

Expresiones de la temporalidad en las descripciones imaginativas de la experiencia musical. Delimitación y distribución de categorías.

María Inés Burcet, María de la Paz Jacquier y Favio Shifres.

Cita:

María Inés Burcet, María de la Paz Jacquier y Favio Shifres (Agosto, 2015). *Expresiones de la temporalidad en las descripciones imaginativas de la experiencia musical. Delimitación y distribución de categorías. 12º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Universidad Nacional de San Juan, San Juan.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/62>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkvb/300>



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>.



Expresiones de la temporalidad en las descripciones imaginativas de la experiencia musical

Delimitación y distribución de categorías

María Inés Burcet, 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

Resumen

Las descripciones narrativas de primera persona que se basan en la propia experiencia musical son consideradas a partir de su contenido comunicacional de relevancia, y son aplicables en diferentes ámbitos, incluyendo a los contextos de enseñanza formal. En este trabajo, se analizan los relatos de un grupo de estudiantes obtenidos en un estudio de investigación cualitativa llevado a cabo durante una actividad de audición. Los resultados se discuten en términos de las particularidades de cada categoría como también respecto de las similitudes y diferencias de dichas frecuencias entre categorías. Estos resultados y conclusiones que hemos obtenido nos brindan herramientas para abordar en un sentido más general los modos en que los oyentes refieren a la temporalidad en las descripciones derivadas de la escucha musical.

Resumo

As descrições narrativas em primeira pessoa possui experiência musical que se baseiam são consideradas a partir de sua relevância teor comunicacional, e são aplicáveis em diversas áreas, incluindo contextos de educação formal. Neste trabalho, são analisadas as histórias de um grupo de estudantes obtidos em um estudo de pesquisa qualitativa realizada durante uma atividade de audição. Os resultados são discutidos em termos das particularidades de cada categoria, bem como sobre as semelhanças e diferenças entre estas frequências entre as categorias. Os resultados e discussões aqui apresentadas nos dar as ferramentas para resolver em um sentido mais geral, as formas em que os ouvintes se referir a descrições temporalidade derivados de audição de música.

Abstract

The first-person narrative descriptions own musical experience that are based are considered from its communicational content relevance, and are applicable in various fields, including formal education contexts. In this work, the stories of a group of students obtained in a qualitative research study carried out during a hearing activity are analyzed. The results are discussed in terms of the particularities of each category as well as about the similarities and differences of these frequencies between categories. The results and discussions presented here give us tools to address in a more general sense the ways in which listeners refer to temporality descriptions derived from music listening.



Fundamentación

Los seres humanos han buscado desde siempre describir la música como un modo de conservarla o de comunicar la propia experiencia. Esas descripciones son de diferente naturaleza (Leman, 2008; Shifres, 2013). Un ejemplo conspicuo es la partitura musical, que captura y representa en detalle algunos rasgos constitutivos de la musical. Este modo de descripción es apreciado por su alto grado de formalización, que garantiza una comunicación certera del contenido descripto. Contrariamente, de las numerosas modalidades de descripciones musicales posibles, las que involucran rasgos que no se encuentran representados en la notación musical suelen ser desestimadas como objeto de estudio en los contextos de enseñanza formal de la música por su naturaleza subjetiva y su consiguiente pérdida de poder comunicacional. Sin embargo, se ha hipotetizado que los aspectos subjetivos de la experiencia pueden configurar una realidad objetivamente cognoscible a través de la narración (Bruner, 1986). Para esta perspectiva teórica, la narrativa incluye la subjetividad como parte del proceso de comprensión de la realidad, en el que cobran mayor relevancia las intenciones humanas y sus significados que los hechos discretos; donde se busca más que la predicción y el control de los hechos de la realidad mediados por la fortaleza de los argumentos lógicos, la comprensión de dichos hechos sobre la base de la coherencia que podemos identificar entre ellos (Polkinghorne, 1995). Esta perspectiva para comprender el mundo está siendo valorada en el campo de las humanidades. En esa línea, particularmente relevante para el estudio de la experiencia musical, algunos autores han sugerido que el modo en el que se configura la narración puede dar cuenta de una manera particular de experimentar el tiempo en ella (Ricœur, 1983).

Mientras que la tradición cognitivo-estructuralista de la psicología de la música explica la experiencia del tiempo musical en términos de las respuestas comportamentales que los sujetos pueden dar a la estructura rítmico-métrica de la música, a diferentes escalas temporales, la consideración de un modo narrativo de comprender la realidad habilita una caracterización de la experiencia temporal de la música que va más allá de esos atributos estructurales. En este planteo, la índole narrativa de las descripciones suscitadas a partir la propia experiencia musical puede

adquirir relevancia tanto para indagar en el pensamiento musical (relevancia psicológica) como para la construcción y circulación del conocimiento musical (relevancia educacional). De este modo, las narrativas que emergen de manera más o menos informal en los contextos de enseñanza formal, aunque han sido poco exploradas, pueden ser una fuente interesante para el estudio psicológico de la experiencia temporal de la música.

Como parte de ese estudio, desarrollamos una investigación (Jacquier y Burcet, 2013; Burcet y Jacquier, 2014), basada en el Método de Comparación Constante (Glaser y Strauss, 1967; Strauss y Corbin, 1990, 1994), para abordar los aspectos de la temporalidad que podían evidenciarse en las descripciones verbales escritas realizadas por estudiantes adultos al escuchar una pieza musical. El análisis preliminar de esos relatos en cuanto a la experiencia temporal permitió establecer dos categorías, con sus respectivas subcategorías, como así también los indicadores que las ejemplifican.

De este modo se encontró que la experiencia temporal de la música

1. es capturada en los relatos a través de la presencia de un *Agente* que puede ser
 - a. la *Estructura Musical*,
 - b. el *Sujeto que Escucha*, y
 - c. *Una Tercera Persona*;
2. y es narrada utilizando un *Modo de Expresión Temporal* que puede ser
 - a. *Continuo* o
 - b. *Episódico*.

Este trabajo busca caracterizar las categorías y subcategorías a partir de un análisis basado en la frecuencia de aparición de las palabras claves. Se espera que este análisis permita avanzar en el ajuste y la delimitación de las categorías y subcategorías que explican el pensamiento narrativo temporal-musical.

Objetivos

El objetivo de la presente investigación de naturaleza cualitativa es aportar evidencia acerca del valor comunicacional que conllevan las descripciones verbales de la propia experiencia con la música, atendiendo a las particularidades con que la temporalidad es vivenciada y expresada. Este trabajo se

propone revisar cada una de las categorías de análisis propuestas en trabajos anteriores, con el fin de redefinirlas y ejemplificarlas como así también establecer posibles interacciones entre ellas.

Método

Recolección de los datos

Sujetos

Participaron del estudio 58 estudiantes de pregrado de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, con edades comprendidas entre los 17 y 22 años, y con una formación musical heterogénea que incluye variados grados de conocimiento de la notación musical y/o desarrollo de habilidades de ejecución vocal e instrumental.

Estímulo

La pieza utilizada para este test fue *On stranger tides* de H. Zimmer, G. Zanelli y E. Whitacre, de la banda sonora de la película *Piratas del Caribe "Navegando Aguas Profundas"* 4. La pieza se caracteriza por presentar cambios de sonoridad, tempo y densidad instrumental/vocal que generan diferentes grados de tensión y relajación, expectativa y suspenso. Presenta tres partes, delimitadas principalmente por cambios abruptos, aunque en el primero (entre la primera y la segunda parte) puede identificarse una transición articulada sobre un crescendo. Además, la primera y la tercera parte se asemejan en cuanto a carácter, diseño melódico, sonoridad, instrumentación, y la segunda contrasta en relación a dichos aspectos siendo más enérgica, con mayor sonoridad y densidad instrumental.

Procedimiento y diseño

Se solicitó a los participantes (i) que escucharan la pieza musical imaginando episodios que podían ser acompañados por esa música, y (ii) que escucharan nuevamente la pieza para escribir un relato describiendo aquello que habían imaginado durante la audición estableciendo vínculos con aspectos de la organización temporal de la pieza.

Análisis de los datos

Se llevó a cabo un proceso de codificación de los relatos escritos estableciendo las unidades de análisis (unidades discursivas) a nivel de frases, oraciones o conjuntos de oraciones que pudieran ser considerados como tales a partir de representar una idea completa (o susceptible de ser entendida como tal) en su contexto. Se aplicaron *marcas* sobre tales unidades discursivas relativas a las diferentes categorías. Tanto la codificación (*marcas*) como los análisis de frecuencias de palabras se realizaron con la asistencia del programa NVIVO 10.

Resultados y Discusión

Los análisis realizados se presentan en forma gráfica, en formato de nubes de palabras que representan las frecuencias de su uso en las porciones de texto codificadas (*marcadas*). Se discuten en términos de las particularidades de cada categoría como también respecto de las similitudes y diferencias de dichas frecuencias entre categorías.

Categoría Agente

La categoría *Agente* refiere al sujeto en el cual se encuentra anclado el relato. De acuerdo al argumento del texto, podemos observar que la temporalidad se manifiesta en relación con:

- La *Estructura Musical*, cuando el paso del tiempo se evidencia a partir de la sucesión de elementos que corresponden a descripciones de la estructura musical.
- El *Sujeto que Escucha y sus estados internos*, cuando los relatos comunican la propia experiencia del sujeto y esa sucesión de estados internos da cuenta de un transcurrir temporal, sean narrados en primera o tercera persona.
- Una Tercera Persona*, en los acontecimientos o situaciones que se suceden en una historia imaginada en la cual intervienen personajes humanos o no. El oyente se apoya en imágenes, en personajes y las acciones que realizan, y, entonces, el desarrollo de los acontecimientos da cuenta del modo en que el tiempo transcurre.

Los gráficos de la Figura 1 presentan las frecuencias de palabras para cada una de las tres



subcategorías identificadas. Las palabras más destacadas para la *Estructura Musical* fueron: *parte* (muy destacada), *voces*, *luego*, *tensión*, *melodía* y *música*. En el caso del *Sujeto que Escucha* fueron: *sensación* (muy destacada), *tensión*, *parte*, *tranquilidad*, *comienzo* y *reposo*. Y para *Una Tercera Persona* se encontraron: *batalla* (muy destacada), *guerra*, *parte*, *película*, *comienzo* y *luego*.

En este caso, los gráficos permiten apreciar que las palabras que aparecen como más destacadas en cada subcategoría resultan muy sugerentes: *parte* (Figura 1, panel superior) es una palabra que describe un elemento de la estructura musical y resulta muy próximo para hablar acerca de la temporalidad de la pieza musical, por ejemplo "*En la parte de tensión comienzan revoluciones*" (Sujeto 15); *sensación* (Figura 1, panel medio) es la palabra que aparece para expresar la propia experiencia del paso del tiempo en relación a las dinámicas vivenciadas, por ejemplo "...*va bajando de intensidad atenuadamente y retoma a la sensación de misterio con la cual había empezado.*" (Sujeto 24); *batalla* junto con *guerra* y *lucha* (Figura 1, panel inferior) dan cuenta de una temática, de una secuencia de imágenes asociadas a esta música que se hace presente al contar una historia en la que intervienen personajes con sus acciones, por ejemplo "...*traban furiosa y sangrienta batalla, se ven peleas impresionantes entre hombres en mortal combate acrecentando el odio y la violencia de la guerra.*" (Sujeto 43). Precisamente en esta pieza, elaborada especialmente para una película de acción y aventura, se observa que las imágenes que describen los sujetos tienden a referir situaciones bélicas. Aun así hay relatos que cuentan historias en las que se desarrollan otras situaciones, que no se vinculan necesariamente con ello, por ejemplo una tormenta en el mar o un conflicto familiar.

Si se realiza una lectura vinculando las palabras que corresponden a los tres gráficos de la Figura 1, se observa que: (i) algunas palabras se presentan destacadas para todos los agentes, aunque con mayor o menor saliencia; (ii) otras palabras aparecen exclusivamente en un agente, y (iii) ciertas palabras son compartidas sólo por dos agentes. Por lo tanto, la lectura transversal de los gráficos permitiría caracterizar a cada uno de los agentes así como enlazar determinados

agentes a partir de un contenido semántico compartido.

En tal sentido, la palabra *parte* es la palabra que aparece con mayor asiduidad en el agente *Estructura Musical* y que se encuentra entre las más empleadas en el *Sujeto que Escucha* y *Una Tercera Persona*. Quizá este término resulta accesible, cotidiano o cercano para los sujetos que están escribiendo la narración en el intento de referirse a un momento de la música, más allá del agente en el que se encuentre anclado el relato. En este caso en particular y más allá de las nubes de palabras de la Figura 1, se encontró que *parte* es la palabra que más reiteraciones tiene en la totalidad de los relatos.

Otra particularidad se observa en relación con la palabra *música*, la cual también aparece en los tres agentes, aunque con diferente insistencia: es muy utilizada en contextos de agencia de la *Estructura Musical*, en menor medida en el agente *Sujeto que Escucha* y muy poco utilizada en el agente *Una Tercera Persona*. Así, en las narraciones que se basan en un agente externo al vínculo entre las entidades sonoras y el sujeto que las escucha, la alusión a la música como objeto de referencia tiende a desaparecer. De este modo, esa tercera persona podría ser entendida como la música misma, lo cual es coherente con las teorías que asumen una suerte de antropomorfización de la música en la experiencia (Sloboda, 1998; Watt y Ash, 1998).

También es interesante analizar lo que ocurre con la palabra *tensión*, que aparece muy destacada en el agente *Estructura Musical* y el *Sujeto que Escucha*, y apenas aparece en el agente *Una Tercera Persona*. La presencia de esta palabra en los diferentes agentes motivó la necesidad de volver a las codificaciones y con ellas a los relatos con el fin de observar el modo en que esa tensión era expresada. En tal sentido, observamos que algunas expresiones donde se describía la *tensión* resultaban ambiguas y por lo tanto, estimamos la necesidad de revisar cada caso. En principio, advertimos que la palabra *tensión* podía describir elementos de la estructura musical (en vinculación a las relaciones tonales) como ocurre en "...*yendo así hacia el final de la obra con una voz en tensión y el acompañamiento en reposo*" (Sujeto 1); o bien, podía referir a estados emocionales del sujeto, como ocurre en "...*partimos de un lugar de tranquilidad,*

“cruzamos este intermedio caótico y estridente (...) y llegamos a otro momento de tranquilidad pero con mucho más tensión que al principio” (Sujeto 4). De este modo, el contexto resultó determinante y ello nos llevó a volver sobre cada una de las codificaciones para ajustar las marcas. En cada caso, para poder identificar el agente resultó fundamental abarcar una porción de texto que colaborara en la comprensión de qué agente estaba guiando el relato. Particularmente la idea de *tensión* parece atravesar las dinámicas de la música como expresión estética y por ello se ve reflejada en los tres agentes, de modos más o menos explícitos. La tensión vivida por el oyente es traspasada al relato más allá del Agente en cuestión, o, incluso, entrelazando Agentes, especialmente *Estructura Musical* y *Sujeto que Escucha* que son en los que esta palabra aparece más y donde, en ciertos casos aun se presenta cierta ambigüedad.

Las palabras *suspense* y *sensación* también estarían enlazando los agentes *Estructura Musical* y *Sujeto que Escucha*, estas palabras están presentes en esos agentes pero no aparecen cuando el agente es *Una Tercera Persona*. En tal sentido se reforzaría la idea de una cercanía en el contenido entre estos dos agentes.

Por otra parte, palabras con menor frecuencia de uso, especialmente aquellas que refieren a sensaciones o a estados emocionales, como *calma*, *tensión*, *tranquilidad*, *misterio* o *reposo*, tienden a acercarse a los agentes *Sujeto que Escucha* y *Una Tercera Persona* respecto de su contenido semántico. Por ejemplo, la palabra *reposo* sólo aparece en el agente *Estructura Musical*, siendo que su contrapuesto, la *tensión*, aparece en los tres agentes. En cambio, para los agentes *Sujeto que Escucha* y *Una Tercera Persona* se prefieren las palabras *calma*, *tranquilo* o *tranquilidad*. Del mismo modo, la palabra *misterio* sólo aparece en estos dos agentes, y no es mencionada para el agente *Estructura Musical*. De acuerdo a ello el agente *Sujeto que Escucha* y *Una Tercera Persona* también estarían compartiendo un campo semántico alrededor de estos términos.

Si seguimos esta línea de análisis, los agentes que se presentan como más distantes, es decir los que no aparecen vinculados al menos desde una terminología común, serían la *Estructura Musical* y *Una Tercera Persona*. En cierta medida, se estaría reforzando la idea mencionada

antes donde la tercera persona podría ser entendida como la música misma, y en tal sentido presentaría rasgos particulares para vehicular la expresión.

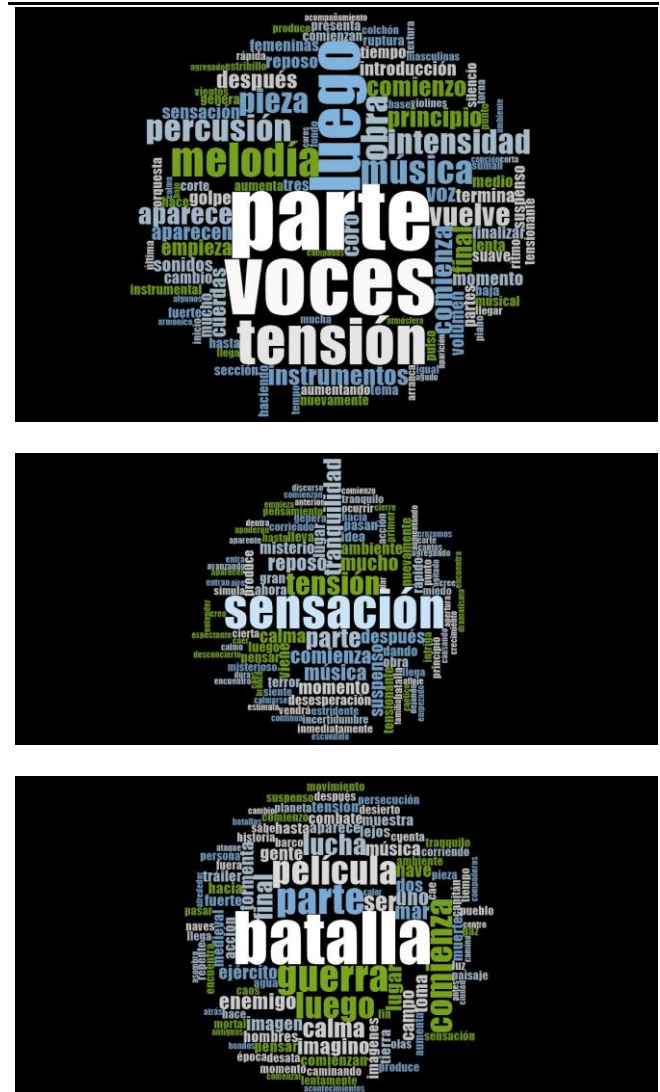


Figura 1. Frecuencias de palabras en las unidades discursivas categorizadas como Agente: Estructura Musical (panel superior); Agente: Sujeto que Escucha (panel medio); y Agente: Una Tercera Persona (panel inferior).

Categoría Modo de Expresión Temporal

Los oyentes manifiestan su experiencia con la música dando más o menos lugar a la sucesión hilvanada de vivencias en el transcurso musical. En algunos casos, los relatos se caracterizan por una expresión de la temporalidad en términos de *“tensión (...) que avanza y avanza”* (como dice San Agustín, 397), es decir, una expresión *Continua*. En otros casos, el desarrollo del relato se caracteriza por una

expresión del tiempo segmentado, tanto en la sucesión de la enumeración de los rasgos descriptos, como en la identificación de momentos aislados en el trascurso del relato, es decir una expresión *Episódica*.

Al analizar la frecuencia de palabras para la subcategoría de la expresión *Continua* del tiempo, se observó que *luego* fue la palabra más empleada, además de *tensión*, *voces*, *comienza*, *parte* y *después* (ver Figura 2, panel superior). Dado que los conectores temporales estaban dentro del conjunto de indicadores para esta subcategoría, aparecen como un elemento destacado en los relatos cuya temporalidad se expresa de modo *Continuo*, como es el caso de *luego* y *después*.

En lo que respecta a la expresión *Episódica*, casi axiomáticamente *parte* aparece como la palabra más destacada. Se trata de una palabra que caracteriza por esencia una mirada fragmentada de la música *por cuadros*, como una sumatoria de momentos.

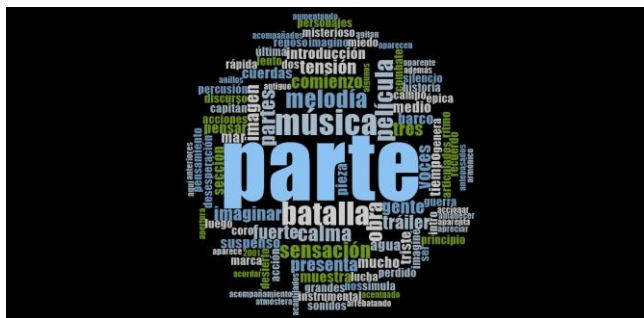


Figura 2. Frecuencias de palabras en las unidades discursivas categorizadas como *Modo de expresión temporal: Continuo* (panel superior); y *Modo de expresión temporal: Episódico* (panel inferior).

La palabra *parte*, aunque en menor medida, también aparece en el modo *Continuo*. Para analizar las particularidades en el uso de esta

palabra, fue necesario volver a las referencias (marcas en el NVIVO) realizadas en los relatos para analizarlas en relación a cada modo de expresión temporal. Allí observamos dos lecturas diferentes respecto del uso de la palabra *parte* que resulta interesante advertir aquí. Por un lado, es necesario atender al contexto en el que se emplea la palabra *parte*. En el modo de expresión temporal *Continua*, no refiere a la segmentación y descripción de un momento aislado, sino que se enlaza con lo que pasó como también a lo que va a venir. Por ejemplo, "...luego comienzan a sonar las cuerdas con un recorrido melódico muy tensionante, genera una oscuridad que súbitamente termina y da paso a la segunda parte..." (Sujeto 10). En cambio, en el modo de expresión temporal episódica, funciona como separador, como fragmentación de la experiencia musical que se traspasa al relato. Por ejemplo, "La obra aparenta estar formada por tres grandes partes: A, B y C respectivamente." (Sujeto 17).

Por otro lado, *parte* adquiere diferentes acepciones en las referencias (marcas). Notablemente, en la expresión *Continua* puede aludir a: (i) un verbo, como en "La obra parte dando la sensación de que algo pasa lento pero que nos lleva a otra cosa" (Sujeto 4); (ii) un sustantivo que no refiere a un segmento musical, como en "Al principio están los dos bandos a punto de comenzar la batalla, preparándose para la cruzada, es un momento de tranquilidad antes de llegar al caos. En el momento que se encuentran las dos partes es donde se produce el cambio a una parte con más fuerza" (Sujeto 36); y (iii) en otros casos sí alude a un segmento de la música pero se halla contextualizada, como en "... después de las voces por un momento se piensa que viene una aún más tranquila, pero no, inicia una parte mucho más tensionante y que produce la sensación como de un momento de acción y/o de batalla" (Sujeto 3).

Como se dijo antes, las palabras con mayor frecuencia para todos los relatos fueron *parte* y *luego*. Precisamente ambas palabras aparecen asociadas a cada uno de los modos de expresión de la temporalidad de manera pronunciada como se aprecia en la Figura 2. Si bien, la palabra *parte* aparece en ambos modos de expresión, contrariamente la palabra *luego* no aparece para el modo *Episódico*.

Ahora, al observar la conformación de los gráficos de la Figura 2, se advierten ciertas diferencias entre ellos. Mientras que el gráfico para el modo de expresión *Episódico* presenta una única palabra destacada, como si fuera una *figura* que resalta respecto del *fondo* conformado por variedad de palabras poco destacadas, contrariamente el gráfico para el modo de expresión *Continua* presenta varias palabras destacadas lo que implicaría que hay un conjunto de palabras que tienden a utilizarse con más asiduidad para expresar la temporalidad. Como dijimos antes, *parte* es la palabra más destacada en el modo de expresión *Episódico*, ya que se trata de un término que permite delimitar los segmentos. Precisamente esta palabra se destaca por sobre la diversidad de palabras que conforman la nube. Por el contrario, en el modo *Continuo* aparece la palabra *luego* como más destacada, pero aun así podemos observar otras palabras que también son notablemente visibles, es decir, presentan una alta recurrencia en esta subcategoría. En otras palabras, aquí se presenta un conjunto de términos como privilegiados, muchos de ellos se vinculan con la variedad de indicadores que resultaron necesarios para describir este modo de expresión temporal tal como fue presentado en un trabajo anterior (Burcet y Jacquier, 2014).

Como señalamos, ambas subcategorías parecen tener características diferentes en relación a las palabras que siguen en recurrencia a las más destacadas, esto es, a *parte* (para expresión *Episódica*) y a *luego* (para expresión *Continua*). Se advierte que las palabras que siguen en recurrencia a *parte*, en el modo de expresión *Episódico*, se encuentran también en el otro modo; ellas son *música*, *batalla*, *melodía*, *obra*, *sensación*. En lo que respecta a las palabras que siguen en frecuencia a *luego*, en el modo de expresión *Continua*, en especial las palabras *tensión* y *voces* que aparecen notablemente destacadas, resulta sugerente que las mismas prácticamente no aparecen en el modo de expresión *Episódica* (este dato será reconsiderado al analizar la vinculación entre categorías). Ello podría indicar que el modo *Continuo* de expresión de la temporalidad implica un abanico mayor de combinaciones semánticas, demanda el uso de una mayor variedad de términos que se van presentando en la narración sobre la experiencia musical.

Vinculaciones entre categorías

Del mismo modo, podemos vincular el contenido de las categorías a partir de los gráficos de frecuencia de palabras, es decir entre *Agentes y Modos de Expresión de la Temporalidad*. Si analizamos las dos palabras que presentan mayor frecuencia para todos los relatos (más allá de las referencias de cada categoría), *parte* y *luego*, las que, a su vez, aparecen vinculadas por presentar recurrencia en el modo de expresión temporal *Episódico* y *Continuo* respectivamente (Figura 2), encontramos que *parte* es la palabra más destacada en el agente *Estructura Musical* y es también una palabra muy utilizada por los demás agentes (Figura 1). Sin embargo, *luego*, que es la palabra más destacada en el gráfico del modo de expresión *Continuo* (Figura 2, panel superior), está entre las más empleadas en relación al agente *Estructura Musical* y no así en los otros dos agentes (Figura 1). Esto permite establecer una proximidad semántica entre el agente *Estructura Musical* y el modo de expresión temporal *Continuo*.

Hay otra palabra que vincula ambas subcategorías: se observa que la palabra *voces* aparece muy destacada para el agente *Estructura Musical* y, como se dijo antes, no aparece en los gráficos de los otros agentes. Interesantemente, se encuentra entre las palabras más empleadas en el modo de expresión *Continuo*.

Asimismo otros lazos semánticos han sido encontrados, por ejemplo, las palabras *sensación* y *tensión*, que resultan las más destacadas para el agente *Sujeto que Escucha*, también aparecen particularmente destacadas en el modo de expresión *Continuo*.

Así como estos 'hilos semánticos' permiten evidenciar ciertas aproximaciones entre el modo de expresión *Continuo* y los agentes *Sujeto que Escucha* y *Estructura Musical*, por su parte, el modo de expresión *Episódico* pareciera vincularse semánticamente sin preferencias por alguno de los tres agentes.

Conclusiones

En este trabajo nos propusimos avanzar en la delimitación y alcance de las categorías y subcategorías, derivadas de las descripciones musicales y propuestas en trabajos anteriores, para teorizar acerca del modo en que los



sujetos expresan la temporalidad en una narración realizada a partir de la audición de una pieza musical.

Particularmente aquí se procuró vincular dichas categorías y subcategorías a partir de su contenido semántico y para ello se analizaron las relaciones entre los gráficos de frecuencia de uso de palabras de cada subcategoría. Si bien la idea de pensar en frecuencia de palabras podría verse, inicialmente, como tautológica, ya que las referencias (marcas en NVIVO) fueron realizadas teniendo en cuenta los indicadores descriptos a priori para cada subcategoría (ver Burcet y Jacquier, 2014), las palabras más destacadas no siempre refirieron directamente a los indicadores.

Los gráficos nos permitieron caracterizar cada subcategoría, encontrar posibles vínculos entre ellas pero al mismo tiempo nos llevaron a volver sobre los relatos y redefinir los criterios de codificación y, consecuentemente, las categorías mismas. Esto quedó en evidencia especialmente con la palabra *tensión*, que derivó en la necesidad de reconsiderar el contexto donde esta palabra aparecía para entonces estimar si la tensión que los sujetos narraban podía anclarse en uno u otro agente. Sin embargo, en algunos casos advertimos que el propio contexto podía resultar ambiguo, especialmente cuando se trataba de delimitar si la tensión que se narraba era de la vivida por propio sujeto o se adjudicaba a la música. Consideramos que el uso de este término podría dar lugar a un nuevo estudio que indague el tema en profundidad.

Además, el análisis de la frecuencia de las palabras nos permitió caracterizar las subcategorías de acuerdo con las palabras que se advertían como más recurrentes. En tal sentido, observamos que los agentes *Estructura Musical* y *Sujeto que Escucha* presentaban puntos de encuentro a partir del uso de palabras en común y lo mismo ocurría con los agentes *Sujeto que Escucha* y *Una Tercera Persona*, y que, por el contrario, *Estructura Musical* y *Una Tercera Persona* aparecían como más distantes en lo que refiere al contenido semántico por no presentar palabras en común.

Asimismo, al establecer cruces entre los campos semánticos que definen cada categoría y subcategoría pudimos evidenciar ciertas aproximaciones entre el modo de expresión *Continuo* y los agentes *Sujeto que Escucha* y *Estructura Musical*, por el contrario, el modo de

expresión *Episódico* parecería vincularse semánticamente sin preferencias por alguno de los tres agentes.

Estas nubes de palabras con sus aspectos particulares y las lecturas que se desprenden de ellas, dieron lugar a profundizaciones sobre las características de cada subcategoría como respecto de los vínculos que surgen entre ellas, proporcionando una nueva mirada acerca de las expresiones de la temporalidad en las descripciones musicales. Por ello, los resultados y las discusiones aquí presentados nos brindan herramientas para abordar en un sentido más general los modos en que los oyentes refieren a la temporalidad en las descripciones derivadas de la escucha musical.

Referencias

- Bruner, J. (1986). *Actual Minds. Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Burcet, M. I. y Jacquier, M. de la P. (2014). Expresiones de la temporalidad en las descripciones de los estudiantes de música. Definición y delimitación de las categorías de análisis. *Actas de las 7mas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, FBA, UNLP, pp. 1-9.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.
- Jacquier, M. de la P. y Burcet, M. I. (2013). Organización temporal y descripciones de primera persona en la enseñanza formal de la música. *Actas de ECCoM, 1 (1) "Nuestro cuerpo en nuestra música"*, pp. 121-126. En www.sacom.org.ar/actas_eccom/indice.html, página consultada el 01/12/2013.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA y Londres: The MIT Press.
- Polkinghorne, D. (1995). Narrative configuration in qualitative analysis. *Journal of Qualitative Studies in Education*, 8 (1), 5-23.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. L'histoire et le récit*. Paris: Éditions du Seuil. [*Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (A. Neira, trad.) Madrid: Ediciones Cristiandad.]
- San Agustín ([397] 1991). *Confesiones de San Agustín*. (A. Brambila, trad.) Caracas: Ediciones Paulina.
- Shifres, F. (2013). Descripciones musicales. En F. Shifres y M. I. Burcet (Coord.). *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*, pp. 67-96. La Plata: SeDiCi. Consultado el 2 de Abril de 2014 en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37286>.



- Sloboda, J. A. (1998). Does Music mean anything? *Musicae Scientiae*, Vol. 2, N°1, pp. 21-31.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1994). Grounded Theory methodology: an overview. En N. K. Denzin e Y. Lincoln (eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousands Oaks, California, Sage, pp. 273-285.
- Watt, R. J. y Ash, R. L. (1998). A psychological investigation of meaning in music. *Musicae Scientiae*, Vol. 2, N°1, pp. 33-53.
- Zimmer, H.; Zanelli, G y Whitacre, E. (s/r). *On stranger tides*. CD: *Piratas del Caribe. Navegando aguas misteriosas* (2011). México: Walt Disney Records. Pista 10.