide con las estimaciones habituales del grado de desarrollo y hace referencia a la actividad que puede resolver por sí mismo. Mediante la revalorización de la interacción con el medio, postula un segundo nivel -*desarrollo potencial*- que considera desempeños alcanzados con ayuda. El Test de Atributos del Sonido (TAS) indaga, de modo análogo al MDE, la formación de conceptos musicales. Si bien inicialmente se previó que la participación del examinador fuera la mínima requerida para la realización del test, la actuación en los términos previstos resultó transformada por la tendencia de los sujetos a interactuar verbalmente más allá de las instrucciones convenientes al inicio de la tarea. El análisis realizado sobre la información verbal obtenida durante la aplicación del TAS permitió identificar modos diferentes de proceder del examinador y el examinado en la interacción que se genera durante la resolución de la tarea, lo cual da por resultado desempeños que pueden ser ubicados en una u otra zona de desarrollo.

Objetivos

Estudiar la actuación de 204 sujetos, durante la resolución de un *test* (TAS), con la finalidad de identificar y caracterizar diferencias en el nivel de desarrollo conceptual relativo al sonido musical alcanzado por niños, adolescentes y jóvenes.

Metodología

Participaron del estudio 204 sujetos, separados en sub grupos por niveles de edad en jóvenes (17 años; N=64), adolescentes (13 años; N=40), preadolescentes (11 años; N=40), niños (9 años; N=40) e infantes (7 años; N=20).

Se administró el TAS a la totalidad de la muestra en sesiones individuales y se grabaron los informes verbales producidos por los sujetos durante la entrevista. Se obtuvieron datos perceptivos extraídos de los agrupamientos de sonidos y datos de razonamiento lógico provenientes de los informes verbales. Se volcaron los datos obtenidos y se realizó un análisis comparativo de las variables implicadas.

Este trabajo analiza una selección de variables vinculadas al *grado de resolución del problema*. Se trata de las siguientes variables dependientes: resolución del problema y zona de actuación, tiempo empleado para resolver la tarea, número de ayudas solicitadas durante la resolución del problema, tipo de concepto alcanzado y etapas de desarrollo en la conceptualización. Las características de conformación de la muestra se consideraron variables independientes y permitieron analizar los datos comparando el desempeño según la edad, el género y la disponibilidad de *conocimientos musicales*.

Resultados

Los datos están en proceso de análisis y los resultados finales serán comunicados en el trabajo completo. Observaciones preliminares permitieron advertir asociaciones entre las variables dependientes y la edad, como así también entre las variables dependientes y la disponibilidad de conocimientos musicales, especialmente en los grupos preadolescentes y niños. En cambio no se observaron asociaciones significativas con el género. Los análisis estadísticos permitirán establecer la significación de dichas diferencias.

Conclusiones

Los resultados de este trabajo se discuten fundamentalmente en términos de desarrollo atendiendo al grado de eficacia en la resolución de un problema de categorización de sonidos musicales en infantes, niños, preadolescentes, adolescentes y jóvenes. A su vez, esta problemática se analiza desde la perspectiva de la zona de desarrollo en la cual se observan los desempeños (zona real y zona potencial). Se derivan de estos análisis particularidades relacionadas con la edad, la disponibilidad o carencia de conocimientos musicales previos, y el género. Las implicancias derivadas del estudio se vinculan tanto con problemáticas de enseñanza como con particularidades de la mediación en situación de aprendizaje musical.

ORGANIZACIÓN TEMPORAL Y DESCRIPCIONES DE PRIMERA PERSONA EN LA ENSEÑANZA FORMAL DE LA MÚSICA

MARIA DE LA PAZ JACQUIER Y MARÍA INÉS BURCET

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Nuevas perspectivas en la educación musical están reaccionando a la concepción estructuralista de la cognición musical. En esta línea, en el campo del desarrollo de las habilidades de audición en la formación musical profesional, se pone en tela de juicio la Audición Estructural como la modalidad hegemónica de conocimiento musical que se rige por principios científicistas y objetivistas. En cambio, se rescata la subjetividad del oyente y se considera la multiplicidad de respuestas verosímiles que surgen del análisis de la música por audición, como consecuencia de la conjugación de factores experienciales, contextuales, culturales (Shifres, en prensa).

A partir de los diferentes tipos de descripción musical propuestos por Leman (2008), este giro epistemológico revaloriza: (i) las descripciones de primera persona en tanto respuestas de implicancias hermenéuticas (dimensión subjetiva); (ii) las descripciones de segunda persona en tanto facilitan la comunicación intersubjetiva; (iii) las descripciones de tercera persona en tanto explicitan el conocimiento de las teorías musicales y sus conceptos específicos (dimensión objetiva). Sin necesariamente privilegiar unas sobre otras.

Teniendo en cuenta estos enfoques, resulta relevante para el abordaje de la organización temporal en el contexto de la enseñanza formal de la música buscar modos de integrar la experiencia subjetiva del oyente con los conceptos teóricos tales como los provenientes de la morfología musical.

Objetivos

En orden a investigar cómo aparecen las dimensiones subjetiva (hermenéutica) y objetiva (nometética) en la audición imaginativa de la música, particularmente en atención al desarrollo musical en el tiempo, se propone: (i) Analizar relatos realizados por estudiantes de música a partir de la audición de una pieza y describir tanto sus características particulares como sus aspectos comunes, (ii) estudiar y vincular esos relatos en tanto descripciones de primera y tercera persona con la organización temporal de la música.

Método

Se solicitó a un grupo de estudiantes adultos en etapas iniciales de su formación musical: (i) escuchar la pieza *On stranger tides*, de H. Zimmer, G. Zanelli y E. Whitacre imaginando episodios que podrían ser acompañados por esa música, (ii) realizar un relato que describa aquello que habían imaginado durante la audición estableciendo vínculos con aspectos de la organización temporal de la pieza.

Resultados

Se presenta un análisis de los relatos que parte del Método Comparativo Constante (Glaser y Strauss, 1967; Strauss y Corbin, 1991). Este método de investigación cualitativa utiliza un conjunto sistemático de procedimientos (de análisis, identificación y codificación de categorías conceptuales) para generar teoría derivada inductivamente de datos empíricos. En él, el investigador se acerca a la realidad e influye en ella generando un interjuego dialéctico entre los significados que los actores le dan a esa realidad y la interpretación que realiza el investigador (Sirvent, 2009). Como los datos con los que se cuenta provienen de información

lingüística, se sigue un razonamiento hermenéutico en el que se emplea la analogía y el reconocimiento de patrones (Polkinghorne, 1988).

En el marco del estudio que aquí se plantea, se buscan categorías conceptuales comunes (destacando asimismo los casos particulares) y, además, las categorías que deriven del análisis son vinculadas con las categorías teóricas existentes. Sin que las categorías se antepongan como aprioris analíticos, se observa: la organización temporal del relato, la expresión de sentimientos, el nivel de compromiso con la audición, el contenido semántico, los aspectos narratológicos (agencia, articulación de elementos, construcción de un todo significativo), la enumeración de partes, el uso de términos teóricos, entre otros.

Conclusiones

Este trabajo pone de manifiesto la importancia de incluir las descripciones verbales como parte de la comunicación de la subjetividad del oyente, considerando también la multiplicidad de respuestas verosímiles posibles en una tarea de análisis por audición acerca de la organización temporal de la música.

Se discute la idea de que las descripciones de primera persona (i) constituyen modos de conocimiento propio y subjetivo más que generalizable y objetivo, (ii) permiten tender puentes entre las experiencias musicales más directas y la teoría musical, (iii) admiten dar cuenta de aspectos vinculados a los conceptos teóricos de la organización temporal de la música desde una dimensión más subjetiva de la experiencia del oyente-estudiante, y (iv) colaboran con una práctica de significados musicales sentidos, vivenciados.

Las implicancias de estos hallazgos en el ámbito de la educación musical son relevantes en tanto amplían los modos de abordar auditivamente los contenidos teóricos, en este caso de aspectos vinculados a la temporalidad, pues la descripción verbal emerge como una herramienta de análisis y comunicación para el músico profesional. También propician un modo de vinculación afectiva, directa, expresiva y espontánea con la música, donde se valore la imaginación y la subjetividad.

“MI MAMÁ ME CANTA”: ACTUALIZACIONES SOBRE EL CANTO MATERNAL DIRIGIDO A LOS BEBÉS

JIMENA CRISTINA PICÓN JANEIRO Y MARIO RODOLFO SQUILLACE

CIIPME - CONICET

Fundamentación

En todas las culturas, cuando una madre le canta a su bebé produce un tipo de canto distintivo, el canto maternal, caracterizado por un nivel tonal más agudo, un *tempo* más lento y una cualidad emotiva más acentuada. Conforme los bebés crecen las madres van ajustando esa manera de cantar a las necesidades de sus oyentes, de manera que el canto dirigido a los bebés se ubica aproximadamente un semitono por encima del canto destinado a niños preescolares, y también arrastran más las palabras.

Objetivos

El objetivo de este trabajo consiste en describir las características que distinguen el canto materno dirigido a los bebés, y reunir evidencia empírica actualizada respecto de los efectos que éste tiene en la modulación de la atención y la regulación emocional de los bebés.

Contribución Principal

Los bebés, desde su nacimiento, prestan una mayor atención a esta clase de canto que a otras canciones. El tono general de una canción parece ser comunicativo para los bebés pre-verbales, que sintonizan con la naturaleza de la canción: a los seis o siete meses, los bebés

prefieren las versiones con tonos más altos en las canciones para jugar y con tonos más bajos para las canciones de cuna.

Escuchar el canto de su madre parece facilitar la atención del bebé: a los seis meses los bebés prestan una mayor atención a su madre cantando que hablando. Por otra parte el uso generalizado de canciones de cuna para inducir el sueño de los bebés, presente en todas las culturas y períodos históricos de los que se tiene información, constituye un indicio de sus posibles efectos sobre la regulación emocional. Los efectos sobre la activación autonómica pueden ser evaluados mediante la medición del cortisol, una hormona esteroide liberada por el sistema adreno-cortical en el torrente sanguíneo, que aumenta frente a estímulos estresantes y disminuye frente a estímulos placenteros o relajantes. Es posible estimar su concentración en sangre con relativa facilidad a partir de muestras de saliva, lo cual permite una medición relativamente fácil, confiable y no invasiva en bebés y niños. De este modo se pudo encontrar que el canto maternal aumenta moderadamente la excitación autonómica de los bebés que comienzan el estudio con una línea de base muy baja, y la disminuye en aquellos con una línea de base muy elevada (esto último en mayor medida que el habla materna), disminuyendo la variabilidad de los niveles de cortisol entre los bebés. Dado que el canto maternal captura la atención de los bebés en mayor medida que otros estímulos probablemente permite aumentar la activación de un bebé aletargado o somnoliento, y calmar o dormir a un bebé quisquilloso. Aunque en bebés saludables el efecto del canto maternal en la activación autonómica es relativamente modesto, estos resultados son consistentes con el efecto beneficioso encontrado en bebés prematuros y/o de muy bajo peso al nacer, en quienes niveles elevados de estrés pueden ocasionar mucho más daño. Por ejemplo se ha documentado que el canto maternal reduce los niveles de estrés en bebés prematuros estabilizando su tasa cardíaca y los niveles de saturación de oxígeno en sangre.

Implicancias

Los efectos beneficiosos del canto maternal en la atención y la regulación emocional del bebé, ya sea en la reducción del llanto, la inducción de sueño o en activación del juego, es un potente reforzador de este comportamiento en las madres, contribuyendo a su mantenimiento.

SOBRE LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS CONTEXTUALES EN LOS ESTUDIOS LONGITUDINALES DEL DESARROLLO PSICOLÓGICO, LOS SESGOS EN LA PRODUCCIÓN DE DATOS Y EL CONTEXTO DE APLICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

DIANA LUZ RABINOVICH

Facultad de Filosofía y Humanidades UNC, CONICET

Fundamentación

Los estudios longitudinales en psicología del desarrollo han cobrado gran interés dada su versatilidad para el seguimiento temporal de algunos de los fenómenos que tradicionalmente se han trabajado en este campo. La riqueza que ofrecen es la relativa a su capacidad para estudiar la variabilidad de los procesos de desarrollo (van Geert & van Dijk 2002, Nesselroade & Ram 2004), así como para explorar los fenómenos y no solo verificar un modelo preestablecido (Weinert & Schneider 1993). En particular, este diseño para la investigación lo que permitiría es colaborar con la producción de datos no sesgados por la corroboración de un modelo. Mientras que los métodos tradicionales en psicología cognitiva han trabajado midiendo el impacto de una variable en el desempeño funcional específico, lo que se privilegia en los estudios longitudinales es la medición de interacciones entre variables. En el diseño longitudinal además se privilegia la representación o medición cualitativa de las interacciones y aparece la posibilidad de generar hipótesis novedosas sobre la estructura y dinámica de las interacciones. La medición cualitativa se basa en la determinación de similaridad y transitividad para los patrones comparados (Helmholtz 1876). Los estudios longitudinales han trabajado mediante la observación, en particular mediante videos, para explorar estos patrones e inferir modelos sobre posibles interacciones específicas. En el presente trabajo revisaré algunos ejemplos interesantes sobre el rol de la depresión post-parto en la interacción adulto-bebé (Schmid et al 2011, Jörg et al 1994), el rol de la gestualidad en el desarrollo del lenguaje (Brooks y Meltzoff 2008, Heimann et al 2006), el rol de las artes temporales en la interacción adulto-bebé (Español 2008) y el rol de la experiencia en la tarea para la proto-decisión (Thelen et al 2001).

Objetivos

Colaborar a la ponderación de los estudios longitudinales en psicología del desarrollo a partir del esclarecimiento del rol que tiene la integración de elementos contextuales. Aclarar en qué sentido pesa la influencia de concepciones teóricas sobre el rol del contexto en el desarrollo (Gottlieb 1991, Gottlieb, Wahlsten & Lickliter 1998) en la generación de datos en los estudios longitudinales. Analizar las correlaciones entre las mediciones cualitativas y algunas predicciones cuantitativas y su proyección en contextos de innovación y aplicación en los ejemplos mencionados arriba.

Contribución Principal

En el artículo se revisarán algunas características que hacen al valor de los estudios longitudinales en psicología del desarrollo. Por una parte se revisará en qué medida esta integración responde a un marco teórico general proveniente de ciertos ejercicios alternativos en psicología evolucionista que han centrado la atención en el contexto en el que se desarrollan sistemáticamente los caracteres innatos. En este sentido se sugerirá que un marco teórico como el revisado exige una vía metodológica alternativa para la generación de hipótesis sobre el desarrollo psicológico como lo es el análisis cualitativo. Por otra parte se abordarán algunas de las problemáticas que emergen en el seno de las prácticas de integración de elementos contextuales, principalmente relacionadas con la selección de variables independientes, con la categorización utilizada para el análisis y con la utilización de herramientas matemáticas para su sistematización. Con respecto a estas problemáticas, se

trabjará la hipótesis de que pueden analizarse con un enfoque de resolución de problemas (Laudan 1985) para el cual los objetivos de la empresa científica tienen que ver tanto con el establecimiento de predicciones cuantitativas y la corroboración de modelos como con la individuación de problemas, la generación de hipótesis, los estilos de trabajo y el rol de los valores en la producción científica.

Implicancias

Las implicancias de las hipótesis que se trabajan en el artículo, por una parte, colaborarán a la ponderación de la metodología cualitativa para el análisis de los fenómenos de interés y, por otra servirán a la visualización de las relaciones entre los estudios en psicología del desarrollo y el interés por la generación y resolución de problemas específicos. En especial me interesa visualizar, a partir de una revisión de los ejemplos propuestos, las relaciones entre estudios cualitativos, cuantificación y el desarrollo de programas de innovación y aplicación específicos.

MANIFESTAÇÕES DO CONCEITO PIAGETIANO DE ABSTRAÇÃO NA APRENDIZAGEM DE PERCEPÇÃO MUSICAL

CAROLINE CAREGNATO

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

Fundamentação

A abstração pode ser entendida como uma espécie de processo de "leitura" mental da realidade. De acordo com a teoria de desenvolvimento cognitivo de Piaget, que serve de base para este estudo bibliográfico, a abstração pode ser entendida mais especificamente como uma apropriação da realidade, por parte do indivíduo. Essa apropriação é mediada pelos instrumentos cognitivos de assimilação que o sujeito possui, e será tão mais completa quanto mais desenvolvidos forem esses instrumentos. Logo, o processo de abstração não implica em um simples processo de "decalque" da realidade no pensamento, mas em uma reconstrução. No caso específico das atividades de reconhecimento dos elementos da linguagem musical, usualmente realizadas na disciplina de Percepção Musical, parece estar em curso um processo de abstração da realidade sonora. Essa abstração ou apropriação dos sons por parte do aluno também pode ser entendida como um processo de reconstrução. Essa visão permite compreender a existência de um curso gradual de aquisição da habilidade de compreensão musical por parte dos estudantes da disciplina mencionada. Ainda de acordo com a teoria de Piaget, ao longo do desenvolvimento manifestam-se diferentes tipos de abstração, abstração empírica, abstração pseudo-empírica, abstração reflexionante e abstração refletida. Cada um desses tipos de abstração permite a realização de diferentes formas de apropriação e de compreensão da realidade pelo indivíduo. Esse dado também explica a existência de diferentes formas de apropriação da linguagem musical pelos estudantes de Percepção Musical.

Objetivos

Este trabalho tem como objetivo buscar compreender, a partir do conceito de abstração proposto por Piaget, o modo como ocorre a compreensão/percepção musical pelos alunos envolvidos com o processo de aprendizagem na disciplina de Percepção Musical. Este trabalho apresenta levantamentos bibliográficos iniciais de uma tese em andamento e está focado sobre a teoria piagetiana de desenvolvimento cognitivo e sobre trabalhos de autores que estudam a obra de Piaget.

Contribuição Principal

Através da exploração do conceito piagetiano de abstração e da transposição das ideias desse autor para o campo da disciplina de Percepção Musical, é possível compreender como o pensamento se organiza durante a construção da compreensão da música. Essa compreen-

são da estruturação do pensamento dos estudantes pode ser relevante aos professores da disciplina mencionada que buscam entender a construção da percepção de seus alunos.

Implicações

O estabelecimento de relações entre o conceito piagetiano de abstração e algumas situações observáveis durante o ensino e a aprendizagem de Percepção Musical levou a observação de que a constatação de propriedades como a altura e a duração do som parece ocorrer devido ao tipo mais elementar de abstração: a abstração empírica, responsável por apreender da realidade os seus aspectos materiais. A abstração reflexionante, por sua vez, permite a extração de dados não materiais dos objetos, dados estes incluídos na realidade observada por força de ações mentais do sujeito. No caso da Percepção Musical, a abstração reflexionante entra em curso no momento em que os sons ouvidos recebem nomes de notas, ou de acordes, escalas, etc. Essa ação de nomeação (conceituação), realizada pelo indivíduo, introduz dados não concretos no som ouvido. A abstração pseudo-empírica também é responsável por introduzir elementos não concretos, como a conceituação dos sons, mas ao contrário da abstração reflexionante ela requer o contato com elementos concretos. Esse tipo de abstração parece estar em curso, por exemplo, nas situações em que o indivíduo busca nomear aquilo que ouve usando um instrumento musical (um material concreto) como apoio. A abstração refletida, por fim, é responsável por estabelecer relações entre dados já abstraídos. No caso da Percepção Musical, ela parece permitir o estabelecimento de relações entre alturas e ritmos, durante a transcrição de melodias, por exemplo. Graças à interação entre esses diferentes tipos de abstração, durante o desenvolvimento musical, é que se tornam possíveis ações como a realização de ditados melódicos, usualmente empregados no ensino de Percepção Musical.

LA INFLUENCIA DEL CONTEXTO ARMONICO EN LA PERCEPCION DE ALTURAS

CECILIA TAHER

CIRMMT, Schulich School of Music, McGill University

Background

Pitch and harmony are greatly responsible for creating the sense of motion and directionality that characterizes tonal music. The stability degree of individual notes in tonal music changes with the harmonic setting (e.g., scale degree $\hat{4}$ is more stable within a IV harmony than within a V7 harmony). It seems then reasonable to expect that harmonic context influences the way we hear pitches. Whereas numerous theoretical, behavioral, and scientific studies have illuminated cognitive aspects of pitch and harmony (e.g., Krumhansl, 1990; Deutsch, 1999; Cross, 2007; Cook, 2009; Yeary 2011), the experimental research examining the perceptual processes involved in the interaction of pitch and harmony is notably scarce.

Aims

Aimed to contribute to our understanding of the interaction between pitch and harmony at the cognitive level, and motivated by the important role that harmony plays in the definition of tonality, this paper presents an empirical investigation of the effects of harmonic context on pitch perception.

Method

Three hundred and thirty three participants performed a same/different discrimination task on two tones $\frac{1}{2}$ a reference tone (RT) and a comparison tone (CT) $\frac{1}{2}$ that were embedded within a single melody with clearly implied harmonies. In order to minimize potential confounding effects, such as intervallic context, scale degree, and number of different notes between RT and CT, 120 musical examples were composed by the experimenter. Visual cues facilitated the identification of the two tones. The experimental design consisted of three factors: pitch (same/different; i.e., $RT=CT/RT\neq CT$); harmony (same/different harmonic context for CT and RT); and harmonic stability (equal/unequal; i.e., either CT and RT were consonant members of their respective harmonies, or one tone was consonant and the other tone was dissonant). The data was analyzed using a series of ANOVAs.

Results

The results revealed significantly better discrimination of same than different tones ($p < 0.001$, $\eta^2 = .109$), better pitch discrimination for nonchanging than for changing harmonic contexts ($p < 0.001$, $\eta^2 = .235$), and better pitch sensitivity in unequal compared to equal harmonic-stability conditions ($p < 0.001$, $\eta^2 = .015$). In addition, the discrimination of same pitches was better for equal than for unequal harmonic stability, whereas the reverse was true for different pitches ($p < 0.001$, $\eta^2 = .305$). Further, in the unequal harmonic-stability condition (i.e., when one tone was consonant and the other dissonant), pitch discrimination was equally accurate for same and different tones, suggesting a marked influence of harmonic stability on pitch representation. More over, post-hoc analyses indicated that the effects of harmonic stability on pitch perception might be larger than those of intervallic context. This is especially relevant because, whereas previous investigations have demonstrated and emphasized the influence of intervallic context on pitch discrimination, the study of the relationship between harmonic stability and pitch perception seems to have been overlooked in the experimental literature.

Conclusions

Altogether, these findings suggest that tones belonging to different and adjacent harmonic functions tend to be perceived as the same in pitch, particularly when they are consonant members of their contextual harmony. This paper contributes to the field of music cognition by illuminating our understanding of the perceptual mechanisms involved in the interaction of pitch and harmony, proposing an alternative methodological approach, and emphasizing the problems that underlie the study of contextual aspects of music.

A INFLUÊNCIA DA EXPERTISE MUSICAL SOBRE A PERCEPÇÃO DE TIMBRES NA CLARINETA

MÁRCIO GIACOMIN PINHO¹, CRISTIANO ALVES¹, JAMIL BARK¹, JOSÉ DAVISON DA SILVA JÚNIOR¹ E DANILO RAMOS²

1. *Universidade Federal de Campinas*

2. *Universidade Federal do Paraná*

Fundamentação

Sloboda (2008) define expertise musical como sendo um conjunto de habilidades específicas adquiridas por meio de treinamento musical, sendo ela uma variável a ser considerada em estudos envolvendo tarefas de respostas cognitivas relacionadas à percepção de estruturas musicais. Segundo o autor, o expert tende a associar a escuta musical com aspectos analíticos da música, enquanto que o ouvinte leigo tende a associar a escuta musical com aspectos emocionais. Holmes (2011) argumenta que a variável timbre é um elemento importante da performance que deve ser considerado em estudos sobre a comunicação e expressão musical do intérprete. O autor ainda afirma que a importância do timbre varia de acordo com o estilo musical a ser interpretado e defende a ideia do uso "criativo das potencialidades que o timbre pode expressar neste contexto. Em um trabalho desenvolvido por Barthet, Depalle, Kronland-Martinet e Ystad (2011), amostras de trechos musicais executados a clarineta foram apresentados aos participantes, nos quais os timbres se mostravam distintos, fruto de manipulações espectrais. Os autores deste estudo afirmam que a avaliação de performance é consideravelmente baseada em parâmetros timbrísticos, caracterizando-os como "uma importante característica de preferência na mensagem musical transmitida por executantes aos ouvintes"

Objetivos

Verificar a influência da expertise musical sobre tarefas de percepção auditiva relacionada a diferentes características timbrísticas em performances executadas na clarineta.

Método

Participaram do experimento 45 ouvintes, divididos em três grupos: 15 músicos clarinetistas, 15 músicos não clarinetistas e 15 não músicos. O material musical consistia de três trechos musicais (um do repertório erudito brasileiro, um do repertório popular brasileiro e um do repertório erudito ocidental), gravados em três versões de clarineta solo, sendo uma com timbre "brilhante", uma com timbre "neutro" e uma com timbre "escuro", configurando o total de 9 trechos musicais. Todas as gravações foram feitas pelo mesmo músico, utilizando o mesmo instrumento, boquilha e palheta, sem variações interpretativas, tais como dinâmica, fraseado e agógica. Um experimento foi realizado em duas etapas: na primeira, cada participante deveria escutar um trecho musical e responder uma escala de 0 a 10 com a locução Agradabilidade. Na segunda etapa, o participante ouvia trechos executados em pares e deveria dizer se estes eram iguais ou diferentes. Os trechos foram organizados de maneira a conter 50% de trechos iguais e 50% de trechos diferentes. A ordem de cumprimento das etapas e de apresentação dos trechos musicais foram randomizadas entre os participantes.

Resultados

A análise de dados foi feita por meio da aplicação do teste ANOVA, para comparar as respostas dos participantes sobre a escala de Agradabilidade e para comparar as médias do número de acertos entre os grupos. Ambas as análises foram desenvolvidas por meio do design experimental 3 (grupos) x 3 (peças) x 3 (timbres da clarineta), no qual o post-hoc Newmann-Keuls foi utilizado para a realização das análises pareadas entre os grupos. Os resultados obtidos no teste estatístico ANOVA mostraram que houve diferença na avaliação dada em relação à agradabilidade entre os grupos ($F 4,894$; $p=0,020077$). Entretanto, o teste mostrou que não houve influência do timbre executado pelo performer nas respostas dos grupos de participantes sobre a Agradabilidade. Sobre a média da quantidade de acertos com relação à similaridade dos trechos apresentados, foi possível constatar, por meio da análise de variância, que houve diferença entre os grupos ($F 3,934$; $p=0,025000$), sendo que os músicos clarinetistas acertaram um maior número de respostas do que os músicos não clarinetistas ($p=0,0324$), os músicos clarinetistas acertaram um maior número de respostas do que os não músicos ($p=0,000017$) e o grupo de músicos não clarinetistas acertaram um maior número de respostas do que os não músicos ($p=0,049$).

Conclusões

Os resultados obtidos mostram que houve influência da expertise musical sobre tarefas de percepção auditiva relacionada a diferentes características timbrísticas em performances executadas na clarineta. Esta influência parece estar mais associada à escuta analítica do que a agradabilidade desencadeada durante a escuta musical, confirmando o estudo de Sloboda (2008). Estes resultados confirmam outros trabalhos encontrados na literatura, que demonstraram que a expertise musical influencia as respostas sobre tarefas de escuta musical relacionadas a aspectos técnicos da performance musical (Fiske, 1977; Byo & Brooks, 1997; Ramos, Bueno & Bigand, 2010; Ramos, Romanelli & Schaeffer, 2012). Os resultados destes estudos podem contribuir para informar aos instrumentistas aspectos psicológicos relacionados à sua comunicação e expressão musical. Segundo Sloboda (2008), os intérpretes geralmente não estão conscientes sobre estes aspectos, que parecem ser importantes para a avaliação da qualidade de suas performances.

ILUSÕES RÍTMICAS NA BATERIA: ASPECTOS TEÓRICOS E COGNITIVOS

KARLA EVA PFÜTZENREUTER
Universidade Federal da Bahia

Fundamentação

A utilização de diferentes técnicas para gerar ilusões rítmicas é comum entre bateristas em diferentes estilos musicais. Estas técnicas ficaram conhecidas com os estudos do baterista americano David Garibaldi (1992) e do baterista inglês Gavin Harrison (1994). Ao analisar relações e interpretações temporais, Harrison apresentou uma abrangente coletânea de técnicas utilizando ritmos populares norte americanos de maneira ambígua, para iludir o ouvinte. Mostra-se importante ressaltar que também é possível encontrar um tipo de ilusão rítmica, mesmo se não declarada como esta, nos estudos de Gramani (1988). O autor aplica o conceito de ritmos cruzados a ritmos brasileiros, tratando-os, com toda razão, como estudos de independência. Mesmo assim, uma ilusão rítmica apresenta-se implícita na ideia do autor, pois dois compassos diferentes tocados ao mesmo tempo, efetuam ciclos rítmicos simultâneos, os quais se reencontam depois de um certo tempo, dependendo dos valores métricos. Assim, eles apresentam duas referências para a orientação perceptiva do ouvinte.

Segundo Deutsch (1975), estímulos sonoros não chegam ao nosso ouvido de maneira separada, mas sim interagindo entre si e conectados um ao outro. Isto é derivado do fato de que o cérebro humano organiza sequências de som para uma estrutura (Levitin, 2010). Segundo Levitin (2010), o cérebro extrai diferentes características das informações sonoras e, ao fazer isso, segue um processo de inferência, o qual inclui o reconhecimento do gênero ou o estilo musical. A geração de uma ilusão rítmica se baseia nestas organizações por experiências, através de pequenas modificações dentro de um dado ritmo. Assim, o ouvinte pode perceber uma mudança de andamento, compasso, feel, etc. "Models of Meter Perception" de Longuet-Higgins & Lee (1982) e Parncutt (1994), e as abordagens de Pfeleiderer (2006) sobre as bases psicológicas da percepção rítmica, também apresentam valiosas contribuições para o entendimento das ilusões rítmicas.

Objetivo

Embora existam métodos que abordem conceitos para a geração e execução de ilusões rítmicas na bateria, a abordagem científica desses respectivos processos cognitivos envolvidos na execução e percepção de ilusões rítmicas encontra-se escassa. Desta maneira, o objetivo do presente estudo é apresentar uma visão geral sobre as técnicas existentes na execução musical na bateria, para iludir o ouvido, a qual será exemplificada no ritmo afro-brasileiro ijexá. Em seguida, a partir de uma densa revisão de literatura, pretende-se discutir os processos cognitivos envolvidos nessas técnicas e a importância de se conhecê-las para garantir uma aplicação consciente por parte do instrumentista.

Contribuição Principal

Um conhecimento alargado dos processos envolvidos nas técnicas de ilusões rítmicas, fornece uma eficiente plataforma para a comunicação entre o instrumentista e o ouvinte. Além disso, a utilização das ilusões rítmicas tem potencial de aplicação para outros instrumentos. Por estas não se restringirem somente aos bateristas e ao ambiente da música popular, adaptá-las para cada relativa realidade musical, pode também servir como estratégia de prática instrumental pois revela inseguranças no timing e promove uma maior exatidão rítmica.

Implicações

Através da observação das técnicas de ilusões rítmicas elencadas em conjunto com uma abrangente revisão de literatura, serão analisados os seguintes questionamentos, partindo de

uma pequena escala da percepção sonora, se aproximando a processos complexos: 1) Como percebemos informações sonoras? 2) Como processamos o que ouvimos? 3) Como reconhecemos sequências rítmicas? 4) Como estabelecemos relações rítmicas? 5) Como podemos utilizar costumes aurais e a expectativa do ouvinte para o enriquecimento da performance musical?

A abordagem da utilização de técnicas de ilusões rítmicas somada à respectiva conscientização dos aspectos teóricos e cognitivos envolvidos, implica tanto em um aprimoramento da execução e habilidades musicais, quanto no desenvolvimento da comunicação entre o instrumentista e o ouvinte.

ACTIVACIÓN DE LA IMAGINERÍA ARMÓNICA USANDO EL INSTRUMENTO SIN SONIDO

ROMINA HERRERA Y FAVIO SHIFRES

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

En la enseñanza formal de la música se evalúa el desarrollo del oído armónico cifrando funciones armónicas a partir de la audición, es decir sin recurrir al uso de un instrumento musical. Fuera de ese contexto, es habitual que los músicos recurran al instrumento para sacar la armonía. Es decir, que se ponen en la acción de ejecutar, lo cual involucra tanto el movimiento que realizan en relación al instrumento, como el resultado sonoro. Esta forma de proceder para pensar la armonía se condice con los movimientos observados en ciertos estudiantes (generalmente con formación pianística o guitarrística) que, mientras resuelven este tipo de cifrado por audición, realizan la mímica de tocar su instrumento. Siguiendo a Hubbard (2010) quien señala que la imaginería musical (una experiencia auditiva en ausencia de una provocación sensorial directa) puede incluir información motora relevante a la performance, podríamos hipotetizar que estos movimientos podrían estar vinculados a la producción de dicha imaginería.

La experiencia de la imaginería musical es un fenómeno subjetivo que no puede ser observado en forma directa. Los estudios en este campo se valen de medidas observables sobre las que se hipotetiza que serán influenciadas por la ocurrencia de la imaginería. En este caso, hipotetizamos que la resolución del juicio de bondad de ajuste se verá afectado por la experiencia de la imaginería, esperado que sea una contribución a los estudios en este campo.

Objetivos

Estudiar la vinculación entre los movimientos generalmente implicados en tocar acordes y la imaginería auditiva de tales acordes. En particular se busca determinar si tocar acordes en un instrumento mudo promueve la imaginería auditiva de los mismos.

Método

Participaron del experimento estudiantes universitarios iniciales de música que podían (i) cantar una canción acompañándose con un instrumento armónico con fluidez, (ii) tocar en el tiempo real de una canción un cifrado que era proporcionado en video mientras transcurría la canción a armonizar (en estilo video de Karaoke), (iii) identificar por audición (con más del 70% de respuestas correctas) las funciones armónicas de una canción (similares a las del test)

(N=30).

Los sujetos fueron divididos aleatoriamente en dos condiciones:(1) sin instrumento y (2) con instrumento mudo (sin feedback sonoro).

El test constó de dos bloques de estímulos cada uno de ellos pertenecientes a una canción diferente. Cada estímulo consistía en el video de Karaoke con un fragmento de la canción de dos frases. Sólo en la primera frase sonaba la melodía (con el objeto de mantener el centro tonal), y la segunda frase se interrumpía en un determinado momento. A continuación de la interrupción se escuchaba un acorde. Se les pedía a los sujetos un juicio de bondad de ajuste entre el acorde que sonaba y el acorde imaginado.

En una etapa de familiarización los sujetos (1) escuchaban la canción completa (solamente la melodía, sin acompañamiento) y (2) escuchaban la canción completa imaginando la armonización – en la condición 1 sin movimientos pautados, y en la condición 2 tocando los acordes en el instrumento mudo.

Luego realizaban los 10 ítems correspondientes a esa canción. El proceso se repetía con los 10 ítems de la segunda canción.

Resultados

Se analizaron las medias de los juicios de bondad de ajuste. Se predice que en la condición 2, los sujetos podrán realizar juicios más ajustados a los acordes correctos. Los resultados están siendo analizados, y serán presentados en el encuentro.

Conclusiones

Se discutirá el rol que juega el instrumento y el movimiento corporal vinculado al mismo, se propone considerar la inclusión de actividades destinadas a promover la imaginería musical como herramienta de pensamiento musical en distintas áreas de la formación musical.



SIMPOSIOS

SIMPOSIO 1:

INFANCIA TEMPRANA

SILVIA ESPAÑOL
CONICET – FLACSO

Descripción

En este simposio se presentan cuatro trabajos que se ocupan de la infancia temprana, una etapa del desarrollo que abarca los primeros tres años de vida y que actualmente es un foco de investigación creciente en psicología. El simposio se monta en el cruce de la psicología de la música y la psicología del desarrollo. Los cuatro trabajos presentados se ocupan del primer año de vida y presentan datos preliminares de investigaciones en desarrollo.

En el primer trabajo, Mauricio Martínez presenta los datos preliminares de un estudio experimental, utilizando la técnica de preferencia intersensorial, en el que indaga el desarrollo de la percepción intersensorial del ritmo, en bebés de 4, 7 y 10 meses.

En el segundo trabajo, Soledad Carretero y Silvia Español presentan los primeros datos obtenidos en un estudio exploratorio sobre la organización de las performances adulto-bebé y su evolución durante el período de intersubjetividad primaria, tal como ocurren en su contexto ecológico.

En el tercer trabajo, Mariana Bordoni presenta su investigación sobre el efecto de la imitación y del entonamiento afectivo en interacciones controladas adulto (la investigadora)- bebé, durante la segunda mitad del primer año de vida. Expone los datos correspondientes a uno de los tres indicadores de contacto social considerados: la atención visual del bebé.

El último es un trabajo realizado en conjunto por el equipo de Infancia Temprana (Silvia Español, Mariana Bordoni, Soledad Carretero, Mauricio Martínez y Rosario Camarasa) que describe el entonamiento afectivo mediante un estudio longitudinal de caso único, durante el período evolutivo comprendido entre los 3 y los 9 meses del bebé.

PERFORMANCES Y PROTOCONVERSACIONES ADULTO-BEBÉ DURANTE EL PRIMER SEMESTRE DE VIDA

Datos preliminares

SOLEDAD CARRETERO Y SILVIA ESPAÑOL
CONICET - FLACSO

Fundamentación

En el área de la Musicalidad Comunicativa (Malloch y Trevarthen, 2009) las interacciones adulto-bebé y las experiencias de intersubjetividad que conllevan se vinculan con las experiencias de las artes temporales (música y danza). El estudio de las interacciones tempranas a través de categorías y herramientas técnicas provenientes de las artes temporales ha dado a lugar a que se detecten en la diada adulto-bebé momentos cargados de musicalidad comunicativa a los que suele denominarse performances

(Dissanayake, 2000). El estudio de las performances se ha centrado en el período de intersubjetividad primaria (Trevvarthen, 1998). Se ha identificado que éstas se inician a partir de los 2 meses y que encuentran su máximo despliegue alrededor de los 5 meses. Se ha señalado que los bebés pueden involucrarse en ellas como receptores o participantes activos. Hasta donde sabemos, no hay datos sobre la frecuencia, duración y contexto de aparición de las performances, ni sobre la evolución de estos rasgos. Las performances son un modo particular de interacción dentro del amplio espectro de las interacciones adulto-bebé, que pueden definirse como: “interacciones multimodales (vocálicas, táctiles y kinéticas) en las que unidades menores -de patrones rítmicos, formas de movimientos y/o contornos melódicos- se repiten de manera variada (en intensidad, forma y/o dinámica) dando lugar a unidades intermedias o frases que pueden combinarse en unidades mayores o episodios” (Español, 2012 y en prep.).

Objetivos

El objetivo general de este trabajo es estudiar la organización de las performances adulto-bebé y su evolución durante el período de intersubjetividad primaria, tal como ocurren en su contexto ecológico. Específicamente, pretendemos observar los cambios en las performances adulto-bebé, desde su aparición en el desarrollo hasta el momento de su máximo despliegue, en relación con: (i) su frecuencia, (ii) su duración, (iii) el contexto de interacción en el que aparecen, (iv) la modalidad de participación del bebé (receptor/participante activo) y del adulto; (v) su organización y microgénesis.

Método

Diseño: Estudio exploratorio a través de una metodología observacional-longitudinal de caso único.

Participantes: una díada madre-bebé. El bebé tenía 00; 2 (26) en la primera sesión y 00; 06 (05) en la última. Es el segundo hijo de una familia de clase media argentina.

Período observacional: 2, 6 meses.

Materiales: se utilizó una video-filmadora SONY DCR-SR82.

Procedimiento: La díada fue visitada en su hogar. Se solicitó a la madre que interactuara con su bebé como normalmente lo hace.

Se creó un código de observación ad hoc conformado por dos categorías: “Actividad de crianza” y “Performances”. “Actividad de crianza” incluye las subcategorías “Conciliar el sueño”, “calmar molestias”, “alimentación”, “higiene”, “juego social”, “otras”. “Performances” incluye las subcategorías “Performance Prototípica” (casos que caen en la definición ya explicitada) y “Performances otras” (casos que no caen en la definición pero que presentan algún tipo de elemento performativo).

Se prevé identificar la aparición de cada subcategoría y obtener una medida de su frecuencia y duración, a lo largo del período evolutivo estudiado.

De cada una de las performances detectadas en las sesiones se realizará un relato observacional que contemple (i) cómo se gestan, desarrollan y finalizan las performances; (ii) los modos de composición de los motivos (sonido, movimiento, gesto y toque) y sus repeticiones; (iv) los rasgos de la participación del bebé; (v) los rasgos de la participación adulta.

Resultados

En este momento se está aplicando el código de observación a la primera sesión de interacción y realizando los relatos observacionales correspondientes acerca de las performances detectadas. Se prevé presentar los análisis de la primera sesión de interacción, a través de: (i) una línea de tiempo indicadora del orden y duración de los tipos de actividades de crianza que aparecieron en la sesión; (ii) la ubicación en dicha

línea de tiempo de las performances adulto-bebé; (iii) un relato observacional de las performances ocurridas en la sesión.

Conclusiones

Dado el estado actual de la investigación no se pueden presentar conclusiones. Sin embargo, es posible suponer que los resultados que se obtengan serán de utilidad para la mejor comprensión de la organización de las performances adulto-bebé y de las experiencias de intersubjetividad temprana.

PAUTAS DE ENTONAMIENTO EN EL JUEGO SOCIAL ENTRE ADULTO Y BEBÉ

SILVIA ESPAÑOL¹, MARIANA BORDONI¹, SOLEDAD CARRETERO¹, MAURICIO MARTÍNEZ² Y ROSARIO CAMARASA³

1. CONICET – FLACSO

2. ANPCyT – FLACSO – APADEA

3. UAI

Fundamentación

El entonamiento afectivo es un tipo específico de conducta que realizan los adultos en sus interacciones con los bebés. Implica la realización de una conducta abierta distinta a la del bebé pero que conserva al menos uno de los siguientes rasgos de su conducta: la intensidad (absoluta o perfil de intensidad), la pauta temporal (duración, ritmo, pulsación) o la pauta espacial. Frecuentemente el entonamiento supone además cambiar la modalidad de ejecución de la conducta del bebé (Stern, 1985, 2010). El entonamiento afectivo está al servicio del contacto intersubjetivo: el adulto capta la forma de la vitalidad -o sea el estado afectivo de la conducta del bebé- y la comparte con él, expresándola en otra forma conductual. El entonamiento afectivo permite compartir y referir las formas de la vitalidad. De acuerdo con Stern, las madres empiezan a realizar entonamientos a partir de los 9 meses de vida de sus hijos. Sin embargo, Jonsson, et al. (2001) y Jonsson y Clinton (2006) encontraron pautas de entonamiento frente a bebés desde los 2 meses. Los estudios sobre entonamiento: (i) se focalizan en situaciones de juego social de la díada; (ii) se concentran en los cambios de frecuencia en función de la edad del bebé; y (iii) evalúan la intensidad, la pauta temporal y la pauta espacial de las conductas de adulto y bebé mediante protocolos de observación, sin utilizar herramientas técnicas que permitan medidas más precisas.

Objetivos

Esta investigación pretende aportar nueva evidencia empírica acerca de: (i) la evolución de la frecuencia del entonamiento afectivo en situaciones de juego social; (ii) la modalidad de ejecución conductual del adulto (sonoro, kinético y/o táctil) y del bebé (sonoro, kinético y/o táctil); (iii) el rasgo de la conducta apareada (intensidad absoluta, perfil de la intensidad, pulsación, ritmo, duración, pauta especial); durante el período evolutivo comprendido entre los 3 y los 9 meses del bebé. Se pretende también explorar el uso de herramientas técnicas que permitan obtener medidas precisas de los rasgos entonados.

Método

Estudio descriptivo, con diseño longitudinal de caso único y código arbitrario (ad hoc) de observación, de tipo natural (Montero y León, 2007).

Participantes: Una díada madre-bebé. Edad del bebé en la primera sesión: 00;2(26). Edad del bebé en la última sesión: 00;10(05). El bebé es hijo único de una familia de clase media argentina.

Materiales: se utilizó una video-filmadora SONY DCR-SR82

Procedimiento:

Sesiones de interacción: la díada fue visitada en su hogar. Se solicitó a la madre que interactuara con su bebé como normalmente lo hace en su vida cotidiana. Se filmaron 45 minutos de interacción adulto-bebé, cada 30 días, entre el tercero y décimo mes de la beba. Se realizaron y filmaron 8 sesiones de interacción. Las filmaciones las realizó una camarógrafa (tercera autora de este trabajo). Las interacciones entre bebé y adulto incluyeron todo tipo de situaciones: alimentación, baño, cambio de pañales, regulación del sueño, alivio de dolores y juego social. De cada sesión se seleccionaron los primeros 10 minutos (no necesariamente continuados) de juego social.

Código Observacional: se creó un código de observación ad hoc que incluye categorías correspondientes a: (i) rasgo de la conducta del bebé apareada por el adulto: intensidad absoluta, perfil de la intensidad, pulsación, ritmo, duración, pauta especial; (ii) modalidad de la ejecución conductual del adulto (sonoro, kinético y/o táctil) y de la ejecución conductual bebé (sonoro, kinético y/o táctil).

Resultados

Se prevé que el código observacional sea aplicado a todas las sesiones de interacción y que los eventos de entonamiento sean identificados, contados y analizados. La aplicación del código será en su totalidad realizada y discutida por los investigadores. En este momento se está aplicando el código a la primera sesión de interacción. Cada vez que un evento de entonamiento del adulto se detecta, se identifica (i) los rasgos de la conducta del bebé apareados por el adulto, y (ii) la modalidad de la ejecución conductual del adulto y del bebé. En caso de que no se logre un consenso entre los investigadores, el evento de entonamiento no es tomado en cuenta. Se calculará: (i) la frecuencia global de entonamiento afectivo durante el juego social; (ii) la frecuencia de entonamientos según el rasgo entonado; (iii) la frecuencia de entonamiento según la modalidad de ejecución conductual para las diferentes edades estudiadas. Se analizará su evolución durante el período evolutivo estudiado.

Conclusiones

Dado el estado actual de la investigación no se pueden presentar conclusiones.

IMITACIÓN Y ENTONAMIENTO AFECTIVO EN INTERACCIONES CONTROLADAS ADULTO-BEBÉ

MARIANA BORDONI
CONICET – FLACSO

Fundamentación

Las experiencias de reciprocidad entre adulto y bebé se establecen a partir de múltiples recursos. Uno de ellos son las *actividades de coincidencias*: la *imitación* y el *entonamiento afectivo*. La imitación inmediata es un recurso muy utilizado por los adultos para interactuar con los bebés, durante el primer año de vida y, así, es frecuente el despliegue de ciclos de imitaciones mutuas plagados de sonrisas y expresiones de placer (Užgiris, 1981; Kokkinaki y Kugiumutzakis, 2000). Por otro lado, Stern (1985) ha distinguido al entonamiento afectivo como una forma sofisticada de imitación, que

permite llevar el foco de atención de la díada al estado afectivo compartido, a través del establecimiento de coincidencias en determinados rasgos de las conductas: la pauta temporal, la pauta espacial y/o la intensidad de su conducta.

La imitación y el entonamiento afectivo son modos diferentes de establecer encuentros psicológicos entre adulto y bebé. Ahora bien, ¿qué diferencias provocará el uso sistemático de actividades de coincidencia comportamental (imitación y entonamiento afectivo) en la conducta del bebé en comparación con una interacción espontánea? ¿Cómo influirá en la atención visual del bebé dirigida a la investigadora la imitación o el entonamiento afectivo de la adulta en comparación con una interacción espontánea?

Objetivos

Este informe es parte de una tesis doctoral que pretende indagar las diferencias funcionales de las conductas de establecimiento de coincidencia (imitación y entonamiento afectivo) en la interacción adulto-bebé, durante la segunda mitad del primer año de vida. Se pretende observar la evolución de las diferencias en la reacción social del bebé frente a un adulto-investigador en situaciones de interacción espontánea, de imitación y de entonamiento afectivo durante el período 6-12 meses. Específicamente, se evaluarán las diferencias que estos modos de interacción provocan en la atención visual del bebé dirigida a la investigadora (a su cuerpo y a su cara) durante el período estudiado.

Método

Se llevó adelante un estudio longitudinal de diseño cuasi-experimental, con 17 bebés durante la segunda mitad del primer año de vida.

Se filmaron con cámara fija sesiones de interacción bebé-investigadora de 10 minutos de duración en el hogar del niño con una caja de juguetes específica. Cada bebé participó a los 6, 9 y 12 meses de tres sesiones espaciadas semanalmente. La primera sesión fue de (a) interacción espontánea. Las siguientes sesiones (condiciones experimentales) fueron de: (b) imitación y (c) entonamiento afectivo. En la condición de imitación, la investigadora reprodujo todos los comportamientos del bebé. En la condición de entonamiento afectivo, la investigadora hizo coincidir la intensidad y la pauta temporal de todas las conductas del bebé en otra modalidad comportamental (a las vocalizaciones respondió con toques en el cuerpo o movimientos visibles para el bebé y a los movimientos del bebé respondió con vocalizaciones).

El material videograbado se codificó con el programa *Anvil 5.0*. Se calculó la distribución del tiempo total de mirada de los bebés a la investigadora en función de la condición de interacción (espontánea, imitación o entonamiento afectivo) y agrupadas por edad. Luego se calculó la proporción del tiempo de la dirección de la mirada hacia el cuerpo o a la cara de la investigadora en función de la condición de interacción y agrupadas por edad.

Resultados

En el presente informe se presentan datos preliminares correspondientes a seis bebés integrantes de la muestra.

Se registró que en la condición de entonamiento afectivo los bebés miran menos tiempo a la investigadora en comparación con las condiciones de imitación y de interacción espontánea. En las condiciones de interacción espontánea y de imitación los bebés miraron a la investigadora durante un tiempo similar.

En entonamiento afectivo los bebés miran mucho más tiempo a la cara que al cuerpo de la investigadora. La imitación es la condición en la que los bebés miraron más tiempo al cuerpo de la investigadora, aunque la proporción de tiempo en que miran al cuerpo va disminuyendo con la edad.

Conclusiones

Los resultados obtenidos hasta el momento permiten observar que en las condiciones de interacción espontánea y de imitación, los bebés miraron a la investigadora durante un tiempo similar. Teniendo en cuenta que en la condición de imitación lo único que pudo hacer la investigadora fue imitar al bebé, puede concluirse que la imitación resultó ser un recurso muy atrayente para el bebé, puesto que con sólo ese recurso la investigadora logró equiparar el tiempo de mirada que el bebé le dedicó durante la sesión de interacción espontánea (que incluye variados recursos interactivos). Por otro lado, en la condición de entonamiento afectivo los bebés miraron menos tiempo a la investigadora, en comparación con la interacción espontánea y de imitación. En relación a la dirección de la mirada del bebé a la cara o al cuerpo de la investigadora se puede decir que la imitación resultó ser el comportamiento adulto con el cual el niño ha atendido proporcionalmente más tiempo al cuerpo y que el entonamiento afectivo es el tipo de comportamiento que menos atrajo la atención sobre el cuerpo de la adulta.

En síntesis, las diferencias encontradas en la atención visual del bebé en las dos condiciones de interacción por actividades de coincidencia (imitación y entonamiento afectivo) abogan en favor de mantener la distinción entre ambos fenómenos: son comportamientos diferentes de parte del adulto y además provocan diferencias en la conducta del bebé.

DESARROLLO DE LA PERCEPCIÓN INTERSENSORIAL DEL RITMO A LOS 4, 7 Y 10 MESES

MAURICIO MARTÍNEZ

FLACSO

Fundamentación

En los últimos años, la estimulación que los adultos ofrecen a los bebés durante los intercambios diádicos ha sido estudiada en el terreno de la intersección entre la psicología del desarrollo y la psicología de la música. Los datos obtenidos por estos estudios ponen de manifiesto que: (i) el adulto ofrece al bebé una performance multimodal de sonido y movimiento (Dissanayake, 2000); (ii) la conducta que el adulto exhibe, frecuentemente, perfecta sincronía entre sonido y movimiento (Martínez & Español, 2009); y (iii) el adulto “manipula” el ritmo (Koester, Papousek, & Papousek, 1985), la duración (Stern, 1985), y la intensidad (Stern, Hofer, Haft & Dore, 1985) de los sonidos y movimientos que realiza frente al bebé. Por otra parte, los estudios sobre percepción indican que, durante el primer año de vida, los bebés desarrollan diferentes habilidades de percepción intersensorial (Breme, Lewkowicz & Spence, 2012). Lewkowicz (2000) planteó una secuencia temporal para el desarrollo de la capacidad de detectar relaciones intersensoriales: 2 meses, intensidad; 6 meses, duración; y 10 meses, ritmo. Un dato llamativo, es que las investigaciones realizadas hasta el momento sobre percepción intersensorial vinculada al dominio temporal (ritmo, duración, intensidad) no han utilizado estímulos pertenecientes al dominio social (sonidos y movimientos realizados por personas).

Objetivos

En virtud de los datos reseñados, nuestra investigación pretende aportar evidencia empírica sobre el desarrollo de la percepción intersensorial de una de las características temporales que configura a la estimulación adulta: el ritmo.

Método

Participantes: 48 bebés (24 varones y 24 niñas), 16 de 4 meses, 16 de 7 meses y 16 de 10 meses. **Técnica de obtención de datos:** Se utilizó la técnica de Preferencia Intersensorial (Spelke, 1976).

Estímulos: Se elaboraron dos videos digitales de una mujer realizando sonidos y movimientos. La diferencia entre ambos videos es la organización del patrón rítmico de las acciones y vocalizaciones que realiza la mujer. Las acciones y vocalizaciones fueron ejecutadas con arreglo a las características propias de una performance dirigida al bebé.

Procedimiento: Los bebés se sentaron sobre la falda de su madre o padre, frente a dos monitores ubicados a una distancia de 60 cm. Entre ellos se encuentra la cámara de video que filma la cara del bebé y el dispositivo led utilizado para atraer la atención del bebé previo a la proyección de los estímulos. Un altavoz ubicado entre ambos monitores emite el sonido correspondiente a uno de los dos estímulos visuales (es decir sincrónico al movimiento). Cada bebé observó cada estímulo visual acompañado de su correspondiente sonido una vez durante 1 minuto y 30 segundos. La presentación de los estímulos fue contrabalanceada.

Se calculó para cada bebé el Tiempo Total de Mirada (TTM) para cada uno de los estímulos visuales y la Proporción del Tiempo Total de Mirada (PTTM) para el estímulo visual sincrónico al estímulo auditivo. Para calcular el tiempo de la dirección de la mirada se utilizó el software ANVIL (Kipp, 2008).

Resultados

Al momento de presentar este resumen no hemos completado la muestra de participantes prevista. Sin embargo, los datos preliminares obtenidos hasta el momento indican que los bebés de 4 meses, no muestran preferencia visual para el estímulo visual sincrónico al sonoro. Los bebés de 7 y 10 meses muestran cierta preferencia por el estímulo visual sincrónico al sonoro. Por el momento, no podemos realizar los análisis estadísticos correspondientes, que den cuenta de la preferencia, en términos de significación estadística.

Conclusiones

Los datos presentados en el Encuentro serán discutidos a la luz de los datos obtenidos en estudios que utilizaron estímulos propios del dominio físico o de los objetos; y sus posibles implicancias en el desarrollo intersubjetivo temprano.

SIMPOSIO 2:

MÚSICA Y METÁFORA: COGNICIÓN CORPOREIZADA EN LA EXPERIENCIA MUSICAL DESDE LA TEORÍA DE LA METÁFORA

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ Y MARIA DE LA PAZ JACQUIER

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Descripción

Las discusiones más actuales en la psicología de la música se basan en una perspectiva corporeizada, situada, sentida de la cognición. El grupo de investigaciones que integra este simposio, centrado en la Teoría de la Metáfora (Lakoff y Johnson, 1980; Johnson 2007), presenta, aplica y discute conceptos innovadores en el campo de la cognición musical. En particular considera una dimensión corporeizada de la experiencia musical en el proceso imaginativo-metafórico que tiene lugar cuando un dominio de conocimiento más concreto colabora con la estructuración de otro dominio más abstracto.

Así, los trabajos primero y segundo presentan un estudio que se basa en la metáfora del tiempo como movimiento en el espacio, sobre la que se postula la música como movimiento, considerando que la música acontece en una temporalidad. Los principales objetivos radican en analizar las teorizaciones sobre la experiencia del tiempo en términos de movimiento desarrolladas en el ámbito lingüístico y generar teorías en el ámbito musical, observar el movimiento físico de los oyentes al escuchar música y caracterizar las perspectivas ego-moving y time-moving en la experiencia musical.

El tercer trabajo se focaliza en la utilidad que ciertas analogías entre la percepción visual y la auditiva tal como se identifican en las metáforas sinestésicas podrían tener para andamiar la cognición de la armonía en la música. Allí, se propone que el conocimiento proveniente de la experiencia del color (dominio fuente) interviene en la cognición de sonoridades armónicas (dominio meta). Color, tono y percepción multimodal serán conceptos claves en esta discusión sobre la experiencia subjetiva de la armonía en la música.

El cuarto y último trabajo se fundamenta en la teoría de la metáfora para estudiar el modo en el que la experiencia corporal de los estudiantes y las imágenes que emplean los docentes de canto en sus clases, con sus características específicas, contribuyen en la estructuración de los esquemas que hacen posible la proyección metafórica. Se discute acerca de la topología de los dominios que intervienen en el mapeo con el objeto de validar su impacto en la emisión vocal.

ANÁLISIS DE LA METÁFORA DEL TIEMPO COMO MOVIMIENTO EN LA MÚSICA. CONTRIBUCIONES DESDE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA Y LA METAFORIZACIÓN EN LA MÚSICA

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ Y MARIA DE LA PAZ JACQUIER

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Al hablar acerca de la música y de la experiencia de la música solemos emplear expresiones de índole metafórica. Entonces, se considera que en la comprensión de la música coexiste una parte de experiencia directa con otra parte que implica el lenguaje que usamos para referirnos a la música. Así es que trabajos sobre comprensión metafórica del *tiempo como movimiento* anclados en el campo de la lingüística (Boroditsky, 2000; Boroditsky y Ramscar, 2002; Matlock, Ramscar y Boroditsky, 2005) servirán de base para reflexionar acerca de cómo experimentamos la temporalidad de la música y cómo nos referimos a ella en términos de movimiento. Johnson (2007) ha señalado que nos sentimos transportados por la música, movidos de un lugar a otro. La metáfora de la *música como movimiento* nos ayuda a pensar cómo comprendemos la música en tanto tiempo que transcurre como movimiento en el espacio, movimiento de nuestros propios cuerpos, observado en otros objetos o imaginado. Las metáforas conceptuales LA MÚSICA SE MUEVE O LA MÚSICA NOS MUEVE se conciben como parte de una cognición sentida, corporizada, dinámica y no como una cognición declarativa que, al rotular y abstraer, pareciera ir perdiendo valor emocional. Observamos que las personas suelen aludir a direccionalidad, locaciones, movimientos para referirse a su experiencia musical. Pero ¿Cómo es nuestra experiencia de la música como movimiento? ¿Cuál es la direccionalidad de ese movimiento sentido en el transcurso musical?

Objetivos

Analizar las discusiones recientes en diferentes disciplinas que toman la metáfora del tiempo como movimiento en el espacio y proponer aplicaciones al campo de la música considerando la metáfora de la música como movimiento. Analizar información empírica acerca de la experiencia musical y caracterizar las perspectivas del observador en movimiento y del tiempo en movimiento, y cómo podrían vincularse éstas a la idea de movimiento hacia adelante-futuro (ir) o movimiento hacia atrás-pasado (venir).

Contribución Principal

Al observar descripciones teóricas y empíricas acerca de la música, encontramos que las personas suelen incluir expresiones metafóricas. Estas metáforas aluden particularmente a la experiencia y conceptualización del tiempo como movimiento. Por un lado, la idea de avanzar, de ir hacia adelante (futuro) se intenta explicar desde la perspectiva ego-moving de esta metáfora, y la idea de venir desde adelante (pasado), desde la perspectiva time-moving. Se discuten ambas perspectivas en relación a la experiencia del propio cuerpo moviéndose (metáfora del observador en movimiento) o la observación de objetos que se mueven (metáfora del paisaje en movimiento). Por otro lado, se analizan y se describen ciertos los componentes de la metáfora empleada para describir la experiencia musical, hallándose también relaciones recurrentes con ciertos aspectos estructurales de la música. Por ejemplo: los oyentes suelen usar ambas perspectivas (ir y venir) al hablar de una misma obra; se refieren a “volver” cuando una parte es re-expuesta o variada; describen la música como un camino a recorrer con puestos de transición.

Implicancias

Este trabajo presenta una teorización acerca de la metáfora del tiempo como movimiento en el campo de la experiencia musical, enriquecido por observaciones concretas. Nos permite (i) pensar que la metáfora de la música como movimiento refiere a un movimiento sentido, con valores dinámicos, y no sólo a una concepción abstracta; (ii) vincular la metaforización de la música a la atribución de intencionalidad, a la concepción de la música como agente intencional (Shifres, 2012), para destacar su cualidad sentida y expresiva; (iii) considerar al lenguaje que se usa en la teoría musical no como un lenguaje antojadizo, sino desde una perspectiva sentida, situada y corporeizada de la cognición.

INDICADORES SOBRE LA EXPERIENCIA FÍSICA DE LA MÚSICA COMO MOVIMIENTO. COGNICIÓN CORPOREIZADA Y METAFÓRICA DEL TIEMPO MUSICAL

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ¹, MARIA DE LA PAZ JACQUIER¹ Y FRANCO RONCHETTI²

1. *Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata.*

2. *LIDI - Facultad de Informática – Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

En base a la Teoría de la Metáfora, que postula que ciertas estructuras conceptuales de dominios basados en la experiencia colaboran en la estructuración del conocimiento en dominios más abstractos (Lakoff y Johnson, 1980), se desarrollaron estudios de lingüística cognitiva acerca del vínculo entre la experiencia temporal y espacial y el lenguaje usado para comunicarla. Boroditsky y Ramscar (2002) hallaron que ante una pregunta temporalmente ambigua, los sujetos responden según su conceptualización del tiempo de acuerdo a una perspectiva (i) *ego-moving*, donde se piensan moviéndose hacia adelante en su propia dirección de movimiento, o (ii) *time-moving*, en la que el tiempo se acerca hacia ellos. Otros experimentos (Matlock, Ramscar y Boroditsky, 2005) permitieron concluir que tanto el movimiento ficcional como el movimiento real, es decir, la experiencia dinámica del movimiento (movimiento en el espacio), influyen en cómo entendemos el tiempo. Al referirse a la música, los oyentes suelen emplear ambas perspectivas (ver Martínez y Jacquier, en este simposio). Ese hablar metafórico se ubica en una dimensión declarativa, metafísica que, se asume, se corresponde con una dimensión física de la experiencia. A dicha dimensión física nos remitiremos, tratando de activarla para aportar evidencia empírica de la experiencia temporal de la música como trayectoria de movimiento en el espacio.

Objetivos

Trasladar la experiencia declarativa del 'movimiento en la música' a una dimensión física. Analizar la trayectoria del movimiento corporal durante la audición musical como recorrido en el espacio. Relacionar la trayectoria de movimiento con características estructurales y dinámicas de la música.

Método

Participantes: 15 estudiantes iniciales de música, familiarizados con el estilo de las piezas empleadas en el test. Estímulos: 2 obras pianísticas del romanticismo. Las obras fueron analizadas en diferentes parámetros de su composición y ejecución (ver Resultados). Aparatos: Para la captura del movimiento se empleó un Joystick 'Logitech Attack 3', que permite registrar la posición del joystick en cada intervalo de tiempo.

Diseño y Procedimiento: inicialmente se introdujo grupalmente la temática sobre la comprensión del tiempo como movimiento, y se explicó que, siendo la música un arte temporal, también puede ser comprendida e imaginada como movimiento en el espacio. Luego, en tests individuales, para ambas piezas, se indicó (i) “La música que vas a escuchar ahora pertenece al comienzo de un film que relata la vida de *un* músico del siglo XIX. Mientras escuchás, imaginate la escena: se ve una toma aérea que recorre un lugar (una ciudad, un paisaje). Por momentos llaman la atención particularidades de ese lugar”, y para las audiciones posteriores (ii) “¿Cómo podrías, moviendo el joystick, describir lo que te imaginas de la escena mientras escuchas la música?” El movimiento del joystick correspondiente a la segunda tarea fue registrado respecto de todas las audiciones (de familiarización, ensayo o toma final). La prueba tuvo una duración entre 25 y 35 minutos. El orden de las piezas fue aleatorio.

Resultados

En este trabajo se presentan los resultados que corresponden a los movimientos durante la audición de la pieza de Chopin. Los datos se procesaron con aplicaciones en MatLab diseñadas específicamente para este estudio. Los resultados se analizaron de manera cuantitativa y cualitativa, atendiendo a: (i) las características del movimiento: direccionalidad Y (hacia adelante-hacia atrás) y X (hacia la derecha-hacia la izquierda), localización del cambio de la direccionalidad (determinación de picos y valles); (ii) la correspondencia de los aspectos anteriores con: la localización temporal en la pista de audio de la pieza, aspectos estructurales (contorno melódico, progresión armónica, forma) y aspectos dinámicos (cambio de intensidad, tempo) previamente analizados en las obras. Se encontró que la trayectoria de movimiento de los participantes da cuenta de (i) la segmentación de nivel medio de la obra; (ii) el punto de clímax de tensión de la obra; (iii) el arribo a la meta final y (iv) el uso de la dirección, de la cantidad de movimiento y del cambio de dirección en vinculación a la progresión de la música en el tiempo.

Conclusiones

Este primer análisis de los resultados sobre la experiencia con la obra de Chopin, nos conduce a pensar que, durante la experiencia musical, la metaforización del tiempo como movimiento podría ocurrir en múltiples direcciones, y no sólo como un problema a dilucidar si se adopta o bien una perspectiva *ego-moving* (vinculada a la idea de ‘ir’) o bien una perspectiva *time-moving* (vinculada a la idea de ‘venir’). Pareciera que ir y venir no responde a una función lineal simple; en todo caso, los sucesivos vaivenes locales pueden conformar una tendencia a largo plazo que se puede advertir en el gran trazo. En una dimensión más abarcadora, el recorrido se plasma como un camino hacia el punto de mayor tensión y la vuelta desde esa tensión.

DE LIBÉLULAS, ELEFANTES Y OLAS MARINAS. LA UTILIZACIÓN DE IMÁGENES EN PEDAGOGÍA VOCAL: UN PROBLEMA DE DOMINIO

NICOLÁS ALESSANDRONI BENTANCOR, MARÍA INÉS BURCET Y FAVIO SHIFRES

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

La historia de las Pedagogías Vocales Tradicional y Contemporánea, revela el papel predominante de la utilización de un lenguaje no científico y subjetivo atravesado por la

utilización de imágenes verbales como instrumento útil para comunicar sensaciones físicas y para describir características vocales que eran parte del campo significativo personal del maestro y resultaban imposibles de nominar de manera unívoca a través de un lenguaje conceptual objetivo (Elliot, 2008; Shewell, 2009; Davids, 2012). La utilización de imágenes es destacado como un recurso metodológico predominante en la enseñanza del canto. Algunos autores señalan la importancia de las imágenes como "facilitadores lingüísticos del aprendizaje" (Lamperti 1863; Overby 1990), mientras que otros sólo las conceptualizan como "fotografías de la realidad que aportan elementos expresivos a la voz" en términos interpretativos y no funcionales a la producción sonora. Para éstos, las imágenes, entorpecen el proceso de aprendizaje del alumno, sobre todo en los estadios iniciales del entrenamiento vocal (Richardson 1983; Miller 1996). Sin embargo surge la cuestión de si esas imágenes en efecto no podrían estar cumpliendo un rol funcional.

Lakoff y Johnson (1980) propusieron comprender la metáfora más allá de como dispositivo retórico como realizaciones de superficie de procesos cognitivos subyacentes que dan coherencia a las formas en que interactuamos con nuestros cuerpos en el mundo y organizan la experiencia.

Objetivos

Un trabajo anterior planteó algunas interacciones posibles entre el análisis de la naturaleza de las imágenes utilizadas en la enseñanza y aprendizaje del canto y la Teoría Contemporánea de la Metáfora. Allí, se propuso que el uso de imágenes apelaba al mapeo transdominio como recurso para comprender el dominio de la función vocal en términos de dominios más tangibles experimentados por los alumnos.

En este trabajo se profundiza en los modos de la experiencia corporal de los alumnos y en la naturaleza de las imágenes utilizadas en la Pedagogía Vocal en relación a la estructura topológica de los dominios que operan en los procesos de proyección metafórica.

Método

Se propuso un sistema de categorías para el análisis de las metáforas (imágenes) utilizadas por docentes de canto durante sus clases. Un panel de jueces expertos en pedagogía de la técnica vocal validó estas categorías clasificando las imágenes utilizadas a lo largo de 4 clases, de acuerdo con la modalidad perceptual que evocaba cada una, en Imágenes Visuales, Imágenes Gustativas, Imágenes Auditivas, Imágenes Olfativas, Imágenes Táctiles, Imágenes Motoras e Imágenes Propioceptivas. Junto a cada imagen se aclaró el contexto en el cual había sido formulada originalmente. A cada juez se le permitió clasificar cada imagen en una categoría permitiendo además -en los casos en que alguna de las imágenes no pudiera ser clasificada según lo planteado- agregar comentarios y propuestas de posibles categorías útiles para el análisis.

Posteriormente, se realizó un análisis estadístico y comparativo de las respuestas y se consideró la importancia de los atributos topológico-estructurales de los dominios cognitivos implicados que operan como plataforma del proceso de mapeo transdominio, ya que la sistematicidad metafórica que nos permite entender un fenómeno situado en un dominio de origen en términos un dominio meta, necesariamente oculta otros aspectos del concepto en cuestión (Lakoff y Johnson, 2001), lo cual limitaría el número de combinaciones sinestésicas base para la formulación de imágenes efectivas en el terreno vocal."

Resultados

Aunque el análisis completo del contenido de las clases observadas está en proceso, los resultados obtenidos hasta el momento indican que, según los jueces, el 95,8% de las imágenes relevadas son factibles de ser categorizadas según lo propuesto. Además, se

registró un alto nivel de acuerdo en la selección de la modalidad perceptiva por parte de los jueces en cada caso.

Conclusiones

Se destaca el rol de la percepción y la propiocepción en el proceso de adquisición de la Técnica Vocal y su vinculación con el afianzamiento de un repertorio de esquemas-imágenes cuyas proyecciones enriquecidas pueden activar los mecanismos psicmotores que subyacen la emisión vocal deseada. En ese contexto se atiende particularmente a la topología de los dominios involucrados en el proceso de mapeo, para proponer una validación de las imágenes en términos de su efectividad a nivel funcional en la emisión vocal cantada. Los resultados son discutidos, de acuerdo con las ideas de metáfora, Principio de Invariancia y escenario metafórico propuestas por Lakoff (1993).

EL CONCEPTO DE COLOR EN LA MÚSICA. EXPERIENCIA CORPOREIZADA, ANALOGÍA Y PENSAMIENTO METAFÓRICO EN LA COGNICIÓN MUSICAL

MATIAS TANCO

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

Llamamos color a la experiencia cualitativa que nos permite asignar una propiedad exclusivamente visual a los objetos. El concepto de color es resultado de nuestra cognición corporeizada, no sólo percibimos los colores como atributos de los objetos ya que la experiencia visual depende de las interacciones de nuestros cuerpos y los objetos con el ambiente: por ejemplo, el sol es amarillo pero su color depende del ángulo de incidencia de sus rayos y la dispersión de la luz, por lo que al atardecer tiende hacia el rojo. De acuerdo a las propiedades físicas que definen el color en el entorno y la manera en cómo se organiza la percepción somos capaces de asignar una misma categoría de color a dos tonos diferentes del espectro cromático, ya que el lenguaje y la cultura determinan los juicios subjetivos de similitud. Las metáforas sinestésicas son expresiones lingüísticas de conceptos de una modalidad sensorial en términos de otra, a través de la relación entre dos experiencias concretas. En la lingüística sinestésica, la transferencia metafórica a través de las modalidades sensoriales posiciona al color y al sonido en una relación cercana. El mapeo transdominio entre los sentidos permite suponer que la percepción del color podría participar en otras modalidades de la experiencia, aportando evidencia a la idea de que la percepción humana es multimodal. La percepción sensorial sinestésica es vista a menudo como un desorden, aunque también ha servido para indagar acerca de las relaciones cercanas e interacciones que existen en la cognición de las diferentes modalidades sensoriales. El “tono” como cualidad se halla presente en las explicaciones del fenómeno del color (percepción visual) así como también en el de los sonidos musicales (percepción auditiva). En este trabajo se aborda el concepto de color como un dominio fuente para la cognición de sonoridades armónicas a través de la metáfora sinestésica como expresiones lingüísticas.

Objetivos

Revisar el concepto de color en la vida cotidiana y el arte como experiencia perceptual multimodal. Relevar las aportaciones existentes en la explicación del arte visual y la música mediante el uso del color y los sonidos musicales en ambos sentidos. Establecer

analogías entre los tonos musicales y el color para la cognición de tonalidades y armonías en la música.

Contribución Principal

Debido a las correspondencias en la experiencia de los tonos (ya sea como color o sonido) pueden establecerse analogías acerca de cómo éstos son percibidos de un modo multimodal. Entre las interpretaciones de la música en términos metafóricos, la de los tonos musicales como fuerzas en particular- (Larson, 2012) y algunas propiedades dinámicas atribuidas al color (Arnheim, 1974 y 1984) se establecen vinculaciones acerca de aspectos temporales y espaciales como tendencias de movimiento dinámico, que son parte de la experiencia corporeizada que se constituye en la fuente para realizar proyecciones metafóricas conceptuales (Lakoff y Johnson, 1980). Del mismo modo, la organización composicional de los tonos en obras de arte visuales y musicales permite observar como en ambos casos la práctica estética manifiesta una búsqueda de tonalidades y combinaciones armónicas basadas en relaciones de complementariedad y oposición en un contexto dado. Se establecen al menos tres situaciones en las que el color puede representar la experiencia perceptual de la armonía musical: (i) Combinaciones armónicas de tonos diferentes en estructuras estables (acordes); (ii) Sonoridades armónicas como resultado de proceso de síntesis aditiva (tonos virtuales); (iii) Integración de notas en Tonalidades como resultado de sonoridades predominantes en unidades temporales como Gestalts. Las proyecciones metafóricas que involucran a los tonos de color en la vida cotidiana a menudo expresan emociones y estados de ánimo (“I’m feeling blue”, “estoy al rojo vivo”, “tengo un día gris”); además, las variaciones de luz, saturación y brillo son también utilizadas (“es un hombre oscuro”, “está radiante”). El establecimiento de analogías entre la percepción auditiva y la percepción visual en la audición armónica amplía el campo de la experiencia al incentivar la participación de otras dimensiones como la empatía y la emoción.

Implicancias

Debido a las correspondencias establecidas entre los colores y sonidos, las experiencias en dominios que normalmente son considerados por separado se interrelacionan en la percepción multimodal, la emoción y el pensamiento. De ésta manera, el concepto de color favorece el pensamiento metafórico implicado en la cognición del arte, a través de analogías entre las modalidades sensoriales. El concepto de tono en ambos dominios (visual y auditivo) es una cualidad que puede funcionar en la percepción favoreciendo la capacidad de síntesis. A menudo la cognición armónica del músico oscila entre la distinción puntual de cada uno de los tonos y la identificación de acordes, ambas influenciadas por la teoría y el análisis musical (Cook 1994). La percepción armónica implica reconocer una sonoridad emergente como resultado de relaciones de sonidos (tonos) en el tiempo: llamamos a esto “gestalt armónica” y se caracteriza como una gestalt temporal. Más que una audición analítica puntual, la percepción directa de la armonía como gestalt o “color” rescata una cualidad sintética del flujo sonoro. De esta manera, el pensamiento imaginativo de la armonía puede favorecerse por el uso de correspondencias existentes con el fenómeno del color: (i) los tonos pueden fusionarse, por adición o mezcla- y ser experimentados como un nuevo sonido, o (ii) el movimiento de los tonos deja una “impresión” sonora que distingue entre los tonos y rescata de la sonoridad aquellos que son predominantes. La complementariedad y oposición de los tonos se experimenta en consonancias y disonancias como fuerzas que atraen a los sonidos como los colores se unen o separan espacialmente en gamas y tonalidades de color. Entonces, a través de la experiencia de percepción directa, la armonía como color es más que una suma de tonos: puede ser una cualidad sentida de fusión de colores o un tono de color predominante en una síntesis temporal.

SIMPOSIO 3:**PENSAMIENTO NARRATIVO Y TRANSFORMACIONES
TEXTUALES EN LA COGNICIÓN MELÓDICA****VILMA WAGNER***Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata***Descripción**

La tradición teórica de occidente ha privilegiado el texto como ontología musical. En ese marco la partitura es a menudo considerada como la música misma. Sin embargo a la luz de las críticas musicológicas a esa hegemonía, el lugar del texto requiere una redefinición. En el marco de la pedagogía musical se ha propuesto que el texto puede entenderse como un medio para dar cuenta del contenido musical. En ese sentido, el texto cuenta el contenido de la música. Esta perspectiva entonces admite que textos variados puedan narrar los mismos contenidos. En términos de Bruner (1986) esto significa que es posible abordar la música a través del pensamiento narrativo, en lugar de pensarla “paradigmáticamente” con recursos de la lógica. La partitura vista como narrativa no es una representación lógico formal de la música sino una “interpretación narrativizada” de ella. Esto implica que diferencias en la superficie del texto, puedan ser comprendidas como variantes narrativas de un mismo contenido.

Esas variantes han sido denominadas por Bruner transformaciones, una denominación que privilegia la naturaleza oral de las manifestaciones lingüísticas, toda vez que diferentes superficies lingüísticas pueden dar cuentas de una misma idea. En el marco de la pedagogía musical se ha propuesto que las transformaciones son representaciones que no resultan una réplica exacta de la aplicación del código convencional de escritura (desarrollado en el ámbito académico) a los valores de alturas y duraciones identificados a partir de la audición de una obra. Así se le otorga lugar a la explicación por parte del oyente de las estructuras más que la literalidad respecto del modelo. Este concepto permite superar dos nociones arraigadas en la tradición pedagógica objetivista: “réplica” y “error”.

En este simposio se presentan cuatro trabajos en los que se considera la transformación melódica desde diferentes aspectos.

El primer trabajo, denominado “Música, obra y anotación: límites ontológicos” propone una reflexión teórica que problematiza la relación entre el texto y la música a partir de interrogarse sobre la variabilidad del concepto de obra.

El segundo trabajo, “Representaciones cantadas y escritas de estudiantes de música al escuchar diferentes performances de una misma pieza” presenta un examen de las narrativas cantadas y escritas de estudiantes de nivel medio de carreras de música de una obra de música folklórica (zamba) cuando ellos logran apropiarse de los contenidos musicales en condiciones en las que se obstaculiza el foco sobre la superficie musical y se propicia la identificación de aspectos más estructurales.

El tercer trabajo, dedicado al estudio de “El atractor notacional como mediador de representación en las transcripciones melódicas”, analiza las implicancias del uso, en las transcripciones melódicas, de atractores notacionales construidos de acuerdo a convenciones notacionales propias de un determinado género (como en este caso la zamba) en las etapas iniciales del manejo del código de notación convencional. Estos

atractores pueden ser considerados como patrones convencionalizados para la construcción de narrativas en el estilo dado.

Por último, el cuarto trabajo estudia las transformaciones orales operadas a partir del texto leído. De tal forma que, de manera similar a lo que propuso ser para el lenguaje verbal, "Las transformaciones melódicas en la lectura cantada a primera vista", puedan servir como indicador de la comprensión estructural que el lector tiene del texto que está siendo leído.

MÚSICA, OBRA Y ANOTACIÓN: LÍMITES ONTOLÓGICOS

FAVIO SHIFRES

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

La musicología como disciplina de raíz filológica ha privilegiado, desde su origen la ontología de la música como texto. La partitura brindó la fisicalidad necesaria para dar lugar a una noción de obra musical compatible con la idea iluminista de Bellas Artes. En general, esa mirada asume que si las diferencias entre dos manifestaciones musicales no caen dentro del código de notación, no impactan de manera significativa en la identidad de la obra musical. Por el contrario, cuando las prácticas performativas involucran aspectos de la música que pueden plasmarse por escrito, esa identidad es alterada. La caracterización de esta alteración ha requerido, según la medida del impacto de la diferencia plasmada, la asistencia de categorías musicológicas ad hoc tales como versión, arreglo, etc. De ahí que se asuma que lo escrito resulta medular y lo que no es capturado por el código de notación musical es superfluo a la ontología de la obra.

Sin embargo, en las culturas musicales desarrolladas independientemente de la notación, la identidad de la obra se define por una multiplicidad de factores que no se corresponden necesariamente con la dicotomía entre lo escrito y lo no escrito. De este modo, aunque la notación pueda capturar ciertas variantes performativas éstas no necesariamente impactan en la ontología de la obra musical. En estas culturas, el contenido medular de la obra como tal se separa de la idea de literalidad gráfica como identidad de lo escrito.

La noción de literalidad gráfica proviene de la definición misma de literal que refiere a la transcripción de una escritura alfabética a otra lengua procediendo letra por letra. Lo literal como "al sentido exacto y propio de cada uno de los componentes del texto", supone que éste es capaz de capturar todos los aspectos cruciales de la ontología de la obra.

Objetivo

Criticar la noción de literalidad, en el sentido de fidelidad al texto, tanto como base para identificar una obra musical como para describir sus rasgos más representativos.

Avanzar en la definición de modos de comprender las variantes del texto musical como posibles explicaciones del contenido musical relevante a la ontología de la obra como experiencia musical.

Contribución Principal

Se propone que la transcripción musical literal es en realidad una entelequia, cuya única posibilidad de realidad es asumiendo la música como texto y, de ahí, la transcripción como réplica de ese texto (Shifres y Wagner, submitido).

Siguiendo la distinción de Bruner (1986) es posible plantear que la noción de literalidad gráfica está vinculada a la partitura como resultado del pensamiento paradigmático acerca de la música. Por el contrario, se propone que es posible comprenderla como resultado del pensamiento narrativo en torno a la música. En ese caso la partitura musical no es el contenido musical en sí mismo sino que refiere a él. De ahí que puedan existir variantes capturadas por la partitura refiriéndose a los mismos contenidos de la experiencia musical.

La noción de texto como guión de Cook (2003) y la idea de performance como transposición de la partitura (Shifres, 2008), servirán para fundamentar lo antedicho. Para ello es necesario demostrar que la partitura constituye un soporte diferente del performativo para el contenido musical (Deliege, 2000).

La distinción entre el texto y el contenido musical no alude a la diferenciación entre superficie musical y estructura característica de los modelos teóricos de análisis musical (v.g. Scheneker, 1935), por el contrario, como se demuestra aquí, la superficie musical puede constituirse en el contenido más conspicuo de la obra sea o no parte del texto.

Implicancias

Entender las realizaciones textual (partitura) y performativa (ejecución) de la música como transposición de los tópicos musicales deriva en la valoración de la partitura de acuerdo a su contexto como (i) dispositivo metarepresentacional –a través del cual se da a conocer el pensamiento acerca de ciertos aspectos de la música (una forma de descripción convencionalizada, Leman 2008); (ii) dispositivo metacognitivo- a través del cual se reflexiona acerca de la experiencia musical propia; (iii) dispositivo de extensión de la mente –a través del cual se reducen los recursos cognitivos necesarios para la realización de tareas tales como elaboración, memoria, etc.; (iv) principio organizador de la forma musical (Cook, 2007).

Por otro lado el pensamiento narrativo acerca de la música permite rescatar los aspectos importantes de la experiencia de la obra musical. Así cuestiones tanto estructurales (por ejemplo de la coherencia tonal) como de la superficie (por ejemplo giros melódicos característicos) adquieren relevancia en la narrativa musical, y por lo tanto son importantes en la descripción de la música. El conjunto de estos aspectos, descritos en la narrativa permiten acercarnos a comprender la naturaleza de la experiencia musical subjetiva.

EL ATRACTOR NOTACIONAL COMO MEDIADOR DE REPRESENTACIÓN EN LAS TRANSCRIPCIONES MELÓDICAS

MARTÍN REMIRO

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

En la enseñanza de la escritura musical, suelen aparecer dificultades para mapear la audición en una estructura lógica que la describa por escrito (Shifres, 2009). Varios autores sugieren que diferencias entre la versión original y la transcripción pueden ser consideradas como redescrpciones creativas del contenido musical (Herrera y Wagner, 2009; Shifres y Wagner 2010; Wagner 2010; Shifres et al. 2011). Visto de este modo la transcripción comunica lo que se ha comprendido del fenómeno escuchado.

Este trabajo propuso a los estudiantes de la Cátedra de Educación Auditiva (FBA-UNLP) centrar el problema en la ortografía de la Zamba y los modos convencionales de

escritura, y a partir de ahí construir ciertos atractores que remitan a música que había sido trabajada con anterioridad. Entonces, podríamos establecer una equivalencia con la visualización de la partitura como reforzador (de los modos de escribir algo). Pero además no sería la visualización de un fragmento cualquiera sino aquellos que puedan aportar algo en relación a una unidad de significado.

Cuando analizamos distintas músicas se advierte que hay obras que tienen rasgos característicos recurrentes en los estilos tales como: patrones melódicos, secuencias armónicas, rasgos texturales e instrumentación determinada.

De este modo el atractor sirve para discriminar el evento musical y conocer la ortografía ayuda discriminar en el estilo, en relación a la subjetividad del oyente.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es analizar las implicancias del uso, en las transcripciones melódicas de atractores notacionales construidos de acuerdo a convenciones notacionales propias de un determinado género en las etapas iniciales del manejo del código de notación convencional.

Asimismo, identificar fragmentos de las transcripciones que puedan ser considerados transformaciones melódicas, en relación con los atractores notacionales analizados previamente.

Método

Se realizó una experiencia en la cual estudiantes de Educación Auditiva analizaron, cantaron y realizaron distintas actividades vinculadas a la estructura métrica de la zamba "Alfonsina y el mar" de F. Luna y A. Ramirez.

Se presentó también la idea de que hay ortografía propia de cada estilo. Se realizaron actividades tendientes al análisis de ciertos patrones rítmico-melódicos característicos. Se les requirió que formen grupos para realizar un arreglo del tema. Posteriormente se les presentó la anotación de dichos patrones rítmicos es decir los atractores notacionales correspondientes.

Una vez realizado todo este análisis, ejecución y la representación visual escrita, se les requiere trabajar con otra zamba, en este caso "Piedra y camino". Los alumnos realizaron las mismas actividades, pero en este caso, debieron transcribir la melodía teniendo en cuenta todo el análisis previo y la ortografía particular.

Conclusiones

En general los estudiantes tendieron a usar el tipo de ortografía en la que se utilizan esos tipos de escritura, ligada a la interpretación.

Pudieron vincular conceptualmente la ejecución previa con la escritura de la misma en este estilo y reforzaron visualmente las cuestiones referidas a la interpretación del estilo con los atractores notacionales.

LAS TRANSFORMACIONES MELÓDICAS EN LA LECTURA CANTADA A PRIMERA VISTA

ALEJANDRO PEREIRA GHIANA

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata*

Fundamentación

La noción de transformación melódica, que surge como una adaptación al campo de las transcripciones melódicas del concepto de transformación acuñado por Bruner (1986) en sus estudios sobre comprensión literaria, contribuye a la idea de que ciertas diferencias entre la versión original y la transcripción pueden ser consideradas como descripciones creativas del contenido musical del modelo (Herrera y Wagner 2009; Shifres y Wagner 2010; Wagner 2010; Shifres et al. 2011). Así, esta idea emerge como una alternativa al planteo de la pedagogía musical tradicional para la cual la réplica al modelo constituye la única respuesta correcta, y toda modificación en la transcripción constituye un error en la tarea realizada. La lectura cantada a primera vista forma parte de las habilidades de alta demanda cognitiva que se pretenden desarrollar en la formación musical académica. Esta tarea parte de la música escrita en una partitura e implica la decodificación de los símbolos, la construcción de un marco tonal y la ejecución ajustada de la música plasmada en la partitura. Las prácticas pedagógicas tradicionales apuntadas a lograr tal objetivo ponen el foco en la réplica exacta del modelo que brinda la partitura. Considerar la noción de transformación melódica en el análisis de la resultante sonora que surge de tareas de lectura a primera vista brinda la posibilidad de advertir el grado de comprensión musical que el estudiante ha logrado en su ejecución.

Objetivos

Estudiar el alcance del concepto de transformación melódica en la lectura cantada a primera vista como indicador de la comprensión estructural que el lector tiene de la melodía que está siendo leída. Para tal fin, nos proponemos identificar momentos de la ejecución que puedan ser considerados como transformaciones melódicas analizando las modificaciones en relación con el modelo y con los rasgos musicales estructurales a partir de los estudios sobre transformaciones en la transcripción melódica en el contexto del background de conocimiento cultural del sujeto.

Método

Se realizó un test en el que participaron 15 estudiantes de música que cursaban el segundo nivel de Educación Auditiva. La tarea consistió en leer a primera vista una melodía proyectada en una pantalla. Los sujetos debieron permanecer de pie frente a la pantalla durante la realización de la prueba, y dispusieron de 4 minutos para ubicarse en la tonalidad y conocer la melodía antes de realizar la versión final. La ejecución se registró en audio y video con dos cámaras filmadoras.

Resultados

Se transcribió la ejecución final de cada uno de los ejecutantes y se las comparó con la partitura de la melodía leída. Se cuantificaron las modificaciones realizadas en relación con el modelo, se examinó el comportamiento global de las respuestas y se analizaron cualitativamente las transformaciones en función de las particularidades estructurales de la melodía original. Actualmente, los resultados se encuentran en proceso de análisis y serán presentados en el transcurso del congreso.

Discusión

A la luz de los resultados, se discute la posibilidad de considerar como transformaciones melódicas a las modificaciones realizadas por los estudiantes respecto del modelo que constituye la partitura durante tareas de lectura a primera vista. A partir de esta idea, se discute la necesidad de reconsiderar las evaluaciones de este tipo de tareas, teniendo en cuenta que ciertos cambios podrían ser entendidos como redescrpciones creativas que dan cuenta de una comprensión estructural de la melodía, y no como simples errores de lectura por no resultar estrictamente ajustadas al modelo.

REPRESENTACIONES CANTADAS Y ESCRITAS DE ESTUDIANTES DE MÚSICA AL ESCUCHAR DIFERENTES PERFORMANCES DE UNA MISMA PIEZA

VILMA WAGNER¹, FAVIO SHIFRES¹ Y PILAR HOLGUIN TOVAR²

1. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

2. Universidad Tecnológica y Pedagógica de Colombia

Fundamentación

Al otorgarle un lugar central a la experiencia del oyente en el aprendizaje formal de la música, la transcripción melódica es concebida como dispositivo metalingüístico que permite analizar procesos cognitivos involucrados en la comprensión de la estructura musical. Esos procesos pueden ser analizados desde una perspectiva más amplia sobre la base de la consideración de múltiples respuestas. Ellas son vistas como transformaciones melódicas que adquieren significado según la propia perspectiva cultural y práctica musical. Lo mismo ocurre en las performances en ciertos repertorios, en los que la transmisión oral posibilita que los diseños melódicos puedan ser sensiblemente transformados sin alterar la identidad de la pieza.

Si las transcripciones de los estudiantes son tomadas como dispositivo para comunicar lo que musicalmente se comprende, entonces deberían ser valoradas conforme la medida en que pueden mostrar lo que es comprendido. A partir de ello, en otros estudios, hemos analizado transcripciones determinando las condiciones de verosimilitud de las variantes melódicas en orden a ser consideradas como transformaciones culturalmente admisibles. Con el mismo objetivo, además hemos comparado esas transformaciones con las realizadas por cantantes profesionales asumiendo que los intérpretes profesionales garantizan el vínculo con el estilo, lo que legitimaría la utilización de ciertas variaciones en tanto resultan admitidas en el seno de esa cultura musical.

Objetivos

Este trabajo se propone examinar la relación entre las representaciones cantadas y escritas de estudiantes de nivel medio de carreras de música de una obra de música folklórica con las transformaciones performativas de las ejecuciones escuchadas para conocer la pieza. Se focaliza en las características melódicas y se busca poder determinar el alcance de los componentes melódicos estructurales y performativos respectivamente en un determinado contexto cultural. Se trata de indagar las implicancias que variantes performativas comunes en una determinada cultura musical tienen sobre la comprensión estructural de la melodía en personas que no comparten ese conocimiento cultural. Asimismo se espera avanzar sobre los procesos de síntesis que los estudiantes pueden realizar al apropiarse de la obra y darla a conocer (escribiendo y/o cantando).

Método

22 estudiantes no argentinos de música de nivel medio (i) escucharon la zamba *Piedra y Camino* de Atahualpa Yupanqui en 5 performances de 5 artistas reconocidos en orden aleatorio; (ii) cantaron la melodía completa; (iii) la transcribieron con notación musical convencional; y (iv) volvieron a cantarla. La retención de la pieza fue facilitada proporcionándoles la letra de la canción y la tipificación de la organización formal de la zamba.

Resultados

Los datos obtenidos fueron analizados de acuerdo al modelo correlacional de similitud melódica empleado en trabajos anteriores. Los resultados parecen indicar que las variantes performativas operan como distractoras para la tarea de elaboración de una síntesis estructural que le permite al sujeto memorizar y apropiarse de la pieza a partir de escuchas de diferentes ejecuciones. La mayoría de los sujetos no pudieron realizar la tarea de cantar la canción. Asimismo se puede ver en los resultados que no existe un efecto de primacía o recencia en vinculación a las performances escuchadas.

Discusión

Los resultados son discutidos (i) en términos de los procesos psicológicos que posibilitan las representaciones melódicas (cantadas y anotadas) obtenidas; (ii) en relación con el entorno, la cultura y el vínculo con la música y los medios de producción que el oyente tiene, entendidos como una base de conocimiento previo tanto específico como general de la cultura de pertenencia; y (iii) en vinculación a las particularidades melódicas y expresivas de los estímulos y el modo en el que éstos formaron parte del proceso de apropiación de la pieza como un todo musical.



PÓSTERS

LA ESTRUCTURA FORMAL Y EL JUEGO MUSICAL COMO DISPOSITIVOS DE EJECUCIÓN EN ÁMBITOS ESCOLARES

DANIEL ANDRÉS MERLO

Escuela de Arte Leopoldo Marechal

Fundamentación

Las prácticas docentes desarrolladas en la Educación Artística Música del Sistema Nacional vinculadas a las reformas curriculares, usualmente hablan de la *ejecución instrumental* en sentido general sin una perspectiva concreta y específica. En este trabajo se pondrá de manifiesto, a través de la *estructura formal* y del *juego musical*, cómo este tipo de ejecución cobra vida en el nivel primario (2do ciclo) y secundario, dando cuenta dialécticamente herramientas didácticas, implicancias instrumentales y procesos a utilizar que serán de gran importancia para el desempeño del educador. Esta experiencia presenta a manera de ejemplo la obra *Pequeña Pieza n° 2* para guitarra con un arreglo instrumental de percusión que refleja un modo de producción contemporáneo para la educación musical, mostrando en detalle dispositivos de elaboración y modelos pedagógicos que pretenden orientar la tarea a docentes del área. A partir del paradigma pedagógico *Reconceptualización Multiculturalista* (Hartzstein 2002) el cual nos propone la reconstrucción del significado social y cultural de los discursos musicales replanteándonos una educación artística que promueva competencias estéticas propias y diversas. En este sentido didáctico vamos a complementar premisas fundamentales de la filosofía Carl Orff en la enseñanza musical la cual constituye lo que él llama música elemental “...*la música, la palabra y el movimiento son inseparables y forman una unidad...*” un concepto dentro de relaciones sociales donde se alternan cambios de roles que generen a conducir y a ser conducidos. En cuanto a la *ejecución instrumental*, propongo la concepción de dispositivos como metodología didáctica compuestos por la *estructura formal* (recurso que nos pondrá en contacto con la obra y su organización musical) y el *juego musical* (medio facilitador que posibilitará el uso de la palabra, efectos sonoros en simultaneidad con el ritmo y la ejecución corporal para luego ser reemplazado por instrumentos musicales).

Objetivos

Explicar dispositivos pedagógico-didácticos a partir de una experiencia de producción musical, promoviendo modelos de enseñanza. Alcanzar al músico-docente herramientas composicionales para arreglos y obras instrumentales. Intensificar criterios de ejecución instrumental implicados al juego musical y a la estructura formal.

Contribución Principal

Sugiero nociones pedagógicas-didácticas específicas para el nivel primario (2do ciclo) y secundario, mediante dispositivos metodológicos los cuales dan cuenta de la estructura formal desde la audio-perceptiva y del juego musical como generador de ejecución, detallados para la concreción de la ejecución instrumental e ideas innovadoras para la realización de arreglos instrumentales percusivos, que amplían nuevos horizontes musicales con ejemplos rítmicos y/o melódicos en diferentes estilos a través de transcripciones pertinentes.

Implicancias

La estructura Formal y el juego musical son constructos fundamentales para la educación musical ya que nos posiciona en la producción, insertándonos de manera activa con la música. La perspectiva desde dispositivos abre un nuevo paradigma como metodolo-

gía de trabajo, que contribuye el desarrollo de procesos cognitivos colocando a los alumnos en nexo inmediato con el material musical.

LA MÚSICA COMO FACTOR DEL MOVIMIENTO: EL CASO DE LA ENFERMEDAD DE PARKINSON

LUCIANA MOYA¹ Y MARÍA DE LOS ÁNGELES BACIGALUPE^{1,2}

1. Taller de Parkinson. Facultad de Ciencias Médicas. Universidad Nacional de La Plata

2. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Fundamentación

La Enfermedad de Parkinson (EP) constituye la segunda enfermedad neurodegenerativa en cuanto a prevalencia (219/100.000 habitantes en la población general, ciudad de Buenos Aires, Bauso, 2012) luego de la Enfermedad de Alzheimer, cuyos síntomas más característicos (síntomas “motores”) son bradiquinesia, rigidez, temblor de reposo y pérdida de reflejos posturales, aunque también incluye otros síntomas no menos importantes como son problemas de comunicación y aislamiento social, que influyen tanto o más que los síntomas “motores” sobre el funcionamiento social de las personas afectadas y su calidad de vida (Modugno, 2010). Consecuencia a nivel vocal de la enfermedad es el debilitamiento de la voz, rigidez de cuerdas vocales, disfonía, ausencia de gesticulación y monotonía de la voz (Jahanshahi, 2001).

Una propiedad del sistema motor que está sensibilizada en personas con EP es la kinesiología paradójica, donde inesperadamente (por las características de la EP) ocurre la generación del movimiento (concebido éste desde la marcha hasta la expresión vocal y la comunicación social) gracias a las relaciones que se establecen entre el ambiente estimulador y la plasticidad nerviosa del sujeto. La kinesiología paradójica puede aprovecharse con fines terapéuticos (Dillon, 2010; Bacigalupe, 2010) utilizando lenguajes artísticos y lúdicos que la susciten. En este marco se inscribe el espacio de música del Taller de Parkinson (TdP: programa creado en 2002 basado en el marco teórico de la kinesiología paradójica).

Objetivos

Indagar las relaciones entre música y movimiento a partir del análisis del caso de la EP desde la revisión bibliográfica e ilustrar estas relaciones con una experiencia en el TdP desde la observación participante.

Contribución Principal

El valor emocional de la música está relacionado con la activación de estructuras corticales y subcorticales perceptivas, motoras, mnésicas y emocionales, y puede evaluarse mediante el registro de las respuestas vegetativas como el ritmo cardíaco y la electroconducción dérmica (Sel, 2013; Soria-Urios, 2011), e incluso que los expertos presentan diferencias cerebrales respecto de los novatos en áreas específicas asociadas a la música (Gaser, 2003).

Considerando (1) los conocimientos que las neurociencias aportan sobre las relaciones entre estimulación musical y plasticidad cerebral, (2) las características del movimiento en la EP y (3) las posibilidades que ofrece el aprovechamiento de la kinesiología paradójica, desarrollamos el espacio de música en el TdP de cuya experiencia seleccionamos dos ejes ilustrativos: (a) el acercamiento al canto y (b) las ejecuciones rítmicas.

Trabajamos con 10 pacientes con EP para los cuales éste era el primer contacto con la experiencia musical sistematizada. En ambos ejes de actividad trabajamos grupalmente, lo cual es un estímulo ambiental que favorece la kinesiología paradójica.

En el canto utilizamos un estímulo sonoro específico y la desinhibición paulatina que permitieron al final de la experiencia que cada paciente pudiera “regalar” su canción al grupo, incluyendo registros afectivo-mnésicos autobiográficos que enriquecieron la comunicación interpersonal (Welch, 2004).

En la experiencia de ejecución trabajamos con un set de timbres compuesto por distintas fuentes sonoras (Furnó, 1992), a partir del cual cada paciente construyó su propio set, con exploración de las sonoridades, escucha y reproducción de un motivo rítmico, en simultáneo, atendiendo al pulso establecido y variando los elementos sonoros. La ejecución mostró las fases de desarrollo fluctuante y precisa, logrando la habilidad perceptivo-motora de sincronía rítmica con unidades de tiempo uniforme (Malbrán, 1994).

Implicancias

La música es un universal humano que aparece en todas las culturas. Podría clasificarse como una antigua adaptación cuyo dominio cognitivo tiene una base biológica aunque actualmente no cumpla exactamente la misma función (Gazzaniga, 2010) o como una herramienta con un valor adaptativo de mecanismos neuroafectivos (Koelsch, 2010).

Desde el TdP intentamos utilizar la kinesia paradójica con fines terapéuticos. La música constituye un estímulo adecuado para generar efectos paradójicos en la movilidad del paciente dadas sus relaciones con la plasticidad cerebral, incluyendo sus connotaciones emocionales (Mithen, 2007).

El desarrollo de espacios que utilizan lenguajes musicales puede servir como herramienta terapéutica para mejorar el movimiento (concebido en toda su amplitud desde el fenómeno físico hasta la comunicación social) lo cual, sin duda, contribuye a la calidad de vida del paciente con EP y su entorno.

TRES RESÚMENES DEL PROYECTO AULA: UNA MANERA DIFERENTE SE ENSEÑAR Y APRENDER

JUAN VALENTÍN MEJÍA

Universidad Veracruzana de México

Fundamentación

El Proyecto AULA es un modelo educativo basado en la innovación continua de la práctica docente. Se sustenta en el Pensamiento Complejo de E. Morín: desarrollo de competencias profesionales, vinculación con la investigación y el uso de las tecnologías de la información y comunicación. Desde 2009 la Universidad Veracruzana ofreció a sus profesores la posibilidad de habilitarse en conocer distintas maneras de enseñar y aprender, apartándose de las enseñanzas tradicionales para cambiarlas e innovar sus prácticas en base al Proyecto AULA. La capacitación y seguimiento del Proyecto AULA fue constante en los siguientes tres años, hoy en día se pueden observar los resultados con los alumnos y profesores beneficiados en el Proyecto. Parte de estos resultados se muestran en tres resúmenes de trabajos implementados en la clase violín. El primero corresponde a las clases programadas con cinco estudiantes. Antes de iniciar el curso el profesor y los alumnos acordaron la metodología de enseñanza y los objetivos a lograr. El segundo se realizó con una alumna que presentaba problemas de actitudes y dedicación a su preparación musical y tercero participaron dos estudiantes próximas a egresar de la carrera, con la posibilidad de incursionar en la investigación y pensamiento divergente en la interpretación. Los estudios son observacionales, descriptivos en base a la Psicología de la Música.

Objetivos

Mostrar los resultados de tres posibilidades distintas de enseñar y aprender en base al Proyecto AULA.

Descripción

Proyecto AULA, psicología de la música, didáctica de la música

Implicancias

Nuevas formas de enseñar y aprender

Valor

Si bien la aplicación del Proyecto AULA es interesante, no se puede aplicar de manera general a los estudiantes y profesores si no tienen la disposición para aceptarlo y aplicarlo. Los resultados muestran mejorías en la enseñanza-aprendizaje de la música pero también mostraron resistencia al cambio u otras posibilidades de aprender y enseñar. Las evaluaciones y observaciones de los profesores participantes fue importante porque se realizaron con otros recortes pedagógicos.

EL SONIDO DESDE LA MENTE CORPOREIZADA A LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA. ANALOGÍA Y PENSAMIENTO METAFÓRICO EN LA COGNICIÓN MUSICAL

GABRIELA ORTEGA Y MARÍA INÉS GRAFFIGNA

Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

La música como forma sónica en movimiento destaca su posibilidad de moverse e impactar en nuestro cuerpo, por lo tanto posee significación a través de la acción corporal (Leman, 2011). La importancia de considerar la música en estos términos radica en que a su vez esa modalidad corporal en la que es expresada la música, puede ser traducida en otras modalidades. En este sentido la comprensión de la música es de naturaleza transmodal, siendo el resultado de la concurrencia de estímulos y procesos que involucran diferentes modalidades preceptuales (Shifres, 2006a).

La Teoría de la metáfora (Lackoff y Johnson, 1980), explica esta interacción corporeizada con el ambiente a través de la posibilidad de dar sentido a la experiencia a través de proyectar patrones de conocimiento de un dominio cognitivo a otro utilizando esquemas básicos que derivan del accionar con el propio cuerpo en el ambiente.

Es supuesto de este trabajo que durante la audición se establecen proyecciones metafóricas que intervienen rescatando en el sujeto experiencias corporales que logran dar sentido a aspectos más abstractos en la música como la temporalidad, las duraciones, las alturas, etc. Proponemos que a partir de estas proyecciones y a través de procesos transmodales podría transferirse esa modalidad corporal en representación gráfica analógica, siendo esta facilitada si es acompañada de modalidad visual.

Objetivos

Este trabajo se propone indagar el grado de desempeño en la representación gráfica analógica de duraciones (sonidos largos y cortos) a partir de la percepción, en sujetos sin formación musical formal, atendiendo a la incidencia del compromiso corporal y el refuerzo de la modalidad visual.

Método

Muestra: La prueba se suministró el primer día de clases a 18 ingresantes a la Carrera de Intérprete Musical del Ciclo Preuniversitario del Departamento de Música de la UNSJ, en la I Nivelación (9 a 11 años) dentro del contexto de las clases de Lenguaje Musical.

Estímulo: Se utilizó una guía escrita que contenía las consignas de las tareas a realizar. Por un lado seleccionar entre distintas opciones de representaciones gráficas analógicas la correspondiente al ritmo (sonidos cortos y largos) del ejemplo musical escuchado, cantado y ejecutado corporalmente. Por otro lado, graficar en espacios previstos para tal fin, a través de representación analógica el ritmo (sonidos cortos y largos) del ejemplo musical escuchado, cantado, y ejecutado corporalmente. En este caso se les pedía que utilizaran el mismo tipo de grafía analógica propuesta. En total se presentaron grabados en un CD, 30 ejemplos musicales distribuidos en tres bloques de 4, 8 y 18 tiempos. Cada bloque contenía melodías tradicionales ejecutadas (monodicamente) en sintetizador, y ejemplos ecológicos de canciones infantiles y fragmentos orquestales. Procedimiento: Los sujetos recibieron la guía escrita y a partir de la audición respondían en la misma guía seleccionando gráficos o dibujándolos. Los ejemplos de 4 tiempos se escucharon 2 veces, los de 8 tiempos tres veces y los de 16 tiempos 4 veces. En todos los casos además de escucharlos se cantaban, se cantaban y palmeaba el ritmo, solo se palmeaba el ritmo. Una vez realizada esta secuencia de actividades recién realizaban la tarea en la hoja sin posibilidad de escuchar nuevamente el ejemplo.

Conclusiones

El compromiso corporal y de diferentes modalidades perceptuales involucradas en la comprensión musical, nos lleva a reflexionar sobre la importancia pedagógica que tiene la utilización de diferentes modalidades en el proceso de enseñanza aprendizaje. En este sentido hacer explícita una representación interna de la experiencia musical es un proceso transmodal que se encuentra facilitado si las propuestas pedagógicas colaboran en este sentido.

Resultados

Los porcentajes de resolución de las tareas muestran en los tres bloques un mejor desempeño en el reconocimiento del ritmo en asociación con las grafías analógicas propuestas que con respecto a la habilidad de graficar el ritmo del ejemplo musical sin soporte visual disponible. La diferencia entre ambos desempeños se va acrecentando en la medida que crece la extensión de los ejemplos en cada uno de los bloques. La utilización de grafías analógicas, como modalidad visual de refuerzo, para el reconocimiento del ritmo desde la percepción, nos permitió indagar acerca de la posibilidad que sujetos sin conocimiento del código de lecto-escritura musical, pudieran dar cuenta de su comprensión musical en este aspecto.

INDAGACIÓN SOBRE ALGUNOS FENÓMENOS DE PERCEPCIÓN AUDITIVA EN LA CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL

GABRIEL MORA BETANCUR

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Fundamentación

La composición musical ha utilizado diferentes medios y esquemas para la organización y creación de obras basándose en diversas disciplinas como las matemáticas, la física, la estadística y la psicoacústica, entre otras. A su vez, algunos compositores han estudiado, o considerado, diferentes mecanismos de percepción y agrupamiento sonoro como herramienta para la creación de obras musicales. Se puede ver cómo Bach en algunas de sus obras para flauta o violín logra hacer sentir varias líneas melódicas con un solo instrumento, o cómo para el compositor estadounidense Henry Brant la ubicación y percepción espacial de diferentes fuentes sonoras son un factor estructural para la composición. Teniendo en consideración los aspectos antes mencionados, Brant consigue gran claridad en la percepción de tejidos contrapuntísticos de alta complejidad, permitiendo la identificación de las partes individuales y de las fuentes sonoras (Brant, 1978). Elementos más directos de los esquemas de percepción utilizados para la composición pueden ser observados en For Ann (Rising) de James Tenney, quien basa esta composición en el fenómeno Shepard Tone. El presente trabajo explora el uso de ciertos fenómenos de percepción en la composición e interpretación de una obra música, teniendo como referencia algunas leyes de la Gestalt y de la psicoacústica.

Objetivos

El primer objetivo es realizar una composición musical, la cual utiliza los fenómenos de percepción auditiva de sonidos diferenciales, ilusión de continuidad y corrientes de segregación, como elementos principales y sobresalientes de la pieza. El segundo objetivo es indagar si el intérprete percibe tales fenómenos durante el montaje e interpretación de la composición, pese a que no se hace referencia explícita a éstos en la partitura.

Método

La realización de éste trabajo comprendió tres etapas. En la primera etapa se lleva a cabo el proceso de fundamentación, basado, por una parte, en la consulta de estudios en el campo de la Psicología Gestalt y la Psicoacústica. Por otra parte, la fundamentación tiene en consideración la indagación de algunas obras musicales de compositores de diversos periodos y la experiencia del autor en el uso de recursos que conducen a producir ciertos fenómenos de percepción en composiciones realizadas con anterioridad. En la segunda etapa, se elabora una composición musical con los fenómenos de percepción investigados, la cual, una vez concluida, se le da a una intérprete con quien posteriormente se tiene una retroalimentación sobre el proceso de montaje y de percepción de la obra. En la tercera etapa, se lleva a cabo una reflexión sobre el proceso de composición y sus resultados, con base en lo cual se sacan las conclusiones del trabajo.

Resultados

Se realizó una composición en donde se usaron recursos conducentes a producir fenómenos de percepción auditiva tales como sonidos diferenciales, ilusión de continuidad y corrientes de segregación, como material sonoro sobresaliente en la obra. La presencia de dichos fenómenos en la composición se constató por medio de una

entrevista realizada a la intérprete, la audición de la obra grabada y la presencia del compositor durante la ejecución en vivo y la grabación. La información recopilada mostró los siguientes aspectos: (i) Los sonidos diferenciales fueron percibidos por la intérprete únicamente cuando se le pidió concentrarse en los fragmentos específicos en donde aparecían y no durante la ejecución continua de la obra; pese a que éstos fenómenos no se percibieron de manera notable en ninguna de las tres grabaciones en estudio, si lo fueron de manera clara para el compositor durante la interpretación en vivo. (ii) La ilusión de continuidad, usada para crear un evento recurrente en la composición, fue percibida por la intérprete y por el compositor como un evento que continuaba pese a que por un instante era interrumpido. (iii) La ilusión de corrientes de segregación fue fácilmente percibida por la intérprete y por el compositor, debido al perfil melódico independiente que se creaba en el evento sonoro.

Conclusiones

Pese a que en la partitura no se hizo referencia explícita a los fenómenos de percepción tratados, la mayoría de estos fueron percibidos por la intérprete durante la ejecución de la composición. Los sonidos diferenciales fueron percibidos en condiciones especiales y plantean un problema en su utilización. Los sonidos resultantes en este fenómeno suenan con la mitad de intensidad que los ejecutados. Lo anterior ocasiona que se desvíe la atención del escucha generalmente hacia aquellos sonidos producidos con mayor intensidad. El presente estudio deja ver cómo conociendo de antemano algunos mecanismos de agrupación y de percepción de los seres humanos se pueden elaborar composiciones musicales que jueguen con la manera como se perciben los sonidos y las estructuras sonoras.

LA IMPROVISACIÓN COREOGRÁFICA Y SU RELACIÓN CON LOS RASGOS SALIENTES DE LA OBRA MUSICAL

RICARDO BUZZADA¹ Y MARÍA FERNANDA MOYA^{1,2}

1. Centro Polivalente de Arte N° 5092

2. Escuela Superior de Música de la Provincia de Salta "José lo Giudice"

Fundamentación

En la actualidad diversas investigaciones en el terreno musical manifiestan que la comprensión musical puede manifestarse de múltiples formas, una de ellas es la corporeidad. La cognición musical corporeizada asume la existencia de una relación entre las propiedades emergentes de una obra musical y el modo en que los músicos, los bailarines y los oyentes experimentan en su mente y en su cuerpo la música (martinez, 2008). Lopez Cano considera que la actividad motora colabora mucho con nuestra percepción y comprensión de la música, es por eso que el movimiento realizado por bailarines en una improvisación debería ser el resultado de un proceso de comprensión de la música. Esta ponencia tiene por objetivo analizar movimientos en una improvisación coreográfica de bailarines y la relación que presentan estos movimientos con los rasgos de la obra musical.

Objetivos

El trabajo tiene como objetivo encontrar relaciones entre el movimiento realizado en las coreografías de los bailarines y rasgos saliente de la obra musical.

Método

Dos alumnos del Centro Polivalente de Arte de la orientación Danza Clásica fueron filmados realizando una improvisación coreográfica. El análisis de movimiento se realizó cuadro por cuadro conjuntamente con su relación con la música.

Resultados

Los resultados están siendo procesados para ser presentados en la exposición.

Conclusiones

Las están siendo elaboradas para ser presentadas en la exposición.

DESVIANDO EL CAMINITO. VARIACIÓN EXPRESIVA DEL TIMING EN EL TANGO: EN BÚSQUEDA DE PERFILES PERFORMATIVOS

JAVIER DAMESÓN

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Fundamentos

La notación musical tradicional es una abstracción que no representa completamente los detalles de las performances de los músicos. Dos de ellos son el timing y el estilo de ejecución.

Existen estudios empíricos sobre el timing expresivo que demuestran que los intérpretes raramente sostienen tasas precisas entre los IOI (intervalos inter onsets) que están definidos en las partituras (Drake & Palmer, 1993; Gabrielsson, 1974, 1987; Palmer, 1989; Repp, 1992c, 1995b; Todd, 1985). Considerar la desviación sistemática del timing como indicador de expresividad de una performance ha sido abordado en varios estudios (Clarke 2002, Shifres 2008, 2009). La existencia de patrones en estas desviaciones ha posibilitado la formulación de reglas y modelos sobre timing expresivo (Repp, 1988b).

Asimismo precede un corpus teórico y empírico sobre la caracterización del estilo de ejecución de intérpretes, y de cómo los rasgos performativos delimitan las prácticas interpretativas de un género musical (Repp 1998, Bowen 1999, Shifres 2002, 2008, 2009). En el tango, el estilo de ejecución es un motor de desarrollo del género, tanto performativo como compositivo (Shifres, 2009), y se considera que la interpretación es el momento decisivo de la producción de significados, es cuando se constituye su tangitud (Pelinsky, 1980).

Objetivos

Constatar si las variaciones expresivas de timing realizadas por los cantantes de tango, en contraste con las orquestas que los acompañan, constituyen un rasgo performativo característico del género. Verificar la validez de la utilización análisis de perfiles de variación expresiva de timing como herramienta para la estudio de rasgos performativos del tango. Inferir tendencias de interpretación estructurales a partir de los perfiles de variación expresiva de timing.

Método

Se analizó la señal acústica de los compases 4 a 8 del tango Caminito de Juan de Dios Filiberto, en seis ejecuciones diferentes, bajo el entorno del software Sonic Vizualicer desarrollado por Chris Cannam.

Se procedió a marcar la articulación de beats en el nivel métrico de la división del tiempo, mediante la técnica de tapping. Se ajustó la articulación de cada beat bajando

digitalmente la velocidad de la señal acústica y usando como guía el registro sonoro en sincronía con la representación gráfica de la onda sonora y del espectrograma de frecuencias. Se calculó el tiempo global y se expresó en BPM (Beats per minute).

A partir de estas marcaciones, se calcularon los porcentajes de desviación del tiempo global de los IOI (Interonset interval) mediante el motor de cálculo del software. El procedimiento se realizó independientemente para los cantantes y los acompañamientos instrumentales.

Se procedió a las mediciones en dos instancias, la primera en el nivel métrico de la división de tiempo y la segunda en el nivel métrico del tiempo.

Resultados

Se constató una marcada diferencia entre las tasas de desviación de los cantantes (105% a -68%) y de las orquestas (26% a -21%). Se evidenció una tendencia global a acelerar los segundos tiempos de cada compás y a desacelerar los terceros tiempos.

La comparación de los perfiles temporales de los cantantes, atendiendo la aceleración/desaceleración que ocurre entre un beat y otro, permitió visualizar tendencias comunes en el segundo y tercer tiempo del segundo compás y en el segundo tiempo del tercer compás. A partir de los perfiles generados con el nivel métrico del tiempo, se visualizaron rasgos performáticos comunes entre los intérpretes.

Conclusiones

Los perfiles de desviación expresiva de timing constituyeron una herramienta efectiva y de acceso inmediato para evidenciar rasgos propios de las interpretaciones, delinear comparaciones entre cantantes e inferir tendencias estructurales en el tratamiento del timing como parámetro expresivo.

Es interesante observar los perfiles temporales de la orquesta de Carril y la de Pugliese, que si bien mantienen un llamativa regularidad, son diametralmente opuestos en su disposición métrica. Profundizar estudios en esta dirección podría propiciar la definición de rasgos performativos del género tango.

INDICADORES VISOESPACIALES DE LA ARTICULACIÓN- FLUIDEZ DEL MOVIMIENTO EN DANZA

FAVIO SHIFRES¹ Y ALEJANDRO GROSSO LAGUNA²

1. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

2. Universidade de Évora

Fundamentación

La retórica de la teoría y la pedagogía de la danza abunda en términos propios del campo de la interpretación musical. Denominaciones típicamente acuñadas para aspectos articulatorios del sonido musical contribuyen a definir rasgos del movimiento. De esta manera, por ejemplo, se puede calificar un movimiento en términos de *legato-staccato*. En el encuentro performativo entre el músico de danza y el bailarín, como en una agrupación instrumental, los intérpretes ajustan estas cualidades articulatorias. Mientras que en la producción del sonido, la dicotomía *legato-staccato* es descripta por variables tales como el intervalo de tiempo entre la extinción de un sonido y el ataque del siguiente (offset-onset interval, Gabrielsson 1987), la intensidad relativa del ataque, las cualidades del espectro, particularmente el nivel de ciertas formantes, entre otras, en el campo del movimiento esta descripción aparece menos sistematizada. A pesar de ello,

los profesionales de la danza (bailarines y músicos) poseen un conocimiento intuitivo de esos detalles que les permite unificar las articulaciones en la performance concertada.

En un estudio sobre los indicadores visoespaciales del movimiento del bailarín que el músico considera para la concertación se observó que éste pondera el tiempo transcurrido entre los diferentes indicadores de acuerdo al tipo de articulación buscada, sugiriendo que las esas diferencias temporales podrían contribuir a las cualidades sentida al observar el movimiento.

Objetivos

Explorar los indicadores visoespaciales y sonoros que bailarines y músicos de danzas brindan en la concertación. Particularmente se busca establecer la relación entre el tiempo transcurrido entre los diferentes indicadores visoespaciales provistos por el bailarín (según lo analizado en el estudio anterior) y las cualidades articulatorias pretendidas del movimiento. Asimismo se exploran otras cualidades *dinámicas* del movimiento con el objeto de determinar si esos rasgos articulatorios son comprendidos de manera categorial (aislados de otros rasgos dinámicos como la intensidad, la velocidad, etc.) u holística.

Método

Una bailarina y un músico de danza ejecutaron un ejercicio de danza compuesto por movimientos cíclicos que están organizados en secuencias de bounces que producen alternancias de flexión y de extensión (2 tiempos) de la columna, piernas y brazos, en cuatro orientaciones: (i) adelante; (ii) al lado derecho; (iii). hacia atrás; y (iv) al lado derecho. Esa secuencia se repetía 8 veces. De este modo el ejercicio total abarcaba (2x4x8) 64 tiempos. La secuencia fue realizada dos veces de acuerdo a la consigna de ejecutarla *legato* la primera vez y *staccato* la segunda.

Se realizó un test autosuministrado en el que los participantes N=60 (bailarines, músicos, y no músicos/bailarines) observaron a la bailarina en 8 clips de video sin sonido (de frente y de perfil (2); de cuerpo completo y sin pies (2) a la bailarina ambas secuencias (2)). Para cada video los sujetos debían calificar la secuencia de acuerdo con una serie de adjetivos bipolares que aludían tanto a cualidades del movimiento y del sonido, como cualidades dinámicas atribuibles a ambos dominios.

Resultados

Se determinaron los onsets de los indicadores visoespaciales seleccionados conforme el trabajo anterior (Laguna y Shifres 2012): impacto y fuga del hueso calcaño, impacto y fuga de la falange distal y máxima extensión y máxima flexión. Se calcularon las diferencias entre ellos en milisegundos.

Se estudió el valor predictivo de las diferentes medidas temporales en la ponderación de las diferentes variables expresivas consideradas.

Se compararon las medias de ponderación de cada adjetivo cuando los sujetos podían observar los pies (indicadores: hueso calcaño y falange distal) y cuando ellos no eran visibles.

Los resultados están terminando de procesarse.

Discusión

Los resultados permitirán avanzar en el estudio de la concertación entre bailarines y músicos en términos de la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona. Dado que Stern (2010) propone que la base neurológica de las formas dinámicas de la vitalidad justifica su impronta en la caracterización de dichas formas, se considera éste un marco teórico adecuado para la discusión de los resultados. Del mismo modo las diferencias en las ponderaciones entre los diferentes adjetivos atribuidos permitirá

considerar la naturaleza composicional u holística de las cualidades *legato* y *staccato* del movimiento.

CONSECUENCIAS DEL ENTRENAMIENTO MUSICAL EN EL DESARROLLO CEREBRAL

VERONIKA DIAZABRAHAN Y NADIA JUSTEL

Universidad de Buenos Aires

Fundamentación

La música realiza demandas únicas al sistema nervioso. La percepción y la producción musical son funciones particulares del cerebro humano que dependen de una amplia red neural córtico-subcortical distribuida en ambos hemisferios cerebrales y cerebelo. El análisis del procesamiento musical lleva a la conclusión de que éste depende de una amplia red neural cortical y subcortical distribuida en ambos hemisferios cerebrales y cerebelo, dando cuenta de que el cerebro del músico procesa más que nada con su hemisferio izquierdo, analítico.

Los hallazgos en relación al tema indicarían que se encuentran diferencias tanto en la estructura como en el funcionamiento de los cerebros de adultos y de niños debido al entrenamiento musical. Existen diferencias cerebrales entre músicos y no-músicos a nivel estructural y funcional, debido al engrosamiento de áreas cerebrales relevantes desde el punto de vista musical, por ejemplo, áreas sensorio motoras, áreas auditivas y áreas de integración multimodal. Esto se debe a que convertirse en un músico habilidoso requiere de un gran entrenamiento, y el tipo de aprendizaje que implica desarrollar una gran cantidad de facultades (por ejemplo, percepción, memoria y destrezas motoras). Estas habilidades musicales inducen conexiones e interacciones entre diferentes áreas cerebrales. Los músicos son expertos en la realización de operaciones físicas y mentales complejas, como la traducción de símbolos musicales presentados visualmente, movimientos y secuencias de dedos complejos, improvisación, memorización de largas frases musicales e identificación de tonos sin una referencia, lo que requiere de la integración simultánea de información multimodal sensorial y motora con mecanismos de retroalimentación sensorial para la supervisión del rendimiento, generando un aumento de volumen en la corteza promotora, cerebelo, región parietal superior, red neuronal fronto-temporal, entre otras.

Objetivos

Revisar los estudios que dan cuenta de la plasticidad cerebral a la que puede llegar el encéfalo humano de acuerdo al entrenamiento musical.

Contribución Principal

Dar cuenta de las principales investigaciones referidas al efecto del entrenamiento musical tanto en el cerebro adulto como en desarrollo.

Implicancias

Este estudio busca arrojar luz acerca de los mecanismos neurocerebrales que subyacen al entrenamiento musical y su efecto tanto en el cerebro adulto como en desarrollo, lo que permite vislumbrar no solo los correlatos anatomofisiológicos de la percepción y producción musical, sino también las diferencias halladas entre músicos y no-músicos.

TEST PARA MEDIR LOS DIFERENTES MODOS DE REPRESENTACION MENTAL DE LA MUSICA: ESTUDIO EN NIÑOS DE 10 Y 11 AÑOS DE EDAD

PATRICIA BLANCO, MÓNICA LUCERO Y CARINA SILVA
Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

Atendiendo al supuesto que habría una relación entre el modo de representación que una persona tiene sobre el hecho musical y su posterior desenvolvimiento musical, el uso de un test construido sobre los modos de representación de los diferentes aspectos de la música (duración, altura, intensidad, armonía) basado en instancias perceptuales de discriminación auditiva, motrices y expresivas, podría ser un instrumento de indagación que oriente el uso de estrategias docentes.

El test proporciona información que permite conocer las ideas preconcebidas del estudiante, las estrategias de aprendizaje y sus métodos de adquisición de conocimiento, el control de los propios procesos de pensamiento y los procesos de pensamiento afectivos, como la motivación y la ansiedad (Wittrok, 1998), superando el concepto de vincularlo a la medición de diferentes aspectos musicales con el fin de establecer un orden de mérito.

Lo expuesto fundamenta el supuesto: "Habría una relación entre el modo de representación mental que una persona tiene sobre el hecho musical a una edad determinada y su posterior desenvolvimiento musical", entendiendo este como rendimiento académico promedio final de la asignatura música en el nivel primario del grupo testado.

Objetivos

Aplicar un test a sujetos de 10 y 11 años de la Escuela de enseñanza común primaria "Marcos Salazar" del Departamento Pocito, en la provincia de San Juan.

Explicar cuantitativa (estadísticas) y cualitativamente (interpretación) la data obtenida.

Comparar el resultado de las pruebas con el desenvolvimiento musical.

Fundamentar la elección de estrategias docentes adecuadas a los modos de representación mental de la música en la franja etaria seleccionada.

Método

Este trabajo se encuentra vinculado al proyecto de investigación "Creación de pruebas aptitudinales estandarizadas para medir los diferentes modos de representación mental de la música en aspirantes al Ciclo Preuniversitario del Departamento de música de UNSJ". Código 21F/886, subsidiado por CICITCA (2011-2013). Se replicó en una escuela primaria de enseñanza común.

Se ha aplicado el test a un grupo de 92 sujetos de quinto grado (10 y 11 años de edad) y una vez que se llevó a cabo la mediación pedagógica (8 clases) se repitió el mismo test.

Se ha construido un dispositivo de discriminación auditiva atendiendo a los posibles modos de representación mental de la música, enactivo, icónico y simbólico. Consiste en una serie de ejemplos sonoros preparados para reconocer auditiva / gráficamente elementos rítmicos (duración de sonidos) y melódicos (altura de sonidos) y representarlos utilizando gráficas analógicas.

Los tests fueron suministrados en una sesión grupal por la testista- docente a cargo del curso. La sala en la que se tomaron las pruebas, así como el equipamiento de reproducción de sonido, fueron los mismos que sirvieron para el dictado de las clases.

Se llevó a cabo una planificación de clases en acuerdo con la docente a cargo de la mediación pedagógica para el grupo de aplicación.

Resultados

El proyecto marco se encuentra en ejecución por ello se cuentan con resultados parciales. Se han obtenido datos de ambos test (aplicado al inicio y al final del primer cuatrimestre) y se cuenta con una evaluación de rendimiento académico de estos sujetos. Toda la información está en proceso de análisis tanto estadístico como interpretativo aplicando técnicas cualitativas y cuantitativas.

Esperamos que los resultados permitan obtener información sobre las habilidades cognitivas musicales promedio en las edades testeadas (10 a 11 años) referentes a los distintos modos de representación de los aspectos considerados, posibiliten diagnósticos acertados y fundamenten las elecciones de las prácticas docentes.

Conclusiones

El proyecto de investigación al cual se vincula este trabajo, surge para atender una necesidad relacionada a la problemática del ingreso a estudios sistemáticos especializados en música, específicamente en aspirantes al Ciclo Preuniversitario del Departamento de Música de la Universidad Nacional de San Juan. Se creó y aplicó una herramienta para medir aptitudes musicales y de este modo establecer un orden de mérito para la admisión en acuerdo a los cupos disponibles.

En el desarrollo del trabajo de investigación, el acercamiento al objeto de estudio (las representaciones mentales de la música en sujetos de 10 y 11 años) generó otras aplicaciones superadoras referidas a:

- profundizar el conocimiento de las representaciones mentales en niños de 10 y 11 años;
- reconstruir procesos metodológicos efectivos a partir de los datos obtenidos;
- ampliar el uso de la herramienta propuesta para comprometer tanto el campo del investigador como el del especialista en planeamiento educativo.

La mediación pedagógica debe atender a la información sobre los posibles modos de representación de la música para operar en los procesos de enseñanza aprendizaje de la música.



INDICES

ÍNDICE DE CONTENIDO

SESIÓN PLENARIA

CONFERENCIA INVITADA:

- San Lorenzo en la ESMA: sobre la cuestión de la ambivalencia moral de la música. **Antoni Gomila**..... 15

SESIONES TEMÁTICAS

SESIÓN TEMÁTICA 1: MÚSICA, IDENTIDAD Y DERECHOS HUMANOS

- Cultura oral, cultura escrita. Configuración de un modelo mexicano de educación musical. Memoria y voz de sus fundadores. **Lourdes Palacios**..... 19
- Proyectos y dispositivos socio musicales, análisis de experiencias desde una propuesta cognitiva diferente. **Fernanda Sarralde, Daniel H. Gonnet y Nicolás Aulét**..... 20
- La Bombilla suena. Música e igualdad social en la Orquesta Juan XXIII. **Carla E. Guzmán y Gabriela R. Agüero**..... 21
- The Community program "Live Music Encounters" a Framework of cultural constructs (El programa comunitario Conciertos en Vivo. Hacia un imaginario social instituido). **Dochy Lichtensztajn**..... 23

SESIÓN TEMÁTICA 2: EXPRESIÓN EN LA EJECUCIÓN MUSICAL

- Movimiento corporal y construcción de la expresividad en la ejecución musical en vivo. **María Victoria Assinnato, Alejandro Pereira Ghiena y Favio Shifres**..... 25
- Intencionalidad en la expresión de música improvisada. **María Victoria Assinnato y Favio Shifres**..... 26
- Performance: corpo e voz na realização musical. **Wânia Storolli**..... 27
- El proceso de construcción de la interpretación expresiva de una obra inédita para violín solo (Papelote). **Juan Valentín Mejía**..... 28

SESIÓN TEMÁTICA 3: MUSICOTERAPIA

- Canto para contar. **Nilda Sánchez**..... 30
- Microanálise em Musicoterapia uma ferramenta para descrição etnográfica de pesquisa empírica. **Clara Márcia Piazzetta**..... 31
- Proceso de Validación de la Escala de Relaciones Intramusicales ERI. **Karina Ferrari**..... 33
- Metáforas Conceptuales y Epistémicas en Musicoterapia. **Sebastián Gentili**..... 33

SESIÓN TEMÁTICA 4: CORPORALIDAD Y EDUCACIÓN MUSICAL

- Cognición musical corporeizada: El caso de alumnas de un jardín de infantes bi-cultural (palestino-judío) bailando sus músicas. **Claudia Gluschkof**..... 35
- Corporalidad del docente y expresividad del estudiante: Presencias y efectos en la clase de lenguaje musical. **Tania Ibáñez**..... 36

Ontología de acción orientada y corporeidad en el aprendizaje musical: limitantes asociadas a los modelos de formación del músico profesional. Mónica Valles e Isabel C. Martínez.	37
Respuestas de movimiento vs. respuestas verbales al contorno melódico en niños. Dafna Kohn.	39

SESIÓN TEMÁTICA 5: COGNICIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL

Apreciación musical en estudiantes de un profesorado de primaria en Argentina. Estudio 4. Stella Aramayo.	40
La vigencia de rondas y juegos musicales en la zona centro de Misiones. Silvia Inés Ruloff.	41
Preferencias musicales infantiles. Visiones del maestro, los padres y los niños. Silvia Malbrán, Maravillas Díaz y María Gabriela Mónaco.	43
Creación musical colectiva e innovación tecnológica. Una experiencia en escuela de educación media, Argentina. Fabián Luna, Leonor María Barrabino y Melisa Aguilera.	45

SESIÓN TEMÁTICA 6: ASPECTOS COGNITIVOS DE LA EJECUCIÓN PIANÍSTICA

Leitura á primeira vista com organistas universitários brasileiros. Alexandre Fritzen da Rocha y Any Raquel Carvalho.	46
El rango ojo mano en la lectura pianística a 1ra vista enmarcado en un videojuego. Mirian Túñez, Favio Shifres y Alejandro González.	47
Referentes de ejecución de una obra musical previamente memorizada. Filogonio García.	48
O desafio do estudo técnico pianístico para a música contemporânea. Sabrina Lorelee Schulz y Rael Toffolo.	49

SESIÓN TEMÁTICA 7: ANÁLISIS MUSICAL

2210 (obra orquestal).Una manera posible de componer. Iván Chaparro.	50
Eduardo Rovira: Suite para ballet – Análisis musical. Paula Mesa.	51
Relações de conformidade e de implicação em obras brasileiras pos-tonais. Antenor Ferreira Correa.	51
Implementação computacional da análise de Tensão Harmônica aplicada à composição e à análise musical. Rael Toffolo.	53

SESIÓN TEMÁTICA 8: ACTITUDES, CREENCIAS Y VALORES EN LA EDUCACIÓN MUSICAL SUPERIOR

Voces de estudiantes de formación inicial en educación infantil: la música como recurso en la adquisición de hábitos alimentarios saludables. Aintzane Camara.	55
A motivação para a educação musical em dois cursos superiores no Brasil e em Portugal. Tais Dantas.	56
La música y las habilidades del músico: ideología de los ingresantes sobre la profesión. Pilar Holguín Tovar.	57
Percepción de estudiantes sobre su desarrollo auditivo en espacios curriculares y extracurriculares. Genoveva Salazar Hakim.	58

SESIÓN TEMÁTICA 9: ANÁLISIS DEL SONIDO Y DEL MOVIMIENTO EN LOS ESTUDIOS EN EJECUCIÓN MUSICAL

Estudio acústico de la emisión vocal en los cantantes populares de Santiago del Estero. Juan Manuel Cingolani, Valeria Cejas, María Andrea Farina, Martín Tomás Szelagowski y Gustavo Basso	60
La corporeidad y la expresión en la ejecución coral: indicios de la identificación del cuerpo como productor de mensajes. Alejandro Ordás y Amparo Blanco Fernández	61
Incidencia de las fuentes de información temporal en la inducción del beat durante la recepción multimodal de una ejecución coral. Alejandro Ordás	62
Analysis of synchronization patterns in clarinet duos using acoustic and kinematic parameters. Davi Mota, Mauricio Loureiro y Rafael Laboissière	64

SESIÓN TEMÁTICA 10: PROBLEMAS Y PROPUESTAS PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL DE ADULTOS

La imitación cantada: su relación con el registro vocal y los rasgos expresivos. Gabriela Martínez y Violeta Silva	65
Audiación y estudio conciente: una herramienta para mejor aprovechamiento de la performance musical de estudiantes de flauta. Tilsa Isadora Julia Sánchez Hermoza	66
El rol del tutor dentro de la educación musical superior. Marcelo Ábalos, O. Adrián Fernández, Daniel Gonnet y Natalia Mastandrea	67
Dispositivo de formación: Organización del curso "La guitarra en el folclore argentino" para adultos mayores. María Roxana Paredes	68

SESIÓN TEMÁTICA 11: COGNICIÓN CORPOREIZADA Y EJECUCIÓN MUSICAL I

Revisando las perspectivas en el estudio de la improvisación musical. Hacia una caracterización de las dimensiones experienciales del problema. Joaquín Blas Pérez	70
Análisis de los aspectos armónicos en el ciclo de percepción-acción en la improvisación. Una propuesta empírica para el análisis con músicos de jazz argentinos. Joaquín Blas Pérez	71
Mapping idiomatic elements in the morphology of dance gestures: meter, gender and cultural idiosyncrasies in the samba dance and music. Luiz Naveda y Marc Leman	73
Conceptualización y corporeización de la métrica musical en los ejercicios de técnica de danza. Alejandro Grosso Laguna	74

SESIÓN TEMÁTICA 12: MÚSICA Y EMOCIÓN

Mecanismos de recompensa como soporte neural para as hipóteses de Leonard B. Meyer. Marcelo Muniz y Maria Inês Nogueira	76
Ansiedade na Performance Musical: causas e sintomas em estudantes de flauta. (Causes and symptoms of anxiety in music performance of flute students) André Sinico y Leonardo Winter	77
Emoções musicais subjetivas e sua influência na percepção temporal. Danilo Ramos	79

Interacción entre imagen y sonido, y percepción multimodal en el discurso cinematográfico vinculaciones con la experiencia sentida. Gastón García e Isabel Cecilia Martínez	80
--	----

SESIÓN TEMÁTICA 13: PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS DEL CONOCIMIENTO MUSICAL

De la metafísica de la música. Manuel Oswaldo Ávila Vázquez	82
Corpus musical. Pablo Hernán Díaz Gerez	83
La experiencia musical desde la perspectiva de los procesos intersubjetivos. Silvina Mansilla y Daniel H. Gonnet	83
Fundamentos psicológicos y educacionales de la Teoría de la Narrativa Musical. La narrativa como cognición musical sentida. María de la Paz Jacquier y Favio Shifres	84

SESIÓN TEMÁTICA 14: COGNICIÓN CORPOREIZADA Y EJECUCIÓN MUSICAL II

Movimiento, estilo e identidad del músico - Involucramiento corporal observado en el contexto de la performance. Florencia Massuco, Paula Mariana Becerra y Matías Tanco	86
Percepción Musical y emergencia de las formas de la vitalidad. La experiencia musical sentida a partir de la intención comunicativa del intérprete. Isabel Cecilia Martínez y Alejandro Pereira Ghiena	87
Ejecución instrumental y formas de la vitalidad: Los contornos de la experiencia musical sentida. Alejandro Pereira Ghiena e Isabel Cecilia Martínez	88
El cuerpo como identidad del músico. Energía, movimiento y esquema corporal en la percepción multimodal de la performance. Matías Tanco	90

SESIÓN TEMÁTICA 15: ABORDAJES EMPÍRICOS EN DESARROLLO MUSICAL

La nota como unidad perceptual y operativa del pensamiento musical. El caso de una violinista de 6 años. María Inés Burcet	92
Amplitude de memória de trabalho para timbres: estudo exploratório com crianças de 4 a 12 anos. Larissa Padula Ribeiro da Fonseca y Diana Santiago	93
Efeitos do manuseio de instrumentos musicais sobre o reconhecimento de timbres em crianças de 5 e 6 anos. Teresa Cristina Trizzolini Piekarski, Renata Filipak y Danilo Ramos	94
Categorización de sonidos musicales: un estudio de desarrollo de corte transversal con grupos entre 6 y 17 años. Silvia Furnó y Mónica Valles	96

SESIÓN TEMÁTICA 16: PROBLEMAS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DEL ESTUDIO DEL DESARROLLO MUSICAL

Organización temporal y descripciones de primera persona en la enseñanza formal de la música. María de la Paz Jacquier y María Inés Burcet	98
"Mi mamá me canta": Actualizaciones sobre el canto maternal dirigido a los bebés. Jimena Picón Janeiro y Mario Rodolfo Squillace	99
Sobre la integración de elementos contextuales en los estudios longitudinales del desarrollo psicológico. Diana Luz Rabinovich	101

Manifestações do conceito piagetiano de abstração na aprendizagem de Percepção Musical. Caroline Caregnato	102
---	-----

SESIÓN TEMÁTICA 17: PERCEPCIÓN Y COGNICIÓN MUSICAL

Effects of harmonic context on pitch perception. Cecilia Taher	104
A influência da expertise musical sobre a percepção de timbres na clarineta. Márcio Giacomini Pinho, Cristiano Alves, Jamil Bark, Jose D. Da Silva Júnior y Danilo Ramos	105
Ilusões rítmicas na bateria: aspectos teóricos e cognitivos. Karla Eva Pfütznerreuter	107
Activación de la imaginaria armónica usando el instrumento sin sonido. Romina Herrera y Favio Shifres	108

SIMPOSIOS

SIMPOSIO 1: INFANCIA TEMPRANA.

Convocante: Silvia Español	113
Performances y protoconversaciones adulto-bebé durante el primer semestre de vida. Datos preliminares. Soledad Carretero y Silvia Español	113
Pautas de entonamiento en el juego social entre adulto y bebé. Silvia Español, Mariana Bordoni, Soledad Carretero, Mauricio Martínez y Rosario Camarasa	115
Imitación y entonamiento afectivo en interacciones controladas adulto-bebé. Mariana Bordoni	116
Desarrollo de la percepción intersensorial del ritmo a los 4, 7 y 10 meses. Mauricio Martínez	118

SIMPOSIO 2: MÚSICA Y METÁFORA

Convocantes: Isabel Cecilia Martínez y María de la Paz Jacquier	120
Análisis de la metáfora del tiempo como movimiento en la música. Contribuciones desde la lingüística cognitiva y la metaforización en la música. Isabel Cecilia Martínez y María de la Paz Jacquier	121
Indicadores sobre la experiencia física de la música como movimiento. Cognición corporeizada y metafórica del tiempo musical. Isabel Cecilia Martínez, María de la Paz Jacquier y Franco Ronchetti	122
De libélulas, elefantes y olas marinas. La utilización de imágenes en pedagogía vocal: un problema de dominio. Nicolás Alessandroni, María Inés Burcet y Favio Shifres	123
El concepto de color en la música. Experiencia corporeizada, analogía y pensamiento metafórico en la cognición musical. Matías Tanco	125

SIMPOSIO 3: PENSAMIENTO NARRATIVO Y TRANSFORMACIONES TEXTUALES EN LA COGNICIÓN MELÓDICA

Convocante: Vilma Wagner	127
Música, obra y anotación: límites ontológicos. Favio Shifres	128
El atractor notacional como mediador de representación en las transcripciones melódicas. Martín Remiro	129

Las transformaciones melódicas en la lectura cantada a primera vista.
Alejandro Pereira Ghiena 131

Representaciones cantadas y escritas de estudiantes de música al escuchar diferentes performances de una misma pieza. **Vilma Wagner, Favio Shifres y Pilar Holguín Tovar** 132

POSTERS

MÚSICA, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD

La estructura formal y el juego musical como dispositivos de ejecución en ámbitos escolares. **Daniel Merlo** 137

La música como factor del movimiento: el caso de la Enfermedad de Parkinson. **Luciana Moya y María de los Ángeles Bacigalupe** 138

Tres resúmenes del Proyecto AULA: una manera diferente de enseñar y aprender. **Juan Valentín Mejía** 139

El sonido desde la mente corporeizada a la representación gráfica. Analogía y pensamiento metafórico en la cognición musical. **Gabriela Ortega y María Inés Graffigna** 140

Indagación sobre algunos fenómenos de percepción auditiva en la creación e interpretación de una obra musical. **Gabriel Mora Betancur** 142

La improvisación coreográfica y su relación con los rasgos salientes de la obra musical. **Ricardo Buzzada y Fernanda Moya** 143

Desviando el Caminito. Variación expresiva del timing en el tango: en búsqueda de perfiles performativos. **Javier Damesón** 144

Indicadores visoespaciales de la articulación-fluidez del movimiento en danza. **Favio Shifres y Alejandro Grosso Laguna** 145

Consecuencias del entrenamiento musical en el desarrollo cerebral. **Verónica Diazabrah y Nadia Justel** 147

Test para medir los diferentes modos de representación mental de la música: Estudio en niños de 10 y 11 años de edad. **Patricia Blanco, Mónica Lucero y Carina Silva** 148

ÍNDICES

Índice de Contenido 153

Índice de Autores 159

ÍNDICE DE AUTORES

- Ábalos, Marcelo** (67)
marceabalos@yahoo.com.ar
- Aguero, Gabriela Raquel** (21)
gabiraq@hotmail.com
- Aguilera, Melisa** (45)
maguilera@ort.edu.ar
- Alessandroni Bentancor, Nicolás** (123)
nicoalessandroni@hotmail.com
- Alves, Cristiano** (105)
crisclarineta@yahoo.com.br
- Aramayo, Stella** (40)
stella_aramayo@yahoo.com.ar
- Assinnato, María Victoria** (25, 26)
mvictoriaa@hotmail.com
- Aulet, Nicolás** (20)
tanguitoaulet@hotmail.com
- Ávila Vásquez, Manuel Oswaldo** (82)
manuelavilavasquez@gmail.com
- Bacigalupe, Ma. de los Angeles** (138)
mbacigal@fahce.unlp.edu.ar
- Bark, Jamil** (105)
jjbark@terra.com.br
- Barrabino, Leonor María** (45)
leonorbarrabino@speedy.com.ar
- Basso, Gustavo Jorge** (60)
basso@isis.unlp.edu.ar
- Becerra, Paula Mariana** (86)
paulambecerra@yahoo.com.ar
- Blanco Fernández, María Amparo** (61)
amparitobf@hotmail.com
- Blanco, Patricia** (148)
pblanco788@hotmail.com
- Bordoni, Mariana** (115, 116)
mgbordoni@gmail.com
- Burcet, María Inés** (92, 98, 123)
inesburcet@yahoo.com.ar
- Buzzada, Ricardo José** (143)
rbuzzada@gmail.com
- Camara, Aintzane** (55)
aintzane.camara@ehu.es
- Camarasa, Rosario** (115)
rosariocamarasa@hotmail.com
- Caregnato, Caroline** (102)
carecarol@gmail.com
- Carretero, Soledad** (113, 115)
solecarretero@gmail.com
- Carvalho, Any Raquel** (46)
anyraque@cpovo.net
- Cejas, Valeria Paola** (60)
valeria.cejass@gmail.com
- Chaparro, Iván** (50)
ivanchaparro@hotmail.com
- Cingolani, Juan Manuel** (60)
juanma.cingolani@gmail.com
- Da Silva Júnior, José Davison** (105)
davisonjr@gmail.com
- Damesón, Javier Andrés** (144)
javier.dameson@gmail.com
- Dantas, Tais** (56)
tais.dantas@hotmail.com
- Díaz Gerez, Pablo Hernan** (83)
pablohock@yahoo.com.ar
- Díaz, Maravillas** (43)
maravillas.diaz@ehu.es
- Diazabraham, Veronika** (147)
diazabrah@hotmail.com
- Español, Silvia** (113, 115, 118)
silvia.ana.es@gmail.com
- Farina, María Andrea** (60)
maria_afar@yahoo.com.ar
- Fernández, O. Adrián** (67)
orlandoadrianfernandez@gmail.com
- Ferrari, Karina Daniela** (33)
kferrari@centromtd.com.ar

Ferreira Corrêa, Antenor (51)
antenorferreira@yahoo.com.br

Filipak, Renata (94)
refilipakcs@yahoo.com.br

Furnó, Sílvia (96)
silfurno@hotmail.com

García, Filogonio (48)
filoga@yahoo.com

García, Gastón (80)
tongasgarcia@yahoo.com.ar

Gentili, Sebastián (33)
sebastiangentili@gmail.com

Giacomin Pinho, Márcio (105)
marciogpinho@gmail.com

Gluschankof, Claudia (35)
claudia.gluschankof@gmail.com

Gonnet, Daniel Horacio (20, 67, 83)
danielgonnet@yahoo.com.ar

González, Alejandro (47)
alejandro.gonzalez@presi.unlp.edu.ar

Graffigna, María Inés (140)
mariainesgraffigna@yahoo.com.ar

Grosso Laguna, Alejandro (74, 145)
cultura@netcabo.pt

Guzmán, Carla Elizabeth (21)
linaguzman2003@hotmail.com

Herrera, Romina (108)
rominaherrera@fba.unlp.edu.ar

Holguin Tovar, Pilar (57, 132)
pilarjo@gmail.com

Ibáñez, Tania (36)
tanitaig@gmail.com

Jacquier, Ma. de la Paz (84, 98, 120,
121, 122)
jacquierpaz@yahoo.com.ar

Justel, Nadia (147)
nadiajustel@gmail.com

Kohn, Dafna (39)
dafnako@gmail.com

Laboissière, Rafael (64)
rafael@laboissiere.net

Leman, Marc (73)
marc.leman@ugent.be

Lichtensztajn, Dochy (23)
dochi@levinsky.ac.il

Loureiro, Maurício (64)
mauricio.alves.loureiro@gmail.com

Lucero, Mónica (148)
moni_lucero@hotmail.com

Luna, Fabian Esteban (45)
fluna@untref.edu.ar

Malbran, Silvia Raquel (43)
mariagmonaco@yahoo.com.ar

Mansilla, Silvina (83)
smansilla@psi.uba.ar

Martínez, Gabriela (65)
gabiotedemar@yahoo.com.ar

Martínez, Isabel Cecilia (37, 80, 87, 88,
120, 121, 122)
isabelceciiliamartinez@gmail.com.ar

Martínez, Mauricio (115, 118)
martinez_ms75@hotmail.com

Massucco, Florencia (86)
audiomatias@yahoo.com.ar

Mastandrea, Natalia (67)
n_mastandrea@hotmail.com

Merlo, Daniel Andrés (137)
danieleufonia@yahoo.com.ar

Mesa, Paula (51)
paumesa71@gmail.com

Mónaco, María Gabriela (43)
mariagmonaco@yahoo.com.ar

Mora Betancur, Gabriel (142)
moragabo@gmail.com

Mota, Davi (64)
daviaalvesmota@gmail.com

Moya, Luciana (138, 143)
tallerdeparkinson@yahoo.com.ar

Moya, María Fernanda (143)
mfermoya@gmail.com

Muniz, Marcelo (76)
marcelomuniz@usp.br

- Naveda, Luiz (73)**
luiznaveda@gmail.com
- Nogueira, Maria Inês (76)**
minog@usp.br
- Ordás, Manuel Alejandro (61, 62)**
ordasalejandro@fba.unlp.edu.ar
- Ortega, Gabriela (140)**
gabalortega@yahoo.com.ar
- Padula Ribeiro Da Fonseca, Larissa (93)**
lalapadula@hotmail.com
- Palacios, Lourdes (19)**
lourdes_palacios@hotmail.com
- Paredes, María Roxana (68)**
rparedes61@yahoo.com.ar
- Pereira Ghiena, Alejandro (25, 87, 88, 131)**
alepereira1@yahoo.com.ar
- Pérez, Joaquín Blas (70, 71)**
joaqperez@yahoo.com
- Pfützenreuter, Karla Eva (107)**
karla.pfuetzenreuter@gmail.com
- Piazzeta, Clara Márcia (31)**
clara.marcia@gmail.com
- Picón Janeiro, Jimena Cristina (99)**
jimenapicon@yahoo.com.ar
- Rabinovich, Diana Luz (101)**
dianitaluz@hotmail.com
- Ramos, Danilo (79, 94, 105)**
danramosnilo@gmail.com
- Remiro, Martín (129)**
martinremiro@hotmail.com
- Rocha, Alexandre Fritzen Da (46)**
fritzenrocha@gmail.com
- Ronchetti, Franco (122)**
francoronchetti@gmail.com
- Ruloff, Silvia Inés (41)**
silviaruloff@hotmail.com
- Salazar Hakim, Genoveva (58)**
salazar_genoveva@yahoo.com
- Sánchez Hermoza, Tilsa I. Julia (66)**
tilsaisadora@gmail.com
- Sánchez, Nilda (30)**
nildafonoaudiologa@yahoo.com.ar
- Santiago, Diana (93)**
disant@ufba.br
- Sarralde, Fernanda (20)**
sarraldefer@gmail.com
- Schulz, Sabrina Laurelee (49)**
sa.laureli@gmail.com
- Shifres, Favio (25, 26, 47, 84, 108, 123, 128, 132, 145)**
favioshifres@gmail.com
- Silva, Carina (148)**
carinasusanasilva@gmail.com
- Silva, Violeta (65)**
silva.violeta@gmail.com
- Sinico, Andre (77)**
asinico@hotmail.com
- Squillace, Mario Rodolfo (99)**
mariosquillace@yahoo.com.ar
- Storolli, Wânia (27)**
waniast@gmail.com
- Szelagowski, Martín Tomás (60)**
tomimusic@gmail.com
- Taher, Cecilia (104)**
ctaher@yahoo.es
- Tanco, Matias (86, 90, 125)**
matiantanco@hotmail.com
- Toffolo, Rael (49, 53)**
rael.gimenes@gmail.com
- Trizzolini Piekarski, Teresa C. (94)**
teresapiecarski@yahoo.com.br
- Tuñez, Mirian (47)**
mirtun55@gmail.com
- Valentín Mejía, Juan (28, 139)**
valentinmj@hotmail.com
- Valles, Mónica (37, 96)**
mvalles@speedy.com.ar
- Wagner, Vilma (127, 132)**
vilmawagner@yahoo.com.ar
- Winter, Leonardo (77)**
llwinter@uol.com.br

Impreso por Imprenta Servicop
Septiembre de 2013
50 # 742 | CP: 1900 | La Plata
Buenos Aires- Argentina

Los Encuentros de Ciencias Cognitivas de la Música que desde el año 2001 realiza la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) en convenio con instituciones de educación superior de diversas ciudades del país son reuniones de investigadores pertenecientes a las diversas disciplinas que integran este campo multidisciplinario.

El XI Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música se propone:

- (1) Contribuir a la difusión del conocimiento de las Ciencias Cognitivas de la Música particularmente en Iberoamérica.
- (2) Estimular el desarrollo de la investigación en la región en esta área pujante de indagación científica, en tanto movimiento interdisciplinario que ha permitido la exploración sistemática de tópicos que tradicionalmente no habían sido considerados aptos para ser abordados científicamente.
- (3) Ofrecer un espacio para la formación de estudiantes de grado y de posgrado de carreras afines al área (estudiantes de música, psicología, musicoterapia, filosofía, educación, biología, computación, etc.)
- (4) Promover el encuentro fluido entre investigadores abocados al estudio de la música desde diversas disciplinas (psicología cognitiva, antropología cognitiva, educación, psicoterapia, biología evolucionista, filosofía, etc.), para el intercambio y la discusión de cuestiones teóricas y metodológicas.
- (5) Favorecer el contacto directo de investigadores, docentes y alumnos iberoamericanos con referentes en el campo de las Ciencias Cognitivas de la Música regional e internacional.
- (6) Ofrecer un espacio de difusión oral y escrita de las investigaciones llevadas adelante

ISBN 978-987-27082-8-3



9 789872 708283

SACCoM
EDITORIAL