

SACCoM (Buenos Aires).

Libro de Resúmenes. La Experiencia Musical: Cuerpo, Tiempo y Sonido en el Escenario de Nuestra Mente.

Martínez, Isabel Cecilia, Pereira Ghiena, Alejandro, Valles, Mónica, Tanco, Matías y Burcet, María Inés.

Cita:

Martínez, Isabel Cecilia, Pereira Ghiena, Alejandro, Valles, Mónica, Tanco, Matías y Burcet, María Inés (2015). *Libro de Resúmenes. La Experiencia Musical: Cuerpo, Tiempo y Sonido en el Escenario de Nuestra Mente*. Buenos Aires: SACCoM.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alejandro.pereira.ghiena/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ptPn/h4Q>



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>.

**LA EXPERIENCIA MUSICAL:
CUERPO, TIEMPO Y SONIDO
EN EL ESCENARIO DE NUESTRA MENTE**



12^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música
San Juan, 14 al 16 de Agosto de 2015

LA EXPERIENCIA MUSICAL: CUERPO, TIEMPO Y
SONIDO EN EL ESCENARIO DE NUESTRA MENTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

14 al 16 de Agosto de 2015

San Juan

ARGENTINA

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

LA EXPERIENCIA MUSICAL: CUERPO, TIEMPO Y SONIDO EN EL ESCENARIO DE NUESTRA MENTE

Libro de Resúmenes

Editado por Isabel C. Martínez, Alejandro Pereira Ghiena,
Mónica Valles, Matías Tanco, Ma. Inés Burcet y Romina Herrera

CONVOCA:

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

ORGANIZAN:

Licenciatura en Educación Musical – Departamento de Música de la Facultad de
Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan

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

Libro de Resúmenes de 12º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música : la experiencia musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente / Isabel Cecilia Martínez ... [et.al.] ; edición literaria a cargo de Alejandro Pereira Ghiena ... [et.al.]. - 1a ed. -

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM, 2015. 170 p. ; 20x15 cm.

ISBN 978-987-3902-01-7

1. Investigación. 2. Música. I. Martínez, Isabel Cecilia II. Pereira Ghiena, Alejandro, ed. lit.

CDD 780.7

Fecha de catalogación: 24/06/2015

Libro de resúmenes de los trabajos incluidos en el 12^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música.

Editores: Isabel Cecilia Martínez, Alejandro Pereira Ghiena, Mónica Valles, Matías Tanco y María Inés Burcet.

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: 978-987-3902-01-7

Fecha de Publicación: Agosto de 2015

© para los autores de los artículos

© de la recopilación para los Editores y SACCoM

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

El 12^{mo} Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música ha sido declarado de interés cultural y social por la Cámara de Diputados de la Provincia de San Juan.

Auspiciantes

Cámara de Diputados - Legislatura Provincial de San Juan

A cargo del Vicegobernador Dr. Sergio Uñac

Ministerio de Turismo y Cultura del Gobierno de la Provincia de San Juan

Sr. Dante Elizondo

Secretaría de Cultura de la Provincia de San Juan

Arq. Zulma Invernizzi

Municipalidad de la ciudad de San Juan

Dr. Marcelo Lima

Fundación Banco San Juan

Sra. Laura Adámoli

Centro de Creación Artístico Orquestal

Prof. Leonardo Grosso

Centro de Creación Artístico Coral

Prof. José Domingo Petrachini

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

Comité Organizador

RESPONSABLES DE LA ORGANIZACIÓN LOCAL:

Gabriela Ortega, Mónica Lucero y Patricia Blanco

GRUPO COLABORADOR:

Mauricio Celayes, Paulo Carrizo, Gladys C. Pontoriero,
Rita Soria, Gustavo Gamboa, Fernando Recio, Carina
Silva, Noelia Calvo y María Inés Grafigna

DISEÑO Y GESTIÓN DE CONTENIDO EN PLATAFORMA DIGITAL:

Romina Herrera

RESPONSABLE DE GESTIÓN ADMINISTRATIVA:

María Inés Burcet

CORRESPONDENCIA Y COMUNICACIONES:

Matías Tanco

DISEÑO DE ARTE:

Javier Damesón

COORDINACIÓN GENERAL DEL ENCUENTRO:

Isabel Cecilia Martínez

Comité Académico

Patricia Blanco (UNSJ)

Silvia Español (SACCoM)

Mónica Lucero (UNSJ)

Isabel Cecilia Martínez (SACCoM-UNLP)

Gabriela Ortega (UNSJ)

Favio Shifres (SACCoM-UNLP)

Comité Científico

Rosane Cardoso Araujo (Universidade Federal do Paraná - BRASIL)

José Luís Aróstegui Plaza (Universidad de Granada - ESPAÑA)

Mariana Bordoni (CONICET-FLACSO - ARGENTINA)

Fernando Bravo (University of Cambridge-Dresden University of Technology - REINO UNIDO -ALEMANIA)

María Inés Burcet (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

Leticia Cuen (Universidad de Paris - Sorbonne - FRANCIA)

Denia Díaz (Universidad Nacional Autónoma de México - MEXICO)

Manuel C. Eguía (Universidad Nacional de Quilmes - ARGENTINA)

Silvia Español (CONICET - ARGENTINA)

Antenor Ferreira Correa (Universidad de Brasília - BRASIL)

Claudia Gluschkankof (Levinsky College of Education, Tel-Aviv - ISRAEL)

Romina Herrera (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

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

Tania Verónica Ibañez Gericke (Fac. de Artes - Universidad de Chile - CHILE)

María de la Paz Jacquier (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

Luis Jure (Universidad de la República - URUGUAY)

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

Alejandro César Laguna (INET-MD -Pólo de Aveiro - PORTUGAL; LEEM -UNLP - ARGENTINA)

Isabel Cecilia Martínez (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

Luiz Alberto Naveda (Universidade Estadual de Minas Gerais - BRASIL)

Alejandro Pereira Ghiena (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

Diana Pérez (Universidad de Buenos Aires - CONICET/IIF/SADAF - ARGENTINA)

Clara Márcia Piazzetta (Universidad Estadual do Paraná - BRASIL)

Martín Rocamora Martínez (Universidad de la República - URUGUAY)

Dolores Rodríguez Cordero (Universidad de las Artes ISA- La Habana - CUBA)

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

Genoveva Salazar Hakim (Universidad Distrital Francisco José de Caldas - COLOMBIA)

Jorge Manuel Salgado de Castro Correia (Universidad de Aveiro - PORTUGAL)

Guadalupe Segalberba (Bachillerato Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

Favio Demian Shifres (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

Ana Liza Tropea (Universidad de Buenos Aires - ARGENTINA)

Mónica Valles (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARGENTINA)

Gustavo Fabián Vargas (Escuela de Musica-Fac. de Humanidades-Universidad Nacional de Rosario - ARGENTINA)

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

Universidad Nacional de San Juan

RECTOR

Dr. Oscar Nasisi

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes

DECANA

Mgter. Rosa Ana Garbarino

SECRETARIA DE EXTENSIÓN

Mgter. Cristian María del Rosario Espejo

DIRECTORA DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Adriana Fernández

SACCoM – Comisión Directiva 2014-2015

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:

Romina Herrera (UNLP)

Alejandro Pereira Ghiena (UNLP)

Queridos amigos y colegas:

Es un gusto para mí, en nombre de la Comisión Directiva de SACCoM y del Comité Organizador del 12 ECCoM, presentar aquí el 12mo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música, convocado por SACCoM y realizado en conjunto con colegas de la Licenciatura en Educación Musical del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan y el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-UNLP).

LA EXPERIENCIA MUSICAL: CUERPO, TIEMPO Y SONIDO EN EL ESCENARIO DE NUESTRA MENTE motiva un nuevo encuentro entre todos nosotros investigadores, profesores, estudiantes y amigos argentinos, latinoamericanos y de otras latitudes, para pensar juntos la experiencia musical. Esta vez, el encuentro tiene lugar en un espacio educativo universitario, dedicado a la formación musical en el nivel superior de grado y de posgrado, a la docencia, a la investigación y a la extensión, todo lo cual hace prever la disponibilidad de un ámbito más que propicio para que durante tres días tengamos la oportunidad de escucharnos para discutir, compartir, charlar, intercambiar, en fin, para disfrutar de lo que con tanto placer, pasión, esfuerzo y compromiso realizamos cotidianamente en nuestros ámbitos docentes e investigativos en vinculación con las Ciencias Cognitivas de la Música, esto es, tratar de comprender qué es lo que hacemos, cómo lo hacemos, y acaso -aunque no siempre- por qué lo hacemos, al estar inmersos en contextos de experiencia musical, solos o en grupos, en diferentes situaciones de nuestra vida personal y social, cotidiana y profesional.

Los debates epistemológicos que vienen desarrollándose durante la última década en los espacios académicos, sociales y culturales del Sur no nos resultan ajenos. Es más, yo diría, estimulan nuestra inteligencia y, lo que es más importante, nos comprometen a pensar la música desde una diversidad de perspectivas. Entre ellas, quisiera enfatizar la idea de pensar la música como un hecho cultural no autónomo, sino esencialmente humano y contextualizado, cuyas raíces se hunden profundamente, no sólo en el discursar evolutivo de nuestra especie -junto a los vestigios de prácticas ancestrales- sino también en los contextos socioculturales de práctica de los que emerge la significación musical.

Importante para nosotros es, entonces, reconocernos como una comunidad de práctica que tiene existencia en un lugar y en un tiempo determinados, para poder así interrogar las ontologías del pasado y del presente que nos definen e identifican, y analizar las complejas hibridaciones que nos caracterizan, resituándolas en los marcos más amplios de nuestros modelos de conocimiento.

Es recién con el advenimiento de la segunda generación de las Ciencias Cognitivas en general y de la Música en particular, que se instala con fuerza el concepto de cognición situada en los debates académicos, dando lugar a la visibilización de espacios de indagación que estaban anteriormente vedados a la reflexión. En concordancia con ello, en nuestros entornos de investigación formulamos nuevos interrogantes para responder a cuestiones ontológicas y epistemológicas relativas a los modos en que tiene lugar la experiencia musical. No significa esto que algunas de estas preguntas no hayan sido formuladas antes en el campo de la música o en otros campos disciplinares, sino que, en el momento actual del debate acerca de la cognición musical y gracias a la interacción entre los profesionales de las distintas disciplinas que integran el espacio de las ciencias cognitivas de la música es posible indagar una multiplicidad de aspectos que intervienen en el estudio de la música y que han dado origen a la generación de nuevas ideas.

Como resultado de la colaboración interdisciplinaria acontecida desearía destacar, entre muchos esfuerzos colaborativos gestados recientemente, aquellos dedicados a superar

la escisión entre la mente y el cuerpo en el estudio de las bases cognitivas de la experiencia musical, y con ello la consideración de los significados emergentes del movimiento corporal en tanto parte del complejo mente-cuerpo-entorno para expresar contenidos no proposicionales en contextos sociales de práctica musical. Junto con ello, el reconocimiento de la gestación, en el desarrollo intersubjetivo temprano de la musicalidad comunicativa y la emergencia de significados no proposicionales de índole multimodal, que han impulsado la formulación de hipótesis acerca de la génesis y desarrollo de la experiencia estética en las artes temporales, y que actualmente se están investigando. La lista continúa... Creo que la lectura de los resúmenes que aquí se presentan hará posible a ustedes cobrar una dimensión del interesante caleidoscopio de propuestas que tienen lugar alrededor de estos temas.

Esperamos entonces disfrutar entre nosotros del 12 ECCoM y que, una vez concluido este encuentro, se convierta en una fuente de inspiración para el desarrollo de más investigaciones en el campo de las ciencias cognitivas de la música. Para quienes amamos profundamente la música es éste uno de nuestros máximos deseos.



Isabel Cecilia Martínez

Comité Organizador del 12^{mo} ECCoM



SESIÓN PLENARIA

CONFERENCIA INVITADA

LA DIVERSIDAD DE LOS MODOS DE CONOCER LA ECOLOGÍA DE LAS EXPERIENCIAS EN LA MÚSICA Y EN LA DANZA

LUIZ NAVEDA

Universidade do Estado de Minas Gerais

El estudio de la música se ha desarrollado sobre la base de nuestra capacidad de ampliar las relaciones entre las experiencias musicales en la cultura. Por ejemplo, hemos ampliado las relaciones de una teoría basada en las alturas musicales a las relaciones entre las propiedades del sonido. Hemos descubierto que los sonidos dependen de una escucha, y que la escucha depende de un oyente. Con el fin de estudiar a la persona, entendimos la necesidad de registrar su experiencia, y que esa experiencia no era indivisible de su cuerpo. Finalmente, nos dimos cuenta de que su cuerpo, su experiencia y su música estaban relacionados con otros cuerpos y con otras experiencias. Para cada una de estas relaciones hemos desarrollado una línea de estudios de la música, o musicología. En esta conferencia, seguimos estos pasos partiendo de la musicología tradicional, pasando por la cognición musical y por las teorías de la mente corporeizada. Argumentaré que dependemos de una ecología de los métodos presentes en varias perspectivas musicológicas para acceder al conocimiento latente en las tradiciones que involucran a la música, principalmente en la ecología de las experiencias de las culturas del Sur.

A DIVERSIDADE DOS MODOS DE CONHECER A ECOLOGIA DAS EXPERIÊNCIAS EM MÚSICA E DANÇA

LUIZ NAVEDA

Universidade do Estado de Minas Gerais

O estudo da música tem se desenvolvido com base na nossa capacidade de ampliar as relações entre as experiências musicais na cultura. Por exemplo, ampliamos as relações de uma teoria baseada em alturas musicais para as relações entre vários aspectos do som. Descobrimos que sons dependem de um escuta, e que a escuta depende de um indivíduo. Para estudar este indivíduo, entendemos a necessidade de registrar sua experiência e que esta experiência não é indivisível de seu corpo. Por fim, constatamos que seu corpo, sua experiência e sua música se relacionavam com outros corpos e experiências. Para cada uma destas relações, construímos um tipo de estudo da música, ou musicologia. Neste palestra, seguimos estes passos partindo da musicologia tradicional, passando pela cognição musical e teorias da mente incorporada. Argumentarei que dependemos de uma ecologia de métodos presentes em várias perspectivas da musicologia para acessar o conhecimento latente nas tradições que envolvem música, sobretudo na ecologia de experiências das culturas do Sul.

THE DIVERSITY OF WAYS OF KNOWING THE ECOLOGY OF MUSIC AND DANCE EXPERIENCES

LUIZ NAVEDA

Universidade do Estado de Minas Gerais

The study of music has been developed on the basis of our ability to extend relationships between musical experiences in culture. For example, we expanded the relationships of a theory of musical pitch to relationships between sounds properties. We have found that sounds depend on listening, and listening depends on a person who listens. In order to study a person, we understood the necessity to document her or his experience, and that a person's experience was not indivisible from the body. Finally, we realized that a person's body, experiences and music were related to other bodies and other experiences. For each one of these relationships we have developed a branch of music studies, or musicology. In this lecture, we follow the steps from traditional musicology to music cognition, theories of the mind and music embodiment. I will argue that we depend on an ecology of methods present in a diversity of musicological perspectives to access the latent knowledge in the traditions that involve music, mostly in the ecology of cultures and traditions of the South.

SESIONES TEMÁTICAS

PROCESSOS SONOROS EM MOVIMENTO: UMA PROPOSTA DE IMPROVISACÃO SOB PARÂMETROS RÍTMICOS

ANA LUISA FRIDMAN

NICS-Universidade Estadual de Campinas

Fundamentación

A proposta que vamos demonstrar fundamenta-se na ideia affordances (Gibson, 1979), no conceito de embodiment ou corporificação, abordado em estudos de Francisco Varela (1946-2001), George Lakoff (1941), Robert Turner (1946) e Steven Johnson (1968) e em desdobramentos dos estudos de domínio do movimento, de Rudolf Laban (1879;1958). Sobre affordances, a ideia de Gibson parte da abordagem do conhecimento em ação e reação com um determinado ambiente, sendo que o corpo do indivíduo tem um papel de extrema importância nessa inter-relação. Já o embodiment sugere uma junção entre corpo e mente, numa rede que integra o pensar, o ser e o interagir com o mundo ao seu redor (Varela, Thompson e Rosh, 2001, p. xviii). Em relação aos estudos do movimento, utilizamos as noções de qualidades de movimento e espacialidade propostas por Laban para abordar o aspecto rítmico na improvisação musical.

Objetivos

Estabelecer a comunicação em grupo em propostas de improvisação, a partir de um ambiente convidativo. Desenvolver a acuidade rítmica e musical através de propostas de improvisação. Explorar o movimento no espaço e a coordenação motora aliados a processos de cognição musical, abarcando as ideias de embodiment e affordances. Estabelecer a conexão corpo/instrumento em processos que envolvam parâmetros rítmicos complexos, trazendo uma referência prévia e corporificada para a improvisação nesses parâmetros.

Breve descripción del dispositivo

Vamos amostrar propostas de improvisação sob parâmetros rítmicos complexos, nas quais os participantes vivenciam a improvisação utilizando-se do movimento e da coordenação motora em ambientes rítmicos diversos, para depois passarem para a prática da improvisação com o mesmo enfoque em seu próprio instrumento. Nessas propostas utilizamos materiais musicais híbridos, como parâmetros rítmicos assimétricos e configurações escalares encontradas nas músicas não ocidentais.

Implicancias

A partir das propostas feitas e do depoimento dos participantes envolvidos, observamos as diferentes apropriações do aspecto corporal para incorporar e improvisar sob parâmetros rítmicos. Verificamos inclusive a possibilidade de deixar-se levar sem a exata consciência do parâmetro rítmico proposto. Isso significa que a corporalidade/embodiment pode tornar a complexidade rítmica acessível, mesmo sem a mediação racional. Também foi possível verificar a mesma proposta de corporalidade na situação oposta, ou seja, utilizar o corpo para tomar consciência mais rápida e incorporada de parâmetros de difícil assimilação. Neste ponto citamos a ideia de Dewey (2008), que junto com outros pesquisadores, defende a interação corpo/mente como uma unidade de cognição. Nesse aspecto, não acreditamos em uma situação ideal, mas defendemos que a utilização do movimento em propostas de improvisação musical favoreceu a execução e a compreensão de parâmetros rítmicos e a fluência da improvisação sob diferentes maneiras de recepção.

Palabras clave: Improvisação - Movimento - Ritmos complexos.

ESTUDIO DE LA PERFORMANCE DEL RITMO MUSICAL EN MOVIMIENTOS DE DANZA

ALEJANDRO CÉSAR GROSSO LAGUNA

INET-MD Pólo de Aveiro

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

Fundamentación

El estudio de la danza se ha centrado en los aspectos 'cualitativos' del movimiento relacionados con el esfuerzo muscular, la fluidez, la organización del cuerpo en el espacio, el peso y el tiempo (Laban, 1950). Los componentes de la performance de movimiento como ritmo, interpretación métrica, procesos articulatorios han sido escasamente estudiados. Así el ensamble del movimiento del bailarín con la música deja esos aspectos librados a la suerte de la intuición musical. Sheets-Johnstone, 2011 plantea que desarrollo humano se basa en un background del 'movimiento' definido como 'un modo de pensar y de crear sentido' (pre lingüístico). A tono con esta perspectiva de raíz más cognitiva presentamos aquí un desarrollo metodológico de análisis de los componentes de la percepción y la experiencia del ritmo musical (Desain y Honing, 2003) desde el punto de vista del movimiento del cuerpo. Laguna (2008; 2013) y Laguna y Shifres (2012) elaboraron un sistema de mediación observacional del cuerpo denominado indicadores viso espaciales (IVE). Este sistema consiste en asignar puntos sobre los diferentes segmentos distales del cuerpo y seguir sus trayectorias en cámara lenta hasta detectar el instante en que los mismos adquieren velocidad cero (VIVE=0). La identificación de la velocidad 0 (V0) es realizada mediante el empleo de técnicas de microanálisis (Valsiner, 2006). El autor (2014; 2015) sugiere un 'punto de reunión' en la sincronía intencional del sonido - movimiento alrededor de la V0.

Objetivos

Mostrar como se pueden analizar cuantitativamente los movimientos del cuerpo bailarín en términos de los componentes: ritmo, timing expresivo, tempo expresivo, articulación, duración. Proponer estrategias que permitan comparar la estructura del ritmo y la jerarquía métrica entre secuencias de movimiento (bailarines) y de sonido (música) ejecutadas simultáneamente. Como consecuencia de los objetivos anteriores, sistematizar el conocimiento del método de modo a que el bailarín pueda entender mejor su experiencia y percepción corporal en términos de componentes rítmico-métricos de los movimientos que realiza con su cuerpo cuando baila.

Método

El desarrollo metodológico que aquí presentamos tomó como objeto de estudio el registro audiovisual de una performance entre una bailarina profesional y un músico de danza. La bailarina realizó una secuencia de 16 movimientos de tendu (td) organizados en grupos de 4 td (adelante, al lado, atrás, al lado). La secuencia alterna cada 4 td la cualidad articulatoria de Staccato a Legato. Los primeros 8 td se realizaron en 6ª posición y los 8 td restantes en dehors. El registro sonoro tocado en guitarra está compuesto por una serie isócrona de 16 tonos iguales. La secuencia musical alterna cada 4 tiempos la cualidad articulatoria de sus sonidos de Staccato a Legato. Además el músico 'siguió espontáneamente' su propia ejecución musical con el golpe de su pie contra el piso mientras observaba el movimiento de la bailarina. Calculamos la duración de los lapsos entre los instantes de quietud y movimiento en cada td de acuerdo a la velocidad 0 del indicador 1ª Falange distal del pie derecho de la bailarina. Se aplicó el mismo procedimiento para realizar el análisis del movimiento espontáneo del pie del músico mientras tocaba la guitarra. Además se analizó el sonido de la guitarra en términos de Inter Onset Interval (IOI) y Offset Onset Interval (OOI) (Gabrielsson,

1987). Realizamos una comparación entre los componentes rítmicos sonoros, del movimiento del bailarín y la coordinación espontánea del pie del músico con su música.

Resultados

El análisis rítmico del movimiento de la bailarina mostró que la ejecución de cada tendu respondía a dos niveles de tiempo de la música. En este sentido se observó que la meta distal del td (la pierna se extiende alejándose del eje longitudinal) se localiza en el onset del nivel 0 y la meta proximal (fase opuesta de la trayectoria del movimiento de la pierna) se localiza en el onset del primer nivel subordinado de la música. La meta distal en este caso era en términos de danza «el acento del td», es la parte fuerte. El análisis de los datos mostró una coordinación muy ajustada (<40ms) entre el sonido, el movimiento del músico y el movimiento de la bailarina. Esto se observó comparando (i) el onset de los sonidos de la guitarra, (ii) los impactos espontáneos del pie del músico (velocidad 0 del indicador pie), (iii) la meta distal y proximal del td (identificadas de acuerdo a la velocidad 0 del indicador I falange distal y hueso calcáneo). Esto sugiere que habría un punto de reunión - en la comunicación entre el músico y la bailarina - en torno a la velocidad 0 y segundo los datos sería independientemente de la condición expresiva (consideramos que producir sonidos implica el impacto del dedo sobre la cuerda). Se pudo observar, además, que las relaciones entre sonido y no sonido OOI entre cada uno de los IOI y las relaciones movimiento y quietud (intervalos entre V0 del indicador) entre las metas distales y proximales del td, son equivalentes en ambas condiciones articulatorias.

Conclusiones

Este trabajo mostró un desarrollo metodológico que tiene aplicaciones en la investigación de la percepción, cognición y la 'comunicación musical' (Malloch y Trevarthen, 2008) (Viso espacial, sonora, verbal) entre músicos y bailarines. Mostramos que la mediación entre el microanálisis, la V0 de los indicadores viso espaciales y las herramientas de análisis de la performance musical (IOI, OOI) evidencia aspectos importantes de la coordinación de los comportamientos musicales entre el bailarín y el músico, que mostramos aquí están vinculados con el estudio de la segmentación del movimiento de acuerdo a la V0. Por ejemplo, los bailarines necesitan tener una referencia verbal para comunicar cual es la intención que le deben imprimir a sus movimientos (en este trabajo fue 'tendu con acento afuera', que les diga «que es» lo que tienen que hacer con su cuerpo, 'cuando' y 'como' lo tienen que hacer. Esa verbalización y gestualidad simultánea - denominada conteo de tiempos (Laguna, 2013; 2012) - puede ser entendida como la traducción material de la imaginaria expresiva y kinética del movimiento 'en tiempo', el contenido 'vital de la forma del movimiento' (Stern, 2010). La metodología aquí presentada puede ser útil para que el bailarín y el músico puedan desarrollar una reflexión más proposicional sobre los aspectos cognitivos de la intuición de los componentes del ritmo, timing expresivo, articulación y duración, en secuencias de movimiento y de sonido ejecutadas simultáneamente.

Palabras clave: Ritmo musical - Danza - Análisis de movimiento.

UNA EXPLORACIÓN DE LA EXPERIENCIA SUBJETIVA DEL BAILARÍN AL SINCRONIZAR CON LA MÚSICA

FAVIO SHIFRES¹ Y ALEJANDRO CÉSAR GROSSO LAGUNA^{1 y 2}

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

2. *INET-MD Pólo de Aveiro*

Fundamentación

El estudio de la sincronización de acciones o movimientos con señales visuales o acústicas periódicas ha ocupado un importante espacio en la investigación en percepción-acción. Cuando los estímulos son complejos emerge la pregunta de qué variables del estímulo son foco del observador-oyente para ajustar su propia conducta. Nuestro interés ha estado centrado en los mecanismos de los que se vale el músico de danza para sincronizar con los movimientos del bailarín. Éste realiza en simultaneidad una multiplicidad de movimientos con las distintas partes de su cuerpo (extremidades, cabeza, tronco) en interdependencia, en una suerte de 'polifonía' de movimientos. Así, un punto de partida es determinar qué aspectos de esa multiplicidad sirven al observador para orientar sus acciones. En nuestra investigación propusimos que un Indicador Viso-Espacial (IVE) es un punto del cuerpo del bailarín que el músico (observador) focaliza con el objeto de sincronizar el pulso subyacente de la música que improvisa. El momento en el los IVE alcanzan una velocidad = 0 (VIVE=0) resulta así crucial para la sincronización. Asimismo en el momento del encuentro bailarín-músico, existe un período de negociación del pulso subyacente, durante el cual los movimientos regulares y periódicos. La pregunta que surge es si esos IVE que supuestamente el músico utiliza para sincronizar, son los que utiliza el bailarín durante esa negociación.

Objetivos

Este trabajo propone iniciar la indagación de ese interrogante a través de un registro de la experiencia subjetiva del bailarín en la tarea de sincronizar. Para ello se fuerza una situación en la que se busca llevar al plano de la conciencia del bailarín la noción de VIVE=0, y relevar aspectos subjetivos de esa experiencia de sincronización. Se asume que la información subjetiva que los bailarines pueden brindar de este modo puede contribuir a explorar cuáles son sus Indicadores Propioceptivos (IP) utilizados por ellos para sincronizar con la información auditiva que reciben del músico (Indicadores Acústicos – IA).

Método

21 estudiantes superiores de danza tenían que pulsar una tecla en sincronía con los movimientos de una bailarina filmada en un ejercicio de danza de 64 tiempos, consistente en un patrón regular de 4 acciones cíclicas idénticas, organizadas de a dos tiempos, repetido 8 veces. La bailarina realizó dos veces la secuencia – una vez legato (L) y otra vez staccato (S)-acompañada en vivo por un músico de danza. Aunque se realizaron tres tomas de cada una (frente, medio perfil a 45°, y perfil), para este estudio se utilizó solamente la toma de frente. Con ella se realizaron dos clips, uno de plano entero (e) y otro plano incompleto (i) (sin pies, de las rodillas hacia arriba). La tarea de los sujetos de pulsar la tecla según el pulso percibido de ambas secuencias (L y S), se cumplió en tres condiciones para cada una de ellas: (1) solamente el sonidos; (2) solamente la imagen y (3) el video completo con sonido e imagen. De este modo cada sujeto realizó 10 veces la tarea: cinco para la secuencia legato (L1; L2e; L2i; L3e; L3i), y cinco para la secuencia staccato (S1; S2e; S2i; S3e; S3i). Al finalizar se les pidió contar su vivencia en una breve entrevista semiestructurada a partir de preguntas como las siguientes (1) ¿Como te sentiste al tener que inferir y sincronizar un beat de base frente a los diferentes estímulos?; (2) ¿Qué diferencia sentiste al tener que realizar la tarea sin la posibilidad de ver los pies?; (3) ¿notaste diferentes cualidades de ejecución?

Resultados

Siendo el interés aquí la experiencia subjetiva del bailarín, se presentan solamente los resultados de la indagación cualitativa (entrevistas) analizadas de acuerdo con un sistema de categorías ad hoc para este análisis. Como síntesis, las entrevistas dan cuenta de: (1) todos los sujetos notaron diferencias en la resolución de la tarea según las diferentes condiciones; (2) la mayoría de ellos se sintió más seguro solamente escuchando la música (aunque un número menor destacó no tener dificultades con la condición visual); (3) la gran mayoría coincidió en la dificultad para realizar la tarea en la condición Video, debido a la naturaleza multimodal del estímulo; (4) con relación a esa dificultad algunos sujetos coincidieron que en dicha condición, optaron por ignorar lo que veían ya que procurar seguir ambos estímulos simultáneamente les dificultaba la tarea; (5) en la condición visual, varios optaron por la estrategia de imaginar la música y luego 'seguir su propia música'; (6) en esa condición los sujetos reconocieron requerir más tiempo para encontrar las regularidades. Aunque para la mayoría de los sujetos la imposibilidad de ver los pies de la bailarina no ocasionó cambios, cuatro de ellos reconocieron que la dificultad de la tarea era mayor cuando no disponían de esa posibilidad, y otros admitieron que al no poder ver los pies recurrían a otras estrategias. Notablemente, varios sujetos coincidieron en estimar que los movimientos en la condición Visual eran más lentos.

Conclusiones

Los relatos de los participantes dan cuenta de su familiaridad para sincronizar con estímulos auditivos, y la asincronía entre su experiencia propioceptiva, y la respuesta al estímulo visual. Se hipotetiza que esa asincronía es la responsable de las dificultades que los sujetos tuvieron con los estímulos multimodales y la sensación de mayor lentitud del estímulo visual. Es posible que los bailarines tiendan a observar la parte del cuerpo que ellos sienten sincronizar al seguir un pulso en la danza. De modo que las divergencias percibidas entre los diferentes estímulos, por ejemplo con los pies y sin ellos, se deban a cómo imaginaron ellos sus propios movimientos, y el rol de los apoyos de los pies en ellos.

Palabras clave: Sincronización - Indicadores visoespaciales - Movimiento - Embodiment.

INTERSUBJETIVIDAD E IMPROVISACIÓN JAZZÍSTICA: ANÁLISIS DE LA INTERACCIÓN EN UN GRUPO DE IMPROVISADORES

JOAQUÍN BLAS PÉREZ E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

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

Fundamentación

Este trabajo aborda el estudio de la intersubjetividad en la improvisación musical jazzística en términos de interacción. En trabajos anteriores (Pérez-Martínez, 2012) se describió a la improvisación como interacción desde una perspectiva del individuo, más precisamente como una experiencia que se construye a partir de la interacción corporeizada y ecológica del músico con el ambiente (Leman, 2008). En el presente estudio, se amplía esta definición a una perspectiva que se propone ir más allá de los mecanismos cognitivos individuales, comprendiendo lo interactivo en términos de cognición social (De Jaegher-DiPaolo, 2007). De esta manera, la interacción en la improvisación es, en primer lugar, el resultado de la emergencia y la experiencia compartida del significado musical. La etnomusicología vinculada al jazz (Monson, 1996; Berliner, 1994) describe aspectos de la interacción grupal, entre los que se señalan: la imitación melódica o armónica y el ajuste rítmico conceptualizado como

'sensación de groove'. Por otra parte, desde la musicología sistemática, se abordan los procesos de ajuste microtemporal del groove al interior de un grupo de jazz a partir de la teoría del entrainment (Doffman, 2008). Habiendo realizado un primer estudio experimental sobre interacción entre un improvisador y una base grabada (Pérez-Martínez, op.cit), se propone aquí un experimento similar que incluye a dos improvisadores en vistas a describir los procesos intersubjetivos en una interacción diádica.

Objetivos

El objetivo de este estudio es describir el modo en el que grupos de dos improvisadores interactúan (i) entre sí y (ii) con una base MIDI durante una performance improvisada en un blues de jazz. El análisis apunta, sobre todo, a definir aquellos aspectos emergentes que diferencian a una interacción diádica entre músicos improvisadores.

Método

Estímulos: 2 Bases MIDI de jazz (bajo caminado y platillo ride) compuestas a propósito para este estudio. En las mismas se generan rupturas abruptas no previstas por los improvisadores: (1) Base de Blues de Jazz de 12 compases donde se produce una aceleración del tempo; y (2) Base sobre Bb7 Mixolidio con un acorde de ruptura F#7. Sujetos: 5 grupos de 2 improvisadores (instrumento de viento- guitarra o piano), músicos experimentados en la práctica de la improvisación vinculada al jazz. Aparatos: Computadora, placa de grabación multipista, micrófono, auriculares, cámaras de video. Procedimiento: Los grupos de dos músicos realizan performances improvisadas en las siguientes condiciones: (0) los improvisadores tocan interactuando sin consignas sobre una pauta inicial que solo define una armonía Bb7 (i) ambos improvisadores en sincronía con la base MIDI (1); (ii) interacción entre improvisadores sin base MIDI, con consignas de ruptura en relación a los aspectos temporales; (iii) ambos improvisadores en sincronía con la base MIDI (2); (iv) interacción entre improvisadores sin base MIDI, con consignas de ruptura en relación a la armonía. Para las condiciones (i) y (iii), se les solicita a los músicos considerar a la base como otro intérprete o ejecutante real. Las bases son reproducidas desde la PC por auriculares, la grabación se realiza en un programa multipistas (Nuendo), las 4 improvisaciones son registradas por cámaras de video. Posteriormente se realiza una entrevista a cada improvisador donde se recaba información acerca de su experiencia durante la ejecución realizada.

Resultados

Los resultados están siendo analizados a partir del trabajo directo sobre los datos de audio y la observación de video. En este caso se presentan sobre todo aspectos del análisis de audio. El entrainment, se analiza a partir de la medición de los intervalos inter beat (IBI); y la comparación de la desviación del beat en relación a: (i) el beat de la base MIDI y (ii) un beat promedio deducido de la ejecución de ambos improvisadores. Los aspectos armónicos se abordan mediante el análisis comparativo de segmentos de audio con MIRtoolbox1.4.1 en Matlab 7.0. Los resultados preliminares indican el empleo individual de estrategias adaptativas diversas ante la ruptura de las expectativas en la improvisación. La interacción con la base supone la adecuación a puntos de ruptura abruptos; en estos casos la interacción se da en un solo sentido y la base conduce la acción de los improvisadores sin ser influenciada. Por el contrario, cuando la interacción se da solo entre los improvisadores, por momentos uno de ellos resulta conducido por el otro, variando esta propensión de acuerdo a los elementos estructurantes discursivos generados online en el contexto de la emergencia colaborativa (Sawyer, 2006) que incluye la generación y resolución de las expectativas a partir de las restricciones proactivas y retroactivas producidas durante producción discursiva en la ejecución improvisada (Pérez, 2015).

Conclusiones

Los resultados se discuten en referencia a las formas que emergen de la interacción grupal en la improvisación. Estas se vinculan en general a la mutua adaptación que sucede a partir de

los cambios sutiles que cada improvisador introduce en relación a lo pautado a priori. Esta adaptación (conciente o no conciente) va configurando y generando el resultado final de la improvisación en la interacción. Es por esto que diferenciar entre acciones pautadas a priori o acciones que son el resultado de lo que sucede online 'en la performance' se dificulta tanto. La interacción con el otro, y con uno mismo durante la performance, sería el material básico a partir del cual se produce 'lo improvisado'. Esta interacción es, en tanto emergencia colaborativa, la resultante de la forma que va tomando el discurso musical generado online y está fuertemente delineada por las restricciones hacia adelante y hacia atrás que caracterizan a la performatividad del proceso creativo en la improvisación (Pérez, 2015). Es por esta razón que se sugiere que el estudio de la intersubjetividad como interacción grupal es de capital importancia para comprender de manera acabada esta práctica musical; que como práctica social, identifica a este tipo especial de performance al que llamamos improvisación musical.

Palabras clave: Improvisación Musical - Interacción - Expectación.

CONTRIBUCIONES DE LAS INTERVENCIONES DE MUSICOTERAPIA PARA EL DIAGNÓSTICO DIFERENCIAL EN CASOS DE TRASTORNOS DE LA CONCIENCIA

MARCELA LICHTENSZTEJN

APEM - Vanguardia en Artes Aplicadas, Ciencia y Salud

Planteo del Problema

La conciencia es un proceso complejo que recluta varias áreas cerebrales. Como tal puede resultar intrincado de evaluar a partir de la observación clínica, especialmente en presencia de un estado alterado de conciencia como ser estado de conciencia mínima.

La evaluación de musicoterapia puede proveer información significativa para el diagnóstico diferencial entre estado de conciencia mínima y estado vegetativo en el contexto de una evaluación interdisciplinaria.

Marco Referencial

Estudios recientes en el área de música y neurociencia sugieren que las experiencias musicales personalizadas y emocionalmente significativas promueven el arousal de circuitos neurales relacionados con la operación de conciencia posibilitando el reclutamiento y coordinación de regiones cerebrales en casos de estado de conciencia mínima (Lichtensztein, Macchi, Lischinsky, 2014; Magee, Gray, Lichtensztein, O'Connor & O'Kelly, 2014; O'Kelly & Magee, 2013).

Contribución Principal

A través de un abordaje específico e intervenciones personalizadas el musicoterapeuta puede facilitar respuestas intencionadas en personas con trastornos de la conciencia. Así mismo, estas intervenciones musicoterapéuticas pueden contribuir datos significativos para un diagnóstico diferencial al promover respuestas integradas crosmodales observables.

Implicancias

Conocer los mecanismos de procesamiento cerebral de la música en relación con la activación del alerta y los niveles de conciencia, tiene implicancias en el campo de investigación sobre el mecanismo de funcionamiento de la conciencia, que hasta el presente se desconoce.

Por otra parte, la evaluación de musicoterapia en personas con trastornos de la conciencia ofrece información crucial sobre el potencial de rehabilitación del paciente orientando a su vez el plan de tratamiento hacia los dominios cognitivos en los que se observa mayor respuesta bajo la influencia del estímulo musical.

Palabras clave: Música y trastornos de la conciencia - Musicoterapia y neurorehabilitación - Musicoterapia y diagnóstico diferencial.

INTERVENÇÕES DE MUSICOTERAPIA NO TRATAMENTO DE AFASIA NÃO FLUENTE DE UM PACIENTE PÓS AVC RECENTE

CLARA PIAZZETTA

Universidade Estadual do Paraná

Fundamentación

O Acidente vascular cerebral (AVC) é uma doença de grande impacto na saúde da população. Quando uma lesão ocorrer no hemisfério cerebral esquerdo, nas áreas de Wernicke e Broca, poderá se desenvolver uma alteração de cunho linguístico, denominada afasia: Afasia fluente ou afasia não fluente. A primeira é decorrente de uma lesão na área de Wernicke e envolve problemas de compreensão de linguagem, e a segunda é decorrente de uma lesão na área de Broca e envolve problemas relacionados à expressão de linguagem. A reabilitação da fala em casos de afasia pode ser alcançada através de regiões perilesionais no hemisfério cerebral afetado, ou em casos de lesões extensas, somente através de regiões homólogas de linguagem no hemisfério cerebral direito. A plasticidade cerebral é uma capacidade que o sistema nervoso e os neurônios têm para adaptar-se às mudanças de condições. O que pode ativar esse processo é a interação entre o indivíduo e o ambiente, ou seja, o cérebro pode ser moldado, e isso está relacionado e depende de uma aprendizagem promovida pela experiência. Entre os padrões específicos de intervenção indicam-se tratamentos que envolvem a utilização de elementos musicais contidos na própria fala, melodia e ritmo. Propõe-se que tratamentos como esse sejam iniciados o quanto antes, pois o processo de plasticidade cerebral em casos de AVC pode ter início logo após a ocorrência. Com isso, quais as especificidades no manejo da experiência musical para essa finalidade?

Objetivos

Investigar as intervenções musicoterapêuticas para a reabilitação da fala na condição de AVC recente.

Método

Pesquisa quantiqualitativa com a aprovação do Comitê de Ética da Faculdade de Artes do Paraná e do Hospital de Clínicas, parceiro na pesquisa. Cinco pacientes a partir dos critérios: ter sequelas recentes de AVC, afasia não fluente, com faixa etária entre 60 e 80 anos. Dentre estes, quatro não foram incluídos por não participação da família, depressão profunda e por residir fora de Curitiba. Um paciente permaneceu na pesquisa. Os atendimentos iniciais com o paciente realizaram-se no período de internação, com duas sessões diárias, manhã e tarde. Depois ocorreram na modalidade Home Care, com três encontros semanais também de trinta minutos. Com o ganho de autonomia, o paciente continuou no Centro de Atendimento e Estudos em Musicoterapia CAEMT. Foram 48 atendimentos de Agosto à Novembro de 2013. As intervenções musicais de reabilitação basearam-se no protocolo organizado por Kim & Tomaino Técnicas Efetivas de Musicoterapia no Tratamento de Afasia Não Fluente: Cantando músicas familiares, Respirando em sons de sílabas unitárias, Fala auxiliada musicalmente, Canto com pistas dinâmicas, Fala com pistas rítmicas, Exercícios motores orais e Terapia de Entonação Melódica. Os resultados foram construídos com a análise de quatro vídeos de atendimentos. Durante a análise, quantificaram-se a média por porcentagem das experiências cantadas segundo as sete técnicas do protocolo, que foram oferecidas pelo terapeuta e as que foram realizadas pelo paciente. Resultados qualitativos, voz e fala.

Resultados

As sete técnicas descritas no protocolo foram oferecidas ao paciente pela análise quanti: Cantando músicas familiares 40,35% de realização das palavras no terceiro vídeo ao executar a canção Meu limão meu limoeiro; Respirando em sons de sílabas unitárias 78,84% de realização no quarto vídeo incluindo a desenvoltura com o apoio visual gestual do

musicoterapeuta; Fala auxiliada musicalmente o paciente não realizou. Uma razão pode ter sido a confusão com a letra original da canção; Canto com pistas dinâmicas 50% no segundo vídeo com a canção: Meu limão meu limoeiro; Fala com pistas rítmicas 45,83% das palavras nas frases, sem executar frases completas no quarto vídeo; Exercícios motores orais 70,83% de realização de palavras no quarto vídeo. O objetivo desta técnica é atrair a atenção do paciente para os movimentos exagerados de lábios e língua, de modo a facilitar o aprendizado para a pronúncia das palavras. Na segunda gravação ele conseguiu manter o contato visual por 6 segundos, na terceira gravação por 7 segundos, e na quarta gravação 25 segundos; Terapia de Entonação Melódica 70,83% de realização das palavras no quarto vídeo. Ressalta-se que, além de palavras, o paciente foi capaz de executar frases de nível básico, como por exemplo: 'Boa tarde', 'Como vai você?' e 'Eu estou bem'. Os resultados qualitativos revelam o resgate da autonomia, a aparência, o retorno à rotina de vida fora de casa e a mudança na voz e fala.

Conclusiones

As sete técnicas descritas no protocolo foram oferecidas ao paciente pela análise quanti: Cantando músicas familiares 40,35% de realização das palavras no terceiro vídeo ao executar a canção Meu limão meu limoeiro; Respirando em sons de sílabas unitárias 78,84% de realização no quarto vídeo incluindo a desenvoltura com o apoio visual gestual do musicoterapeuta; Fala auxiliada musicalmente o paciente não realizou. Uma razão pode ter sido a confusão com a letra original da canção; Canto com pistas dinâmicas 50% no segundo vídeo com a canção: Meu limão meu limoeiro; Fala com pistas rítmicas 45,83% das palavras nas frases, sem executar frases completas no quarto vídeo; Exercícios motores orais 70,83% de realização de palavras no quarto vídeo. O objetivo desta técnica é atrair a atenção do paciente para os movimentos exagerados de lábios e língua, de modo a facilitar o aprendizado para a pronúncia das palavras. Na segunda gravação ele conseguiu manter o contato visual por 6 segundos, na terceira gravação por 7 segundos, e na quarta gravação 25 segundos; Terapia de Entonação Melódica 70,83% de realização das palavras no quarto vídeo. Ressalta-se que, além de palavras, o paciente foi capaz de executar frases de nível básico, como por exemplo: 'Boa tarde', 'Como vai você?' e 'Eu estou bem'. Os resultados qualitativos revelam o resgate da autonomia, a aparência, o retorno à rotina de vida fora de casa e a mudança na voz e fala.

Palabras clave: Musicoterapia - Afasia - Avc recenté.

MUSICOTERAPIA EM AMBULATÓRIO DE EPILEPSIA E APLICAÇÃO DE PRÉ E PÓS TESTE DA ESCALA DE HUMOR DE BRUNEL (BRUMS) PARA AVERIGUAR A MUDANÇA DE HUMOR

MARCOS EIKITI SAKURAGI E CLARA PIAZZETTA

Universidade Estadual do Paraná

Fundamentación

O nível de ruído do ambiente urbano encontra-se acima dos limites do equilíbrio, influenciando nas condições psicológicas, principalmente em indivíduos com predisposições. Estudos comprovam que o indivíduo urbano exposto ao ruído de forma direta ou indireta, pode sofrer transtornos neurológicos como a piora nas crises de epilepsia, transtornos cardiovasculares como taquicardia e variações na pressão arterial, transtornos hormonais com o aumento dos índices de adrenalina e cortisol, e transtornos comportamentais como ansiedade, cansaço, depressão, estresse e mudança de humor. A Musicoterapia é utilizado em hospitais, centros de saúde e clínicas particulares para diversos tipos de patologias como o autismo, distúrbios

neuroológicos, esquizofrenia, epilepsia, Alzheimer, escleroses, deficiências motoras ou cognitivas. O objetivo do trabalho é estimular a expressão de sentimentos, oferecer acolhimento e presença, colaborar com a recuperação física, mental e emocional dos participantes. Estudos de neuroimagem indicam que pelas sessões de Musicoterapia os padrões de ondas cerebrais se alteram ativando áreas da massa cinzenta (hipotálamo, o tálamo e o hipocampo). As melodias interferem no sistema límbico alterando o padrão de ondas cerebrais e propiciando a liberação de substâncias relaxantes e analgésicas. As emoções experienciadas em resposta a música envolvem estruturas em regiões profundas do cérebro primitivo como a amígdala, o coração do processamento emocional.

Objetivos

Objetivo geral da pesquisa é investigar a influência da experiência musical na mudança de humor nas pessoas que estão na sala de espera do Ambulatório de Epilepsia, localizado no 6º andar no Hospital de Clínicas/UFPR na cidade de Curitiba/PR, e participam de intervenções musicoterapêuticas com a aplicação de pré e pós teste de Escala de Humor de Brunel (Brums).

Método

Ensaio Randomizado Controlado tipo Cluster com aplicação de pré e pós teste de Brunel (Brums). Esse teste apresenta 6 fatores de humor: tensão, depressão, raiva, vigor, fadiga e confusão mental com 24 linhas e 4 níveis de intensidade (0 à 4). Pesquisas por Clusters envolvem estudos experimentais em investigações médicas onde todos os indivíduos têm uma mesma doença e avaliam-se possibilidades de tratamentos. As intervenções ocorreram uma vez por semana de janeiro a março de 2015 com assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, e organização de dois grupos de forma randomizada. O grupo A participou de atividades musicoterapêuticas com um protocolo organizado em quatro etapas por 50 minutos em uma sala preparada. O protocolo inicia com a localização e identificação da fonte sonora e segue até atividade musical complexa de cantar e tocar em grupo. O grupo B (Controle) não participou de atividade musicoterápica e permaneceu na sala de espera com as sonoridades da televisão e da rotina da sala. Após a randomização e após a intervenção musicoterápica foi solicitado o preenchimento da Escala de Humor de Brunel (Brums). Logo depois das intervenções os dois grupos também responderam: 'Como foi a sua espera hoje?'. Os dados coletados através das respostas da Escala de Humor de Brunel (Brums) terão tratamento estatístico. Os diários de bordo da pesquisa e as respostas da pergunta: 'Como foi sua espera hoje?' compõem os dados qualitativos.

Resultados

Os resultados encontrados através do diário de campo e da resposta à questão aberta confirmam a eficácia da atividade musical na mudança de humor, assim como os ruídos do dia a dia favorecem situações estressantes para os participantes do grupo B. Com a análise estatística dos 32 testes, em andamento, espera-se a identificação dos estados de humor que tiveram alteração para mais ou para menos. Esses resultados parciais apontam que a Musicoterapia pode influenciar positivamente no comportamento do indivíduo ativando o sistema límbico e aumentando a sensação de prazer, liberando substâncias analgésicas e relaxantes. A prática da atividade musicoterapêutica em grupo, conforme o protocolo organizado, também evidenciou o resultado positivo para e integração social, colaboração e compartilhamento de instrumento musical.

Conclusiones

Esses resultados parciais apontam que a Musicoterapia pode influenciar positivamente no comportamento do indivíduo diminuindo os níveis de ansiedade e depressão, ativando o sistema límbico e aumentando dessa forma a sensação de prazer, liberando substâncias analgésicas e relaxantes.

Palabras clave: Musicoterapia - Epilepsia - Mudança de humor.

EL ESTRÉS EN LA EJECUCIÓN DEL PIANO. ESTUDIO EXPERIMENTAL CON ESTUDIANTES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA, MÉXICO

ILEANA GUILLERMINA GÓMEZ FLORES

Universidad Autónoma de Chihuahua

Fundamentación

Se ha demostrado que la ejecución musical en muchas ocasiones produce una serie de alteraciones cognitivas y fisiológicas que pueden ser relacionadas con el estrés o ansiedad. Los estudiantes de música se enfrentan continuamente con la posibilidad de sufrir estrés durante la ejecución musical en las clases, exámenes y en las presentaciones públicas; lo que puede llegar a afectar el desarrollo de sus habilidades en el instrumento y en su autoeficacia. Se realizó un estudio de corte cualitativo-cuantitativo, con la finalidad de lograr obtener más información sobre el estrés que genera la ejecución musical, para mejorar el desempeño y seguridad de los estudiantes de piano.

Objetivos

Recabar información referente al estrés que sufren los estudiantes de música durante las clases y exámenes. Indagar acerca de las percepciones y expectativas de resultados de ejecución instrumental como posible precursor de estrés. Obtener información acerca del manejo del estrés dentro de una ejecución musical.

Método

Se desarrolló un marco teórico en el que se describieron las principales teorías de cambios fisiológicos que sufren las personas ante una situación estresante, así como las expectativas que se generan ante una meta y la percepción musical desde el punto de vista de la Gestalt, atribuida a la llamada Ley de la Prägnaz. Los participantes fueron estudiantes voluntarios que cursan la Licenciatura en Música con instrumento principal Piano, de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México. El 30% de la población total de la asignatura de piano. Se analizaron los signos vitales de los estudiantes en dos momentos: en una situación de confort y antes del examen de fin de semestre. Se recogieron observaciones durante las clases de instrumento y en el examen final semestral. Además, se realizó una entrevista al finalizar dicho examen, con preguntas abiertas que fueron posteriormente categorizadas. Para todo esto, se utilizaron: un Oxímetro para obtener la lectura de la Frecuencia Cardíaca, un Termómetro para la temperatura y un Baumanómetro digital para la presión arterial. Así mismo, una grabación con una cámara análoga para realizar las observaciones. Dos Hojas de Registro que fueron diseñadas, una para capturar dichas lecturas, y una más, para registrar las observaciones.

Resultados

En el análisis comparativo se registraron diversas alteraciones en las lecturas de signos vitales. Algunos estudiantes mostraron cierto nerviosismo al momento de sufrir equivocaciones durante la clase, riendo de manera espontánea o sufriendo de algunos temblores. Sin embargo, otros participantes al equivocarse en clase tomaron algún tiempo para respirar, para así, conseguir proseguir con la ejecución. Dentro del examen, los participantes iniciaron su ejecución con aparente autocontrol, no obstante, al ejecutar notas equivocadas perdieron la seguridad y repetían algunos segmentos de la obra, tratando de hacer correcciones. Se demostró que la mayoría de los participantes se sienten tensos durante una ejecución ante la observación de alguno de sus compañeros, y se sienten mayormente estresados, al ejecutar el instrumento frente al profesor o durante el desarrollo de un examen, debido a las expectativas referentes a su calificación. Los participantes sugirieron la forma en que podrían manejar el estrés para a controlar su ejecución a futuro.

Conclusiones

El autocontrol de la ejecución dependió de la capacidad de cada estudiante de manejar la situación. Se demostró que no sólo la falta de preparación es un elemento generador de estrés, sino también la tendencia a agrupar los sonidos, considerada como parte de la Ley de la Gestalt; además de no lograr las expectativas anticipadas acerca de la ejecución y la opinión de los demás. Por lo que, es necesario hacer consciente al estudiante de estos aspectos para así, obtener mayor control y seguridad en su ejecución protegiendo al mismo tiempo su autoestima y autoeficacia. Las instituciones formadoras de profesionales de la música, pudieran contar con instalaciones y personal adecuado, para ofrecer a sus estudiantes información acerca de los procesos físicos y cognitivos que se realizan al momento de ejecutar un instrumento. Previendo así, las lesiones psicológicas y físicas, en los estudiantes.

Palabras clave: Estrés – Percepción - Expectativas.

BASES NEUROLÓGICAS Y PSÍQUICAS DEL LENGUAJE MUSICAL

DANTE SALATINO

Universidad Nacional de Cuyo

Fundamentación

La música, como todo lenguaje natural, constituye un modo de comunicación de nuestros afectos, esos que dicen cual trasunto insoslayable del quehacer subjetivo, sobre nuestros deseos y creencias, de nuestras ideas y pensamientos. Como lenguaje, entonces, no es posible abordar lo musical, sino desde los distintos sistemas que componen la realidad subjetiva, ya que es una manifestación posible desde ella y por ella. Con esto quiero resaltar que el comportamiento musical involucra tres dominios: el biológico, el psíquico y el social. En este trabajo vamos a analizar, desde la Lógica Transcursiva (LT), los aspectos que hacen de la música una auténtica manifestación subjetiva de nuestro pensamiento, el que se lleva a 'flor de piel' cada vez que estamos escuchando, ejecutando o componiendo una pieza musical, ya sea ésta instrumental o cantada. La LT es el soporte lógico de una teoría del funcionamiento psíquico que justifica todas las manifestaciones subjetivas del hombre (Salatino, 2013). Constituye un método y una herramienta para analizar los fenómenos subjetivos.

Objetivos

Demostrar que la música es un lenguaje natural, y por lo tanto, está sometido a un proceso ontogenético evolutivo que va en paralelo al desarrollo y evolución del aparato nervioso, y por ende, del aparato psíquico que en él reside, igual que nuestro lenguaje cotidiano; poniendo en evidencia que tanto sus elementos básicos como los naturales tienen un profundo arraigo psíquico (Salatino, 2013; Llinás, 1988; 1994).

Contribución Principal

Caracterización concreta de los elementos básicos (tonalidad, ritmo, melodía, armonía), naturales (forma musical, motivo, tema, textura), y proyectivos (improvisación, imitación, adaptación, creación) del lenguaje musical, lo que permite definir la armonía como la organización visceral de los acordes; la textura musical como la integración afectiva de los tres elementos musicales básicos (ritmo, melodía y armonía), y la creación musical como la proyección social de los sentimientos y motivaciones, a través de la notación musical; demostrando así, que la música es un lenguaje natural que alcanza a cualquier ser vivo (Bose, 1926; Volkov, 2012; Xiujuan, 2003), y en el hombre, puede influir a distintos niveles de su aparato psíquico.

Implicancias

Educativas: siguiendo las ideas de Willems podemos afirmar que es más importante educar que enseñar, desarrollar las dotes existentes que explotarlas, cultivar los valores vitales (acústicos y rítmicos) en vez de promocionar un mero virtuosismo. Analizar profundamente la naturaleza de los elementos materiales de la música, que no solo están en la música misma, sino también, en la estructura y función psíquicas. Por esta razón, la LT brinda la posibilidad de investigar y operar en cada uno de estos elementos con el fin de adecuarlos y rescatarlos para lograr una verdadera educación musical. Terapéuticas: numerosos aportes (Claeys et al., 1989; Jochims, 1990; Wit et al., 1994; Knox & Jutai, 1996; Baker, 2001) señalan que el escuchar música por parte de pacientes con distinto grado de lesión de su cerebro o psicopatías severas, mejoran el estado atencional, perceptivo, y ayudan a recuperar la memoria. Los mejores resultados se obtuvieron improvisando una composición musical por parte de los terapeutas, lo que se fundamenta, en que la improvisación representa el despliegue de un cierto virtuosismo que permite adaptar una melodía utilizando un cierto saber práctico; por lo tanto, estimula la posibilidad de adaptar una imitación usando la razón; permite rescatar desde lo más profundo de la psiquis, la secuencia temporal que permite su funcionamiento normal,

provocando una sincronización que se acerca paulatinamente a una mejor coordinación de las funciones psíquicas superiores.

Palabras clave: Lenguaje musical - Armonía - Creación musical.

ENHANCING YOUNG LISTENERS' MUSIC MEANING CONSTRUCTIONS

SARA CARVALHO

Universidade de Aveiro

Fundamentación

In most educational situations, the way we create meaning can be a decisive aspect in whether information is recalled or forgotten. In music the question of meaning, of what music refers to, has not yet reached a consensual answer. Sloboda (1998) explained that in order to 'understand' a piece of music a set of cognitive processes must take place, as a person cannot really 'understand' what a piece signifies if they don't communicate with its emotional meaning. Following that argument, listening to music is always an active process of communication, which involves hearing, interpreting and creating meaning, more so with young listeners. As music is a temporal art form, it is difficult for a child to listen to and to retain several musical ideas, especially with new music, as "*when the music finishes, children have experienced so much that, while they may be able to discuss some most recent musical idea, it may be difficult for them to return to earlier musical images*" (Blair, 2007, p. 10). Although sound forms a basic role in making connections and associations with the world around us, new music is often criticised as being difficult to listeners. Therefore, being able to further understand how children recollect, perceive and describe a new music piece seems to be useful for the development of how meaning can be constructed.

Objetivos

The objective of this study is to cast further light on how a new music piece communicates. In particular how is it perceived by young listeners when presented with and without images, and to verify how imagenings occur (Walton, 1997).

Método

A new music violin and piano piece for children was composed by the author of this paper, who also created an animated video (AV1) involving anthropomorphic characters, to be projected during the performance of the recording of the piece. Another video (AV2) was created simply by recording the performance. The participants were 12 children, aged 8 and 12 years old, and were divided into two groups (A and B) differing in the order that they were shown each video. The 6 children in group A individually watched AV1 first, and then individually AV2 one month later, while those in group B watched in the reverse order. At the end of each showing each child answered a semi-structured interview in order to identify how they understood and perceived the new music piece while listening to it. Also, after the first performance children were asked to draw a picture of what they heard.

Resultados

Results were analysed within a qualitative framework, and they explored the relationships between the process of the young listeners' perception and the process of constructing musical meaning. Data was analysed using the technique of Interpretative Phenomenological Analysis (Smith, 1999). The analyses of the semi-structured interviews identified and defined different themes in the children's descriptions of their dual listening experience. Interviews made after

AV1 indicate greater recollection of musical aspects. It was also observed that the young listeners seemed to find it easier to follow the music in connection with the image, as it helped them to shape meaning, generating individual musical understanding.

Conclusiones

Although it is recognised that sound is often connected to narrative and imagery there is not much research on young listeners' perceptions about new music. The inclusion of extra-musical elements to a listening experience is often perceived as weakening the listening experience of sound by imposing an extra-musical narrative and meaning, and restricting the listener's imagination. It is argued here that the combination of sound and images engages the listener's imagination in a more meaningful way. The musical material, together with the image, ensures that even the less experienced listener will almost immediately comprehend the music language, consolidating a genuine invitation to a more independent, enjoyable and meaningful understanding.

Palabras clave: Perception - Musical images - Emotions during listening.

A MOTIVAÇÃO DO ADOLESCENTE PARA INICIAR A APRENDIZAGEM E A PRÁTICA DO VIOLÃO NA CIDADE DE CURITIBA (BRASIL)

ANDERSON ROSA E ROSANE CARDOSO DE ARAÚJO
Universidade Federal do Paraná

Fundamentación

A motivação intrínseca é aquela que tem origem no próprio indivíduo, por meio de suas curiosidades e interesses, isto é, ele realiza a atividade pelo prazer de realizá-la, desenvolvendo suas próprias capacidades e habilidades (Reeve, 2006). Por motivação extrínseca se compreende a motivação para trabalhar em tarefas ou atividades objetivando recompensas materiais ou sociais. Quando movido pela motivação extrínseca, o indivíduo é orientado por comandos ou pressões externas para demonstrar competências e habilidades. Lehmann, Sloboda e Woody (2007) consideram que, em geral, as pessoas costumam fazer música pelo prazer e satisfação que têm durante a atividade, em que há a prevalência da motivação intrínseca. Porém, a aquisição de habilidades musicais exige muito tempo e esforço, exigindo também dos músicos a motivação extrínseca. Nesse sentido para quem trabalha com o ensino da música, esta dicotomia entre motivação intrínseca e extrínseca traz elementos que propiciam a compreensão de fatores psicológicos envolvidos na aprendizagem. Particularmente neste estudo a motivação é considerada como fator decisivo para a aprendizagem musical do adolescente. O período da adolescência é o período da busca por identidade e independência e os adolescentes tendem a firmar suas preferências musicais (Palheiros, 2006) e encontrar modelos nos grupos de colegas e em pessoas que admira (Hallam, 1998).

Objetivos

Como objetivos específicos buscou-se: levantar dados gerais sobre os participantes da pesquisa; conhecer os motivos pelos quais o adolescente decidiu iniciar seus estudos de violão; e verificar a participação e influência dos pais/familiares na opção pelo instrumento e na prática e aprendizado musical cotidiano.

Método

A presente pesquisa foi realizada por meio de um estudo de levantamento (survey). O instrumento de coleta de dados foi um questionário respondido por 34 adolescentes, com idades

entre 12 e 18 anos, que estudavam violão em três escolas de música/conservatórios de Curitiba no ano de 2014.

Resultados

Os resultados obtidos trouxeram dados de caracterização geral dos participantes (idade, gênero) e em particular dados sobre a motivação inicial para o estudo do violão. Dentre os 15 motivos indicados pelos adolescentes, pudemos perceber que somente uma indicação fez referência a motivação extrínseca, ou seja, somente 14% dos entrevistados indicaram que iniciaram seus estudos de violão por 'escolha dos pais'. Já sobre a motivação intrínseca seguiram outros 14 motivos (que podiam ser indicados por múltipla escolha). Destacamos como principais elementos de motivação intrínseca (a) Gostar de música (85,2%); (b) Gostar do som do violão (44,1%); (c) Desejo de aprender um instrumento musical (38,2%). Por fim observamos também, por meio das questões específicas sobre o estudo do instrumento, que a família exerce grande influência na motivação (intrínseca e extrínseca) para a prática musical cotidiana.

Conclusiones

Como conclusão, portando, percebemos o fator intrínseco como principal componente na motivação inicial para a prática e aprendizado do violão dos participantes. Ao evidenciar as fontes de motivação intrínseca dos adolescentes para o aprendizado e prática, o planejamento de aulas e cursos de violão pode ser feito com o intuito de buscar oferecer ao aluno as recompensas que este pretendia obter ao decidir iniciar o estudo do instrumento. Para futuras pesquisas e o aprofundamento dos resultados obtidos, sugere-se o enfoque exclusivo sobre a motivação intrínseca, não apenas no que tange o início do estudo do instrumento, como foi o caso do presente trabalho, mas também a motivação intrínseca daqueles que já se dedicam ao estudo e prática do violão há mais tempo.

Palabras clave: Motivação - Adolescentes - Violão.

A SIMBIOSE ENTRE IDENTIDADE E APRENDIZAGEM: UM ESTUDO DE CASO REALIZADO NA CIDADE DE CURITIBA (BRASIL)

JEAN PSCHIEDT E ROSANE CARDOSO DE ARAÚJO

Universidade Federal do Paraná

Fundamentación

A noção de que identidade e aprendizagem interagem entre si é algo trabalhado por autores como Wenger (1998), Green (2002) e Smith (2013) de modo que aprendizagem poderia ser entendida como uma experiência de identidade justamente por transformar quem nós somos e o que sabemos fazer. Sob esta perspectiva este texto enfatiza a simbiose entre identidade e aprendizagem ao investigar as experiências, aprendizagem e identidades que permeiam a carreira de um baterista atuante no cenário musical da cidade de Curitiba-PR, localizada no sul do Brasil. O modelo teórico Snowball Self, criado por Smith (2013), surge para discutir as práticas, experiências e identidades do baterista ao ofertar categorias que tratam identidade e aprendizagem como realizações. De acordo com Smith (2013), esta realização possui dois significados dos quais são base para entender como as pessoas vivem e alcançam suas identidades, isto implica uma realização que pode se dar de forma ativa e passiva. O aspecto ativo retrata as ações empregadas pelo indivíduo, no caso dos bateristas, tocar o instrumento, estudar o instrumento, já o aspecto passivo retrata um processo de reconhecimento tanto das experiências de aprendizagem como de quem o indivíduo acredita ser. Assim, a partir do mo-

mento que o baterista se engajar em diferentes tarefas que estejam vinculadas ao seu ofício, sua identidade, diferentes situações de aprendizagem serão estimuladas (Smith, 2013).

Objetivos

O objetivo para este estudo foi investigar a relação entre aprendizagem e identidade na carreira de um baterista com base no modelo teórico Snowball Self, criado por Smith (2013).

Método

A presente pesquisa foi realizada por meio de um estudo de caso. O participante selecionado para o estudo foi um baterista atuante no cenário musical da cidade de Curitiba (Paraná/Brasil), com 30 anos de carreira como músico identificado com o nome fictício de Abel. A coleta dos dados se deu por meio de entrevista semiestruturada e a discussão dos dados foi realizada com referência às categorias realização de aprendizagem (Ativa e Passiva) e realização de identidade (Ativa e Passiva) do modelo Snowball Self de Smith (2013).

Resultados

Os resultados apresentados sugerem a ideia de que experiências de aprendizagem influenciaram a construção da identidade do participante. Essa perspectiva pode ser encontrada quando Abel relata seu início no instrumento. Assim, antes mesmo de tocar o instrumento efetivamente, Abel relatou seu interesse por assistir outros bateristas, um interesse por assuntos relacionados ao instrumento bem como o ato de realizar o air drumming. Nota-se que tais experiências configuram situações de aprendizagem que por vezes podem passar despercebidas, mas que neste caso, contribuíram para a realização de identidade de Abel como baterista. A identidade também se mostrou influente nas decisões a respeito das experiências de aprendizagem assumidas pelo caso estudado. Abel assumiu diferentes identidades que permearam sua vida como músico, o que por sua vez implicou situações de aprendizagens diversas.

Conclusiones

A relação entre identidade e aprendizagem sob a perspectiva do caso estudado confirma a ideia de que a maneira como aprendemos influencia aquilo que somos e nos tornamos (Green, 2002). A identidade, por sua vez, exerce um papel importante nas decisões ao decorrer da carreira do músico e se mostra uma experiência multidirecional.

Palabras clave: Identidade - Aprendizagem - Baterista.

ABORDAJES DE LA LECTURA Y CONCEPCIONES DE NOTACIÓN ASUMIDAS DURANTE EL PROCESO DE ALFABETIZACIÓN MUSICAL

FAVIO SHIFRES, MARIA INES BURCET Y ALEJANDRO PEREIRA GHIENA

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

Fundamentación

La Notación Musical Occidental (NMO) puede ser considerada como un código de transcripción de las unidades sonoras o bien como un sistema de representación del lenguaje musical (Burcet, 2013). Un código se basa en el establecimiento de correspondencias biunívocas, donde cada unidad elemental escrita refiere a una unidad representada y sólo de manera indirecta a las relaciones que entre estas últimas existen en la realidad. Esas correspondencias tienen una delegación completa de la realidad representada; así, si la escritura representa la realidad fonética del lenguaje, escribir una palabra implica representar de manera biunívoca todos y cada uno de sus fonemas. Por el contrario, un sistema de representación selecciona los elementos que resultan salientes en un determinado contexto representacional (aunque no sean todos los que conforman la realidad representada), al mismo tiempo que compromete relaciones entre los propios elementos representantes (Ferreiro, 1997, p.13). Esta modalidad la utilizamos al leer una abreviatura, por ejemplo vemos etc. y decimos etcétera, interesan solamente algunos elementos de la cadena fónica y sus relaciones, pero además interesa la relación visual creada entre los grafemas representantes, ya que etc. es casi imposible de pronunciar correctamente. En tal sentido, podríamos pensar que las estrategias utilizadas por los sujetos al abordar una lectura estarían manifestando la propia ontología de la notación musical en tanto código o sistema.

Objetivos

Con el objetivo de indagar en la ontología de la NMO en las instancias iniciales de su adquisición se propone plantear la resolución de un problema de lectura que ponga en evidencia las estrategias utilizadas. Se busca encontrar evidencia que permita determinar si la NMO es utilizada como código o como sistema representacional. Se tomó una instancia inicial del desarrollo en la que se considera que aun no han establecido todas las relaciones uno a uno del código, ni tampoco pueden significar todos los procesos relacionales del sistema, y en la que tampoco haya podido incidir aun una didáctica en particular establecida para el aprendizaje formal de la lectura.

Método

Participaron del estudio 120 estudiantes iniciales de música, entre 17 y 24 años. Se seleccionaron 10 frases melódicas de 8 compases cada una, con su respectiva partitura completa. Para cada frase se diseñaron cuatro fragmentos de notación (FN) correspondientes a un 20 % de su extensión total. La mitad de estos FN eran verdaderos, es decir que correspondían a una porción del 25% de la partitura real. La otra mitad eran falsos, no se correspondían con ninguna porción del 20% de la partitura real. La mitad de los FN verdaderos comprendían unidades de sentido relacional completas (por ejemplo un movimiento descendente completo), y la otra mitad rompían unidades relacionales (por ejemplo un movimiento descendente saliente era presentado desde algunas notas anteriores, no descendentes, y se interrumpía antes de finalizar). La mitad de los FN falsos conservaban relaciones relevantes de la melodía (por ejemplo el contorno melódico), la otra mitad presentaban diferencias localmente mínimas (por ejemplo la sustitución de una nota por su nota vecina). Los sujetos debían escuchar una melodía en su versión grabada, luego escucharla nuevamente siguiendo la partitura y finalmente observar un fragmento de partitura, indicando en una escala de 11 puntos si el mismo perte-

neceía o no en la partitura. Seguidamente se les pidió responder un cuestionario sobre la experiencia musical previa con particular foco en las habilidades de lectura y la práctica vocal e instrumental.

Resultados

El análisis de los datos se encuentra todavía en proceso y será presentado en el Encuentro. Las predicciones relativas a los resultados establecen que: 1) Los FN verdaderos completos serán significativamente mejor discriminados que los incompletos. 2) Los FN falsos que establecen relaciones representacionales intrínsecas serán significativamente mejor discriminados que los que no las destacan. 3) Existirá una interacción significativa entre ambos factores entre sujetos.

Conclusiones

Los resultados serán discutidos en una doble vertiente. Por un lado se discutirán los rasgos de la NMO que favorecen un procesamiento como código o como sistema a lo largo de las sucesivas instancias de su adquisición. Por el otro lado se analizará la posibilidad de múltiples estrategias de abordaje, como condición personal (subjetiva), de vínculo con la notación. Sobre la base de asumir que mientras leer nota por nota en un instrumento estaría favoreciendo un abordaje de la lectura en tanto código, la identificación de unidades o atributos por sobre el nivel de la unidad, como por ejemplo un patrón melódico, estaría favoreciendo un abordaje de la escritura en tanto sistema, se discutirá la interacción de las variables del test con los datos que provengan del análisis de las experiencias previas.

Palabras clave: Notación Musical - Sistema de Representación - Código - Lectura musical.

FUNCIONAMIENTO DEL ATRACTOR NOTACIONAL EN LA LECTURA MELÓDICA

MARTÍN REMIRO

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

Fundamentación

La Educación Auditiva busca brindar al futuro músico profesional herramientas que le permitan operar con los atributos del lenguaje musical durante la audición, la composición y/o la ejecución musical. Es por ello que se busca desarrollar representaciones formales que favorezcan el vínculo entre las representaciones internas y las externas. Uno de los procedimientos asociados a las expresiones gráficas es la transcripción de melodías. En un trabajo anterior, Remiro (2014) hipotetizó acerca del modo en que ciertos atractores notacionales presentes en las lecturas melódicas podrían incidir en la configuración de ortografías de la música con swing y colaborar al momento de transcripciones del mismo género. Magariños (2001) se refiere al atractor como un conjunto de formas (imagen mental) que se va fijando en la memoria por su reiteración, y que puede contrastarse con nuevas formas para incluirlas como variantes o desecharlas. En este sentido consideramos que la escritura musical funciona como dispositivo metalingüístico que permite analizar procesos cognitivos particularmente involucrados en la comprensión de la estructura musical. La propuesta de este trabajo es visualizar y construir patrones rítmico-melódicos que puedan funcionar como imágenes mentales sin descuidar la unidad de significado, como así también discutir las implicancias que tiene la noción de atractor en la concepción de la notación como sistema o como código.

Objetivos

Los objetivos de este trabajo son: (i) problematizar la escritura del swing, en tanto corrimiento sistemático respecto de los valores proporcionales que representa el sistema de escritura musical convencional; (ii) Observar las implicancias del uso de atractores notacionales en las lecturas melódicas, que responden a un género determinado, en las transcripciones melódicas; (iii) Indagar si el atractor puede colaborar con una concepción de la notación musical como sistema.

Método

Participaron de este estudio 50 estudiantes iniciales de música, en la formación académica profesional. Inicialmente se pidió a los participantes que respondan preguntas generales (años de estudio musical formal o informal, años y tipo de práctica musical, nivel de conocimiento de lecto-escritura musical, etc.). La propuesta consiste en trabajar con un grupo de estudiantes, el cual deberá analizar y leer 3 obras interpretadas con swing, pero con características de escritura diferentes entre sí. La primera obra que se analizará y leerá, será con una ortografía escrita en 4/4 y la salvedad de ser interpretado con swing. La segunda partitura será de una obra escrita en 12/8 y con una ortografía que trata de reflejar el ritmo tal cual es interpretado en su versión original. La última obra es un vals escrito en $\frac{3}{4}$ para una orquesta de Jazz. En una segunda etapa del test los estudiantes de los distintos grupos deberán transcribir otra obra con ritmo de swing, con una estructura melódica similar. Se estaría tratando de observar si los pares de Música-Partitura presentados actúan como 'priming' en las decisiones de escritura que toman los estudiantes.

Resultados

Los análisis de los datos se encuentran todavía en proceso y serán presentados en el Encuentro. La hipótesis señalaría que en general cuando los estudiantes analizan una obra en particular en la cual construyen y elaboran atractores notacionales estilísticos, como señales ortográficas particulares, logran comprender mejor en un sentido ideográfico y realizar una transcripción más acorde a las reglas ortográficas del estilo.

Conclusiones

Este trabajo propone aportar evidencia empírica sobre el uso de atractores notacionales en las lecturas melódicas como reforzadores visuales que colaboran en la construcción de hipótesis acerca de la notación como sistema, particularmente en contextos de aprendizaje de la escritura convencional de la música. Entender a la Lectura Melódica como atractor notacional perceptual de acceso más inmediato, supone reconsiderar el abordaje de los contenidos a enseñar en las transcripciones rítmico-melódicas. Se debería considerar el conocimiento que el oyente tiene del estilo, ya que resulta un elemento fundamental tanto por las expectativas que genera dicho conocimiento, como por las posibilidades de reconocimiento. Se ha podido verificar que la presencia algunas frases modificadas respecto de la versión escrita, no debe presuponer un alejamiento real a esa obra, sino que resulta necesaria la vinculación de estas modificaciones con la estructura subyacente de la estructura armónica. Se intentó explorar los procesos de expectación rítmico-melódica en la escucha de música con swing y obtener variables que permitan observar cómo son los distintos modos de escritura en este género, para que los músicos puedan construir una imagen mental, de las distintas posibilidades de leer y escribir música interpretada con swing, quedando disponible en la memoria asociativa para usos futuros.

Palabras clave: Atractor notacional - Lectura melódica - Escritura musical como sistema.

MÚSICA, LINGUAGEM E ALFABETIZAÇÃO: BREVE LEVANTAMENTO REFERENCIAL

MARÍA LUIZA SANTOS BARBOSA
Universidade Federal da Bahia

Fundamentación

No Brasil, os atuais índices de analfabetismo são bastante preocupantes. Morais (2014) afirma que, segundo o IBGE, existem no Brasil 14 milhões de analfabetos, isto é, incapazes de ler e escrever um bilhete simples, na população com mais de 15 anos. A definição de alfabetização, segundo Morais (2014) é a de que alfabetizar é ensinar a ler e a escrever num sistema alfabético. Já a capacidade de utilizar as habilidades de leitura e escrita em atividades que vão além do alfabetismo, atividades de aquisição, transmissão e produção de conhecimento é denominada literacia (Morais, 2014, p. 13). Barret, em 1990, encontrou estudos sobre música e linguagem que considerava tênues. Ela afirmava que nesses estudos sempre havia mais ênfase em um aspecto em detrimento do outro. *“Demasiadas vezes vimos o papel da música no contexto da linguagem diminuída à de um parque de diversões ou fator secundário, sem qualquer consideração real do que a música pode contribuir para o desenvolvimento da linguagem”*. Estudos realizados após este período permitem avaliar as questões entre música e linguagem sob outras perspectivas e apresentando, de fato, a correlação entre as áreas. Segundo Levitin (2009), embora seja lógico que o processamento auditivo no domínio lingüístico esteja relacionado à alfabetização, há descobertas recentes que apontam a discriminação de habilidades musicais na capacidade de leitura. Besson e Schön (2013) afirmam que tanto a linguagem como a música são transmitidos por sons, sendo elementos ubíquos em todas as culturas e específicos para os seres humanos, além de serem artefatos culturais que não correspondem aos objetos naturais. São sistemas baseados em regras compostas de elementos básicos (fonemas, palavras, notas e acordes), que são combinados em estruturas de ordem superior (frases musicais e frases, temas e tópicos) através das regras de harmonia e de sintaxe.

Objetivos

Realizar uma revisão integrativa sobre Música e Linguagem, estabelecendo critérios de avaliação entre as pesquisas encontradas e observando as principais contribuições que estes estudos fornecem para a área de Educação Musical, além de verificar o nível de concordância e/ou discordância dos autores/trabalhos quanto à relação entre música e linguagem. Estudos sobre consciência fonológica e neurociências serão utilizados para fundamentar as questões cerebrais envolvidas nos processos estudados. Também objetiva-se verificar na literatura as principais correntes teóricas pedagógico-musicais e cognitivas que podem contribuir para a formação do educador musical das escolas de ensino regular, principalmente aqueles que atuam nas séries iniciais.

Contribución Principal

De acordo com Ilari (2009), pesquisadores da psicologia e da educação musical têm procurado investigar as relações entre a percepção de sons musicais e a percepção de sons da fala, através de estudos controlados. Enquanto alguns pesquisadores procuram estabelecer se há relações entre as habilidades musicais e as habilidades linguísticas relativas à leitura em crianças, outros investigam se programas específicos nas duas áreas podem ajudar as crianças a melhorarem suas habilidades de leitura (Ilari, 2009, p. 88). Handel (1989) e Patel (2008), citados por Fedorenko et. al. (2009), afirmam que tem sido discutido que os domínios da linguagem e da música compartilham uma série de semelhanças a níveis de som, estrutura e em termos de propriedades de domínio geral. Em primeiro lugar, tanto a linguagem como a música envolvem sequências de desdobramentos temporais de sons com a estrutura rítmica

e melódica saliente (Fedorenko et al., 2009, p. 1). Fedorenko et. al. (2009) citam Bernstein (1976), Lerdahl & Jackendoff (1983), que afirmam que tanto a linguagem como a música são os sistemas baseados em regras, em que um número limitado de elementos básicos (por exemplo, palavras, tons de linguagem simples e acordes da música) podem ser combinados para gerar um número infinito de estruturas de ordem superior (por exemplo, as sentenças em linguagem e as sequencias harmônicas da música). Assim, a principal contribuição desta pesquisa buscar entender os mecanismos cerebrais entre música e linguagem, e como esses mecanismos podem ajudar crianças em fase de aquisição de literacia. Além de contribuir também para a formação do educador musical que atua em escolas básicas.

Implicancias

Ao término do processo de estudos, os resultados encontrados através da revisão integrativa serão apresentado à comunidade e, assim, devem contribuir para a formação profissional dos educadores musicais. Com a implementação obrigatória dos conteúdos de música nas escolas regulares, através da Lei 11.769/08, os alunos têm entre uma e três aulas de música por semana, no contexto escolar brasileiro. Porém, nem todas as escolas públicas e privadas têm um professor licenciado em música para ministrar esta disciplina (e essa realidade está muito longe de ser mudada). Para os profissionais de música que atuam nas escolas básicas, torna-se necessária uma formação contínua e que apresente a realidade sócio-educacional onde a escola que eles lecionam está inserida, para que as aulas se música sejam elaboradas de acordo com o contexto local e que projetos político-pedagógicos envolvam todas as disciplinas escolares de forma integrada e colaborativa. Assim, as áreas de música e linguagens podem contribuir de forma mas efetiva no processo de alfabetização e literacia do aluno.

Palabras clave: Música - Linguagem – Alfabetização.

DEL PAPEL AL DIAPASÓN: LA TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE BIDIMENSIONAL DEL PENTAGRAMA AL TRIDIMENSIONAL DE LA GUITARRA

JUAN AGUSTÍN LÓPEZ

Investigador independiente

Planteo del Problema

Cada instrumento musical tiene una manera particular y única de poner sus notas a disposición del músico; sin embargo, todos utilizan el mismo sistema de escritura musical. Esta discrepancia entre escritura y ejecución hace que en todos los casos sea necesaria una adaptación de lo que está escrito a lo que ofrece el instrumento. Dicha adaptación será más o menos complicada según la manera en que el instrumento esté estructurado. Para los guitarristas, esa adaptación del lenguaje escrito a la praxis interpretativa es bastante compleja, puesto que el instrumento no cuenta con la misma linealidad que propone el pentagrama. Lo que en el papel se escribe inequívocamente de una sola manera, en la guitarra puede ser ejecutado de al menos ocho formas distintas. Esa tridimensionalidad del instrumento es, a la vez, su gran ventaja y su principal riesgo: por un lado nos permite cubrir una amplia base musical sencillamente memorizando patrones, figuras y coordenadas, pero por el otro, también hace que el entendimiento de su estructura interna no sea un proceso tan sencillo. Comprender dicha estructura se vuelve evidente ante la necesidad de manejo del rango armónico que la guitarra propone.

Marco Referencial

La bibliografía utilizada para la investigación de este proyecto se toma como referencia por antimodelo, puesto que no se encontró material alguno (tanto en castellano como en inglés) que a la hora de abordar el estudio de la armonía, no ponga el énfasis en el pentagrama. Existe una creencia popular profundamente arraigada de que saber teoría de la música es saber leer partituras. La teoría musical no es el pentagrama; son las notas en sí mismas, son las escalas y acordes que éstas forman, es saber cómo éstos interactúan entre sí y con los demás elementos de la música. La partitura es un conjunto de símbolos, que como en cualquier sistema de escritura, se basa en la abstracción para referir a otros elementos (ya sean tangibles o intangibles). Conocer esos símbolos no necesariamente significa que se conozca la teoría detrás de ellos. Haciendo una analogía con el idioma que hablamos, uno puede leer un texto escrito en español y no necesariamente conocer una teoría lingüística, o siquiera entender las palabras que lee. Se encontró que la bibliografía del tema propone sencillamente una interpretación fonética los símbolos que forman la partitura, sin una explicación de los elementos teóricos que la respaldan. La necesidad de un abordaje más concreto y menos abstracto es lo que me motivó a escribir mi libro 'Introducción a la Armonía y su Aplicación en la Guitarra' (2015).

Contribución Principal

La presente ponencia propone a los guitarristas una nueva forma de abordar el estudio de la armonía; una que no parta del sistema de representación gráfica (es decir, del pentagrama, cuya naturaleza es, por definición, abstracta), sino del entendimiento de las notas como bloques de sonido. Comprendiendo el comportamiento de las notas en sí mismas, resulta más fácil entender su funcionamiento en estructuras mayores (escalas y acordes). Al aplicarse en la guitarra, este nuevo abordaje permite comprender por qué los diversos patrones de digitación se organizan como lo hacen, y le ayudan al ejecutante a visualizar cómo estas estructuras se conectan y complementan entre sí a todo lo largo del diapasón. Esta nueva propuesta se diferencia de la tradicional en que no toma al pentagrama como punto de partida, sino que lo muestra meramente como una forma de representar las notas. De esta manera, se hace hincapié en la organización de las notas y escalas en sí mismas, para luego entender cómo éstas se comportan en el sistema tonal, lo que lleva a un entendimiento más profundo de la estructura armónica de la guitarra.

Implicancias

La metodología propuesta implica un cambio de paradigma en el estudio de los aspectos teóricos de la armonía musical en su aplicación a la guitarra. Entendiendo las razones que determinan por qué los patrones de digitación se construyen como lo hacen, es posible lograr un manejo más versátil y comprensivo de los mismos. Lograrlo supone pensar en las notas como unidades de sonido, con su espacio propio, y no como puntos en un pentagrama. Adoptar esta metodología implica: (a) entender que cada instrumento requiere una forma particular de pensar - y que en el caso de la guitarra ésta se aleja mucho de la forma de pensar que requiere el pentagrama -, y (b) incorporar un paso previo al estudio de los patrones de digitación, el cual consiste en comprender la estructura interna de una escala y la función tonal de cada una de sus notas.

Palabras clave: Teoría - Guitarra - Armonía.

UNA APROXIMACIÓN A J. S. BACH EN LA GUITARRA MEDIANTE EL APRENDIZAJE PROGRESIVO

MARÍA ROXANA PAREDES

Universidad Nacional de Rosario

Fundamentación

Este trabajo continúa con la línea de investigación iniciada con el proyecto de investigación y desarrollo 'Exploración de alternativas para la prevención de lesiones y para el mejoramiento de los recursos mecánico - funcionales de los guitarristas' (SACCoM 2008, Escuela de Música-FHyA-UNR); el trabajo teórico 'Articulación del entrenamiento mecánico-funcional para guitarristas con el programa de enseñanza' (SACCoM 2009, UNVM), y 'Avances sobre la articulación del entrenamiento mecánico- funcional para guitarristas con el programa de enseñanza- Estudio de casos' (Escuela de Música 2010- FHyA-UNR). En el presente trabajo nos enfocaremos en la evolución del aprendizaje del alumno, que en el transcurso de éste año académico abordará por primera vez el estudio de una obra de J. S. Bach con la exigencia que esto conlleva. Como se desprende de los trabajos arriba mencionados, es conveniente que el proceso de aprendizaje sea gradual respecto de las dificultades técnico - mecánicas que vayan presentando las obras, así como también respecto del nivel de asimilación y posibilidades técnicas e interpretativas que vaya construyendo el alumno. El desarrollo armónico de estas posibilidades hace que el alumno sea capaz de sortear las dificultades que se le presenten. Para enfocar la problemática de la enseñanza de la guitarra, tomamos como referencia el 'modelo de proceso' propuesto por Stenhouse, como alternativa al 'modelo por objetivos', para elaborar el currículum, según podemos ver en el diseño del Humanities Curriculum Project. Según Stenhouse, la educación comprende cuatro procesos: entrenamiento, instrucción, iniciación e inducción. Pensamos que desde el punto de vista pedagógico y práctico el proceso de aprendizaje culminará satisfactoriamente si se induce al alumno a pensar, es decir, aprender a aprender y aplicar lo aprendido a su formación musical.

Objetivos

El propósito de este trabajo teórico consiste en analizar el proceso de aprendizaje progresivo de un alumno de 1er año Licenciatura de la carrera guitarra, y las posibles interrelaciones entre este proceso y los parámetros técnicos, mecánicos e interpretativos que necesita el estudiante para el abordaje de una obra hasta culminar en el aprendizaje significativo de la misma.

Contribución Principal

Se plantea verificar el aprendizaje progresivo y significativo por medio de los ejes que servirán para evaluar el rendimiento del alumno. Si el proceso es satisfactorio, el aprendizaje se traducirá en la relajación dinámica al tocar el instrumento, con un tono y economía muscular adecuada que no traben el desempeño técnico- interpretativo, equilibrio postural y el bienestar que esto conlleva. En la presente propuesta se trabajará sobre una transcripción del Preludio n° 1 para Cello de J. S. Bach. El criterio que se siguió para seleccionar esta obra fue, en primer lugar, realizar una aproximación del alumno hacia período barroco, procurando despertar su interés en el aspecto histórico, estilístico, formal y compositivo de éste período. En segundo lugar, se eligió una transcripción porque esto nos permitirá optar la versión que sea más accesible a las posibilidades técnico-interpretativas del alumno, de manera que sea un aporte a su aprendizaje progresivo. La evaluación del proceso de enseñanza-aprendizaje se realizará por medio de la observación y toma de notas en clase, y el diálogo con el alumno. Estos datos serán analizados a través de una reflexión crítica utilizando los cinco modos interpretativos de Susan Hart: modo de conexión, modo de oposición, modo descentrado, modo afectivo y modo hipotético.

Implicancias

El aprendizaje significativo involucra el crecimiento armónico de la conciencia corporal y postura del cuerpo al ejecutar el instrumento, lo que permitirá al alumno aprovechar al máximo sus posibilidades técnicas, estilísticas e interpretativas respecto de la obra estudiada. Si esta experiencia es satisfactoria, podrá abordar obras más complejas y de mayor exigencia técnico-interpretativas en el futuro.

Palabras clave: Aprendizaje gradual - Guitarra.

LA INVESTIGACIÓN APLICADA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: LA OBRA PARA PIANO DE LIA CIMAGLIA ESPINOSA

FLAVIA CARRASCOSA

Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

En el presente trabajo se propone el recorte de un tema de estudio más amplio que abarca la obra para piano de Elsa Calcagno y Lía Cimaglia Espinosa. Se sostiene que las producciones de ambas compositoras carecen de difusión en la actualidad y se propone el rescate y re – descubrimiento de las mismas a fin de contribuir de esta manera al enriquecimiento del corpus de música académica argentina del siglo XX. Hasta el inicio de la investigación que llevo a cabo desde el año 2007, no se había realizado un trabajo integral complementario que vinculara aspectos teóricos con la problemática de la recreación de la obra a través de la ejecución e interpretación musical en el piano. Los datos aunque se hallaban dispersos, fueron localizados en fuentes de primera y segunda mano: en entrevistas a sus conocidos y familiares, en entrevistas publicadas, partituras editadas, no editadas, recortes de diarios, programas de conciertos, revistas de la época, contactos que se comunicaron por medio de internet para establecer lazos de comunicación y proporcionar material, documentación y diversos aportes proporcionados por colegas investigadores que colaboraron con generosidad a lo largo de todo el proceso de investigación; y todo dato que pudiera dar cuenta de las actuaciones en su tiempo. Esta investigación sostiene que el análisis acerca de la ‘ausencia’ de este repertorio en el ‘canon’ de la música académica argentina, podría observarse desde la perspectiva de los estudios de género a fin de indagar en el porqué de esa situación, proponiendo la superación de la misma a través de la difusión de la obra pianística de esta compositora.

Objetivos

El objetivo principal de este trabajo consiste en proporcionar una semblanza completa de Lia Cimaglia Espinosa en sus aspectos biográfico, compositivo y pianístico observado desde los aportes de las teorías de género; proponiendo además un concierto abarcando casi la totalidad de su obra.

Contribución Principal

Se consideran como contribuciones principales: - Una semblanza biográfica actualizada en base a datos de primera mano proporcionados por familiares, allegados y conocidos. - El catálogo completo de su obra. - El análisis estilístico e interpretativo de sus obras para piano. - La propuesta de las mismas como contribución a los programas de estudio en instituciones musicales. - La graduación de dificultades pianísticas para establecer un orden didáctico. - La valoración del público ante la audición de las obras de Lia Cimaglia.

Implicancias

Tal como señala Dora De Marinis: *“El compositor (creador musical) no existe sin el co-creador... En otras palabras, la música no existe si alguien no la interpreta, la hace sonar, si no es escuchada, si no es transmitida. Para eso existe el intérprete...”* Las implicancias de este trabajo consisten en proporcionar una mirada sobre el aporte de la investigación aplicada al campo de la interpretación musical. El intérprete ya no solamente reproduce la obra musical sino que además rastrea las obras de su interés, indaga sobre el aspecto familiar y el entorno de los compositores, busca los datos y los materiales, analiza; selecciona e interpreta el repertorio proponiéndolo al público y a los estudiantes y profesionales a fin de favorecer la posibilidad de frecuentación del repertorio; asumiendo además un posicionamiento teórico que sustente su investigación. Se espera que este trabajo brinde una valoración completa sobre esta artista habitualmente conocida como concertista con preeminencia de este rol sobre el de compositora, y asimismo favorezca la llegada y valoración de sus obras hacia públicos y escenarios diferentes.

Palabras clave: Investigación – Interpretación- Piano – Cimaglia.

O PROCESSO DE RESSIGNIFICAÇÃO NA ELABORAÇÃO DO ARRANJO MUSICAL

ANTONIO CARLOS BIGONHA

Universidade de Brasília

Fundamentación

Este artigo parte da premissa de que, no campo da música popular, a intervenção do arranjador sobre a obra original é essencial e esperada. A partir do distanciamento em relação à concepção autoral, o arranjador atribuirá novos significados à obra musical, afastando-se legitimamente do compositor e do momento da criação artística. O arranjo será tão mais original quanto maior for a intervenção proposta pelo arranjador. Observa-se que, mais frequentemente, a atividade do arranjador tem sido vinculada ao ofício do compositor musical. Todavia, sustenta-se que o processo de ressignificação realizado pelo arranjador é uma atividade hermenêutica e um autêntico fenômeno de interpretação da obra de arte, uma vez que consiste em decodificar o significado originário e reestruturá-lo para a performance. Adota-se para tal premissa, o entendimento de que a elaboração do arranjo de uma canção é atividade eminentemente interpretativa, no qual o arranjador expressa uma perspectiva estritamente pessoal da obra musical e, por sua natureza, distinta da forma primitiva. A construção do arranjo musical, nesse sentido, pressupõe o processo de ressignificação musical abordado neste artigo, através do qual são atribuídos novos significados musicais e extramusicais à canção popular que, por vezes, vão muito além da vontade do compositor. A fundamentação aqui adotada encontra paralelos em Aragão (2010) e dialoga com autores que propuseram trabalhos no campo da interpretação (Harmoncourt, 1982), reinterpretação (Gadamer, 2010 e Pareyson, 1984), superinterpretação (Eco 2012; 2013), e significação musical (Meyer, 1956; Cook, 2001).

Objetivos

Objetiva-se explicar sobre o processo hermenêutico e de ressignificação implícito no trabalho do arranjador. Ainda, pretende-se demonstrar os processos interpretativos e de ressignificação por meio da análise do arranjo de Dori Caymmi para a composição 'Aquarela do Brasil' de Ari Barroso. Neste exemplo será esclarecido não somente os procedimentos estruturais adotados pelo arranjador, mas também será discutido o arcabouço ideológico que permitiu a

concretização da ressignificação proposta pelo arranjador, arcabouço este que permitirá também compreendê-lo segundo as categorias de identidade e nacionalismo.

Contribución Principal

Na medida em que se dedica a investigar questões do tipo: o que é significado e ressignificação musical? O arranjo musical constitui-se como atividade de interpretação ou superinterpretação? o artigo contribui para o esclarecimentos de conceitos importantes do pensamento musical e também para uma melhor compreensão e redimensionamento do trabalho do arranjador musical. Ao longo do texto são discutidos textos significativos da área de estética, filosofia e interpretação musical, como por exemplo o texto de *Obra Aberta*, de Umberto Eco, no qual a postulava a 'pluralidade de significados que convivem num só significante'. Esta pluralidade instaurou, para Eco, uma relação dialética entre forma e abertura, isto é, como definir limites dentro dos quais uma obra de arte pode lograr o máximo de ambiguidade sem contudo deixar de ser obra. A análise aqui proposta introduz e atualiza essa concepção no campo do arranjo musical.

Implicancias

A partir da discussão aqui proposta, poder-se-á apresentar desdobramentos e conclusões para a área de arranjo musical. Um desses desdobramentos é a sugestão de um repensar da figura do arranjador. Uma vez que o arranjo na música popular pressupõe a ressignificação da obra original, o arranjador também pode ser compreendido como um intérprete da obra. Este processo, de viés hermenêutico, consiste na atribuição de novos significados à ideia do compositor, a partir do acréscimo de elementos musicais e extra-musicais. O arranjo musical, nessa perspectiva, deve ser tomando em sua acepção mais genérica, antes de tudo, como uma forma de interpretação musical. Ainda, poder-se-á compreender conceitos centrais ligados ao processo de significação e ressignificação em música.

Palabras clave: Arranjo musical - Significado musical - Ressignificação.

MÚSICA FUSIÓN: ¿LA HIBRIDACIÓN COMO HERRAMIENTA PARA SU ANÁLISIS?

DAVID ALBERTO ACUÑA PORRAS

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Fundamentación

La hibridación es un término muy popular que se ha venido utilizando mucho tiempo atrás, desde la época de Roma, Plinio el Viejo nombra a los migrantes que llegaban a Roma como híbridos. En la actualidad este término se aplica para ubicar la expansión de Europa hacia América según Canclini (1990); este es un vocablo muy utilizado en las artes y música, entre otros. Este artículo pretende estudiar el término para conocerlo y posteriormente aplicarlo en la descripción de los procesos de fusión artística. Se planteará cómo la hibridación enfrenta lo culto con lo popular, basado en la pregunta que resuelve Canclini: “¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento? Una manera de responder es cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza o exigen reformularlos.” (2001, p.13). En una discusión epistemológica planteada por Canclini surge una primera definición: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (2001, p.14). Esta tesis genera una pregunta: ¿cómo interpretar una historia híbrida según García Canclini? La respuesta permitirá profundizar en el análisis de la música para determinar los factores que caracterizan el género fusión, los elementos que toma del folclor, de la cultura tradicional y posteriormente se podrá responder si es posible tomar la hibridación como categoría de análisis de lo musical.

Objetivos

El principal objetivo es estudiar el término ‘hibridación’ con el fin de dar a conocer su importancia y plantear su posible aplicación en el fenómeno en la música fusión.

Contribución Principal

Este trabajo surge de la cuestión que suscita el proyecto musical de Henry Borrero quien es un músico y productor de Medellín Colombia. En su primer disco como solista propone una mezcla de ritmos provenientes del folclor Colombiano con el rock, haciendo mezclas de ritmos, instrumentos y armonía. En Latinoamérica hay un entrecruzamiento de tradiciones indígenas con el hispanismo colonial, ‘un mestizaje interclasista que ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales’ (Canclini, 1990). El ser culto moderno implica saber incluir el arte de vanguardia, sin dejar de lado la modernidad, las innovaciones tecnológicas. La hibridación modifica la manera de entender un concepto, lo culto con lo popular, la modernidad con lo tradicional, la globalización con el patrimonio, “*estos no están desligados unos de otros sino que, en la medida en que un grupo de estas categorías se mueve, lo hace el par opuesto, siendo polos fundamentales para las identidades de los sujetos.*” (Blanco Arboleda 2013, p.181). En el mismo sentido Corti, Berenice “*La palabra hibridación aparecería más dúctil para nombrar mezclas en las que no sólo se combinará elementos étnicos o religiosos, sino que se intersectan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos.*” (2007, p. 4). Estas ideas son prometedoras para abordar una parte de la cultura latinoamericana que en la actualidad a nominado a ciertos tipos de música fusión y posiblemente estos planteamientos permitan comprender el objetivo de muchos compositores y músicos que mezclan géneros musicales diversos. Un ejemplo de esto son piezas musicales que presentan mezclas entre folclor y el rock.

Implicancias

El estudio del término 'hibridación' como categoría de análisis de lo musical pretende brindar un mayor acercamiento a los elementos utilizados en la fusión, donde un todo final emerge con fuerza como género musical, partiendo de una revalorización de lo local y subjetivo en contraposición de lo global y genérico, en una política de afirmación de la propia identidad. (Corti, 2007). Cada modelo de música fusión tiene aspectos distinguidos que dan a conocer una influencia, ya sea de cultura, instrumentos, armonía, tecnología, entre otros, con el fin de generar características imponentes, con el objetivo de mostrar una fusión sin dejar de lado lo puro, una identidad que desea ser revelada. Al describir estos elementos, se pretende ver el resultado y compararlo con su materia prima, observar su trascendencia e importancia en el producto final, apreciar que aspectos han sido utilizados y ver qué tanta identidad puede generar la música fusión.

Palabras clave: Folclor – Rock - Hibridación.

EL HIMNO VENI CREATOR SPIRITUS EN EL MONASTERIO SANTA CATALINA SENA DE BUENOS AIRES EN EL AÑO 2015, USOS Y FUNCIONES

STELLA ARAMAYO

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Fundamentación

En algunas universidades del mundo al comienzo de los actos académicos se cantaba el Himno Veni Creator Spiritus, quizá como representación de vestigios del origen eclesiástico de la institución universitaria medieval. Otras universidades en el ceremonial universitario internacional usaban la canción popular anónima Gaudeamus Igitur, que no hemos investigado en este estudio. En el Libro de Horas menores del Monasterio Santa Catalina de Sena de San Justo de Buenos Aires, en una compilación realizada por las monjas dominicas de clausura, encontramos dos partituras diferentes del canto gregoriano 'Veni Creator Spiritus'. A partir de este hallazgo realizamos esta investigación y hemos planteado dos objetivos.

Objetivos

1. Registrar características de escritura y oralidad de dos partituras del himno 'Veni Creator Spiritus' halladas en el monasterio de clausura Santa Catalina de Sena de San Justo; 2. Analizar usos y funciones que las monjas dominicas de clausura hacen de ese canto gregoriano medieval para comprender su interpretación musical actual en Buenos Aires en el siglo XXI.

Contribución Principal

La principal contribución es la presentación de conocimiento musicológico original a través de un registro escrito sobre dos partituras halladas en un monasterio de clausura femenino de Buenos Aires y de las descripciones explicativas del uso y las funciones particulares de una melodía medieval religiosa. Combinando procedimientos metodológicos de la musicología histórica y de la etnomusicología, la metodología de este estudio ha sido el análisis notacional y del texto de las dos partituras halladas y la observación participante de las interpretaciones musicales actuales de las monjas de clausura de la Orden de Predicadores en Latinoamérica en el siglo XXI. Hemos comprobado que superando barreras lingüísticas y lugares geográficos diversos, la melodía del himno 'Veni Creator Spiritus' continúa como una práctica musical 'viva' a través de las interpretaciones musicales de las monjas dominicas de clausura San Justo de Buenos Aires en este siglo XXI. Realizamos un análisis musicológico demostrando que una

misma melodía de origen medieval que se usaba en algunas universidades, se sigue usando no en un ritual académico, sino con funciones litúrgicas específicas en el siglo XXI, en un país latinoamericano como Argentina, en el Monasterio de clausura femenino Santa Catalina de Sena de San Justo de Buenos Aires. Hemos demostrado cómo una melodía de origen medieval, con usos y funciones específicos en rituales religiosos católicos, ha trascendido diversos espacios culturales y diferentes tiempos históricos en el mundo occidental actual.

Implicancias

Presentamos, describimos y explicamos las actuales interpretaciones litúrgico-musicales del himno 'Veni Creator Spiritus' que han venido desarrollando las monjas de clausura de la Orden de Predicadores en la actual Argentina, que comenzaron en Córdoba en 1613 y continuaron desarrollándose en Buenos Aires desde 1745, año de fundación del monasterio dominicano bonaerense. Después de registrar partituras, indagar su escritura y entrevistar monjas, comprendimos las características interpretativas del canto litúrgico de las monjas dominicas de clausura de Buenos Aires, que recibieron su tradición oral cantada desde Córdoba y sus libros de canto editados desde Roma, sede de la Curia de la Orden de Predicadores. Al diferenciar usos de funciones encontramos en el análisis musicológico que las monjas dominicas de clausura usan la melodía 'Veni Creator Spiritus' con texto en latín solamente para sus solemnidades litúrgicas y cantan la misma melodía en lengua vernácula, en el español usado en Argentina, en la hora de tercia de todos los sábados de cada semana del año litúrgico de la iglesia católica apostólica romana. Comprobamos con la realización de esta investigación que la música es un ámbito de experiencia que define colectivos humanos como monjas de un monasterio de clausura, más allá los tiempos históricos y de los lugares del mundo en los que la música se puede transmitir, por medio de una partitura escrita en alguna notación o como una práctica tradicional oral musical.

Palabras clave: Monasterio - Himno - Escritura y oralidad - Usos y funciones.

MÚSICA DE COMPOSITORES LATINOAMERICANOS CON FORMACIÓN ACADÉMICA: CUESTIONES SOBRE EL ABORDAJE DE LOS ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS

PILAR JOVANNA HOLGUÍN

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Fundamentación

El análisis musical es una disciplina que durante mucho tiempo ha mantenido el canon musicológico que establece el modelo de lo que debe ser música de carácter universal. El canon ha sido conservado a través de la educación musical que se desarrolló en Europa y este canon llegó a América Latina por medio de la colonización y posteriormente conservó su vigencia a través de la migración de los músicos entre Europa y Latinoamérica. Lo anterior implicó que el acercamiento a la comprensión de la música latinoamericana ha estado mediada por los esquemas de un modelo centroeuropeo fuertemente arraigado que, posiblemente, no puede dar cuenta de su totalidad. Esto ha sido percibido por investigadores que plantean la escasez de estudios y autores latinoamericanos reconocidos por las publicaciones históricas editadas en Europa o en Estados Unidos (González, 2013). Se observa que dentro de los estudios musicológicos de la música académica latinoamericana existe una predominancia de investigaciones de tipo histórico. En el caso de la música erudita o culta, Behague (citado por Gonzalez, 2013) sugiere que debe reconstruirse la verdadera historia de esta música, pero desde otros abordajes distintos de la descripción de compositores, intérpretes y catálogos. Lo

anterior sugiere que es necesario ampliar las áreas de investigación para poder abordar la problemática desde otras perspectivas diferentes a la historia.

Objetivos

El principal objetivo de este trabajo es analizar el abordaje de la música de los compositores latinoamericanos con formación académica para estudiar la perspectiva musicológica desde la que se analiza la música y plantear un posible contramodelo de análisis musical que se adecúe al contenido y contexto de las obras.

Contribución Principal

Para realizar un acercamiento a la cuestión de la llamada música académica latinoamericana, se vincularán tres temáticas que pueden orientar la búsqueda. En primer lugar se observará el desarrollo y construcción de la música académica en América Latina que fluctúa entre la cuestión del nacionalismo y el universalismo como parte de las influencias históricas con las que se desarrolló. En segundo lugar se abordará la problemática que genera el tema del canon y el repertorio en nuestro subcontinente que, posiblemente, está ligado al trasplante de modelos educativos, compositivos y musicológicos que generan ambivalencia en los creadores que transitan entre la identidad y alteridad. En tercer lugar se realizará un acercamiento a las fracturas, contramodelos, fuentes sensibles de los estudios de este tipo de música en el siglo XX y sus perspectivas en el siglo XXI, para poder iniciar la construcción de un modelo de análisis que permita explicitar, además de los elementos que contiene este tipo de música, el contenido y propósito de estas obras.

Implicancias

La cuestión de los modelos de análisis o de estudios musicológicos de la música latinoamericana compuesta por compositores con formación académica, es un tema que requiere profundización. Por lo tanto en este trabajo se realizará solamente una aproximación a algunas categorías que en un principio permitirían el acercamiento a obras latinoamericana. Se ha observado que algunas composiciones han fracturado el canon musicológico colonial que determinó las categorías de lo Universal y lo Nacional, demandando un cambio de paradigma construido sobre la Identidad. Por lo anterior se observa la premiante necesidad de plantear modelos de análisis de la música que puedan explicar los cambios y tensiones que se generan alrededor de la música escrita por compositores de formación académica.

Palabras clave: Música académica latinoamericana - Análisis de la música latinoamericana - Identidad en la música latinoamericana.

LA PSICOLOGÍA SOCIAL DEL TANGO DESDE EL PSICOANÁLISIS Y LA LÓGICA TRANSCURSIVA

DENISE NUÑEZ DE ERARIO

Universidad del Aconcgua

Fundamentación

El tango es la expresión cultural nacional que conjuga arte y estética a través de su poesía, música y danza. Se difunde a partir de los esclavos africanos traídos a América por traficantes europeos en los siglos XVI y XVII. Se sitúa histórica y socialmente a mediados del siglo XIX ante la coincidencia de una ola inmigratoria europea (masculina) y un movimiento poblacional (criollos e indígenas) hacia la ciudad; que pobló su periferia originando la fusión cultural de sus raíces. Este maridaje de desarraigos anclado en el arrabal fomentó buena parte de las manifestaciones melancólicas y nostálgicas que se transmiten a través del tango, pero

además, da lugar a una sublimación de los conflictos que significaron la emigración y de una sexualidad coartada, que se expresan mediante el baile. Todo esto trasciende la pareja y genera en los que contemplan a los bailarines, un estado empático, gracias a los sentimientos que ellos expresan en el baile. De hecho el lenguaje natural representado por los movimientos corporales, antecede con un estilo de danza de marcado tenor emocional y de género (conductor (compadrito) y conducida (china)), al tango como género musical. El psicoanálisis es apto para analizar los fenómenos psíquicos melancólicos. Por otro lado, permite evaluar en el tango la expresión de dualidades reprimidas, manifestada en una sexualidad sublimada en el baile y en sus letras. La lógica transcursiva (LT) (Salatino, 2009), permite analizar los fenómenos subjetivos, en donde el tiempo es fundamental. Tanto la danza como la música tienen como factor universal lo temporal. Además pone en evidencia, en la expresión tanguera, el bloqueo selectivo que se produce del filtro social de la corteza cerebral, mientras que libera zonas que manejan la expresión melancólica por el desengaño amoroso, la nostalgia por el lugar de origen y la amnesia selectiva frente a los aspectos conflictivos que motivaron la emigración.

Objetivos

General: Analizar la experiencia emocional del tango, desde una psicología social abordada desde disciplinas complementarias. Específicos: Profundizar en la expresión de la melancolía y la nostalgia. Analizar el manejo psíquico de lo musical y las expresiones del comportamiento que resultan de la interacción entre distintos estados psíquicos y situaciones sociales inmediatas. Vincular la práctica del tango cantado y bailado con la integración de aspectos que aparecen en sus manifestaciones, como escindidos. Estimular el canto y el baile del tango, como un medio para poner en valor los aspectos más saludables de la personalidad.

Contribución principal

El baile del tango ya ha trascendido los estamentos callejeros (piringundines, salones, teatros y escenarios) para convertirse en un símbolo nacional y en una valiosa herramienta terapéutica promotora de salugénesis. Ello se hace tangible en la proliferación de milongas en Bs As y en el resto del país, en donde quienes concurren manifiestan sentirse revitalizados y con mejor autoestima luego del 'abrazo tanguero'. Existe similitud con la Danza Terapia, definido por la Asociación Americana de Danza Terapia como el proceso que fomenta el bienestar emocional, cognitivo y físico de la persona facilitando así la integración cuerpo-mente. Es empleada como recurso terapéutico en pacientes con enfermedades crónicas tales como la artritis reumatoidea, quienes generalmente presentan una personalidad autoexigente y obsesiva. Se parte de la premisa conceptual de que el cuerpo refleja el estado psicológico del individuo. Por ello suelen beneficiarse con las manifestaciones espontáneas y de improvisación que ofrece esta técnica al igual que el tango. Es decir, se privilegia la observación del flujo natural de los movimientos ,conectando así la emoción con la locomoción, distanciándose así del tradicional enfoque en donde la mente y el cuerpo están disociados, lo cual anula el potencial expresivo y creativo. Por eso, se considera lenguajes universales a la música y el baile porque trascienden lo verbal permitiendo expresar emociones profundas sin recurrir a la palabra. Ergo, estas expresiones artísticas sociales son universales porque en todas las culturas del mundo se han producido instrumentos musicales, músicas y danzas que han trascendido las fronteras y las épocas a las que pertenecen. Esto pone de relieve que todo proceso creativo tiene el poder de ir más allá de la necesidad de compensación, o de los lentos efectos reparadores del tiempo.

Implicancias

En cuanto valor social, la letra de tango comunica desamor, melancolía, tristeza, pero también, pasión y una actitud crítica frente a determinadas conductas sociales. Desde su análisis es posible evidenciar, por un lado, las expresiones inconscientes de los autores (como en cualquier proceso creativo y artístico), que a modo de proyecciones, dejan ver la ambigüedad representada por el fracaso del hombre abandonado por su mujer, o el drama del inmigrante

que perdió su patria, simbolizada por su madre. Pero por otro lado, podemos ver cómo, la temática de la melancolía por la pérdida de la pareja amada se relaciona simultáneamente, a través de interrogantes, con la época de la infancia y el universo socio-cultural donde transcurrieron los primeros años de vida. Esto es, se relaciona al mismo tiempo la depresión por la pérdida del amor con la añoranza por la patria lejana y con la de los años perdidos de la niñez. Desde la LT, es posible establecer el eje temporal que guía las manifestaciones tangueras, además de comprender qué aspectos de la psiquis humana se ponen en juego, cuando se compone, se escribe, se interpreta, se baila, o solo se escucha un tango. Concluimos que en la danza del tango se origina una especie de proceso psicoanalítico en donde la pareja está comprometida en un proceso de transferencia, mediante el establecimiento de un romance de tres minutos, que mediante miradas, tensiones en los brazos y en las manos, proximidad física, y el acompañamiento de la música con movimientos sincronizados, permiten transmitirse mutuamente sentimientos en cadencias tristes, alegres, sensuales o eufóricas, finales silenciosos o grandiosos que los bailarines transmiten a sus pies y a todo su cuerpo, mostrando que el tango, como estilo de danza y como género musical representa un lenguaje natural que en nada se distingue de nuestro lenguaje materno, y como él, permite la comunicación de nuestros sentimientos.

Palabras clave: Psicología - Tango - Logica transcurativa.

EL GIRO CORPORAL EN LAS ARTES TEMPORALES: DANZA, TEATRO Y MÚSICA

ALICIA CLARA NUDLER¹ Y MARÍA DE LA PAZ JACQUIER²

1. Universidad Nacional de Río Negro

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

Fundamentación

'Giro corporal' es una expresión acuñada en 1990 por la bailarina, coreógrafa y filósofa Maxine Sheets-Johnstone para referirse a una vuelta hacia el cuerpo en las ciencias humanas luego del denominado 'giro lingüístico'. Según Silvia Español, el giro corporal supuso cambiar la visión del cuerpo como un aspecto necesario pero descontable de la cognición, la inteligencia y la afectividad, transformándolo en un cuerpo resonante dispuesto a experiencias dinámicas. Dos ideas importantes derivan y queremos enfatizar de este giro: la noción de que existen modos no lingüísticos de construir significado, y la idea de un pensar no referencial o 'pensar en movimiento'. En el presente trabajo pretendemos mostrar cómo el giro corporal, y en particular las dos ideas mencionadas, operaron en las últimas décadas en las artes temporales, o artes que precisan de un devenir temporal para suceder: música, danza y teatro.

Objetivos

Discutir la influencia del denominado 'giro corporal' en música, danza, y teatro. Establecer paralelismos y comparaciones en los modos en que este giro se ha producido en cada una de estas artes temporales. Analizar la experiencia artística temporal vinculando 'giro corporal' a conceptos de la perspectiva corporeizada de la cognición: significado sentido, resonar-con-el-otro, formas de la vitalidad. Contribuir a un análisis diferenciado de las experiencias del espectador/oyente y del performer, desde una base corporeizada.

Contribución Principal

En danza, el cuerpo dejó de ser un cuerpo 'descentrado' y al servicio de significados externos a partir de la danza moderna primero y contemporánea después; esto se profundizó con el contact-improvisation y su posibilidad de pensar en movimiento. Por otro lado, las ciencias humanas corporeizadas valoraron la danza como paradigma para pensar la subjetividad e intersubjetividad. En este trabajo analizamos ejemplos de significados corporales en danza moderna, en la coreografía no referencial de la danza contemporánea, y la idea de 'pensar en movimiento', diferenciando las experiencias de espectador y performer. En el campo teatral, el giro corporal se manifiesta tanto en las formas de hacer teatro como en la teatrología. Formas teatrales centradas en el texto dieron lugar a otras centradas en la figura del director y, finalmente, en el trabajo grupal y en el cuerpo de los actores. En gran parte del teatro actual, es el cuerpo del actor el que construye significado, independientemente de que haya o no un texto en juego. Por otro lado, las nuevas teorías teatrales cuestionan por insuficientes los análisis semióticos para dar cuenta del fenómeno. Aquí exponemos la idea del resonar - con - el-otro, presentamos la crítica a la concepción de la expectación teatral como lectura, y ponemos como ejemplo de giro corporal la obra del director Bob Wilson. En la música, el giro corporal ha impactado en el surgimiento de estudios que cuestionan su base semiótica, la concepción de la música como texto, la indagación cognitiva anclada en los conceptos de la teoría musical, y la escisión mente-cuerpo en los procesos cognitivo-musicales. Actualmente, proponen entender la música esencialmente como una experiencia corporeizada, situada e intersubjetiva. En esta concepción no es necesario remitir a un significado por fuera de la música, sino que éste se construye en la propia experiencia desarrollada en el tiempo, refiriendo así a un significado sentido, de las cualidades dinámicas.

Implicancias

Este trabajo permite seguir pensando la influencia del giro corporal en la danza, el teatro y la música como artes temporales, y delinear los aspectos comunes de este paradigma que las atraviesan. En tal sentido, se da lugar a una revalorización de la acción, como también del cuerpo que siente y del pensar en movimiento. Asimismo, se particulariza en la comprensión de la experiencia en sentido amplio, considerando tanto al performer como al espectador en las artes temporales estudiadas. La línea de investigación que se intenta perfilar con el presente trabajo, anclada en una nueva perspectiva de la psicología cognitiva aplicada al arte, brinda un aporte para (i) la conceptualización y aplicación de la noción de 'giro corporal', (ii) las implicancias de focalizar en la experiencia de los diferentes sujetos que intervienen en la vivencia artística, (iii) la discusión del concepto de 'significado' en arte desde una perspectiva corporeizada. Finalmente, se considera que trabajos de esta índole pueden motivar estudios transdisciplinarios en relación a las artes temporales.

Palabras clave: Giro corporal - Artes temporales - Cognición corporeizada.

LA IDEA DE CENTRO EN LA MÚSICA TONAL Y SU MANIFESTACIÓN CORPOREIZADA EN LA PERFORMANCE INSTRUMENTAL

MATIAS TANCO, ISABEL CECILIA MARTÍNEZ Y JAVIER DAMESÓN

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

Fundamentación

La noción de centro es parte de la mayoría de las descripciones y conceptualizaciones acerca de la música tonal. Los sonidos se organizan en un sistema llamado Tonalidad que ubica a la tónica – o al acorde de tónica - tanto en un centro de gravedad como en el eje de la simetría (Zbikowski, 2002). Mientras que la altura tonal es usualmente entendida y representada en la partitura como una cartografía de relaciones entre las notas, la idea de centro y su manifestación en la experiencia permite concebir a las relaciones entre los tonos musicales en una espacialidad del tipo centro-periferia, cuyo estudio es incipiente. Desde esta visión, la experiencia del 'movimiento' de los tonos se asume como una construcción subjetiva y de índole metafórica acerca de la distancia entre los eventos de altura en relación al centro. Desde una perspectiva de cognición corporeizada, todos los movimientos que realiza un intérprete durante la ejecución dan forma a la música. La performance involucra al cuerpo en un despliegue temporal, a cuya ontología se alude metafóricamente en términos de una 'forma sónica en movimiento' (Leman, 2008). En este trabajo se asume que la noción de centro integra la forma sónica en movimiento en el complejo sonoro-kinético de la performance, por lo que se podría hipotetizar que dicha noción es un concepto corporeizado que es parte de la ontología orientada por la acción del ejecutante y tendría algún tipo de manifestación en sus movimientos cuando interpreta la obra.

Objetivos

Indagar el concepto de centro y su relación con el movimiento del ejecutante durante la performance. Definir el alcance gramatical y armónico-contrapuntístico que el concepto de centro tiene en el ámbito de la tonalidad y aplicarlo en un análisis del despliegue temporal como resultado de la conducción vocal (Análisis Schenkeriano) y la interpretación analógica/metafórica del de los tonos en el espacio (teoría de las fuerzas musicales de Steve Larson) sobre un texto musical. Vincular la configuración tonal analizada en el texto musical

con los movimientos que realiza un grupo de pianistas al interpretarlo. Derivar conclusiones acerca de la idea de centro tonal como un concepto corporeizado.

Método

Estímulo: Se seleccionó el primer movimiento de la Sonata para piano de estilo clásico de Mozart (K. 333, Bb Mayor), considerada una de las obras representativas del estilo clásico y la música tonal occidental. Sujetos: Participaron del estudio un grupo de 4 pianistas profesionales con un promedio de 10 años de experiencia como solistas en música del repertorio académico, de 35 años promedio de edad. Procedimiento: El estudio se organizó en dos etapas. La primera consistió en i) el análisis armónico funcional del estímulo y ii) un análisis descriptivo de las configuraciones espaciales de la cabeza y el torso en relación al centro de la cadera, a partir de un video del estímulo interpretado por el pianista Lang Lang. Para el registro de los análisis se utilizó el software Anvil. En la segunda etapa se realizó la captura del movimiento de los participantes mientras interpretaban el estímulo en el piano. El movimiento se grabó usando un sistema de captura Optitrack, compuesto por 6 cámaras infrarrojas y un sistema de control. Se analizaron las trayectorias del movimiento de los marcadores del torso y los hombros en relación al centro de la cadera. Sobre las trayectorias se proyectaron los datos temporales de las zonas de ocurrencia del centro tonal, obtenidas a partir del análisis musical del estímulo. Se generaron visualizaciones de ubicación y organización topológica del torso en las fases correspondientes al centro tonal.

Resultados

La observación del movimiento de la interpretación a cargo de Lang Lang mostró que la trayectoria de movimiento se compone de la realización de balanceos (en direcciones izquierda-derecha y adelante-atrás) y de movimientos circulares del torso y la cabeza, teniendo al apoyo en la cadera como centro de gravedad del cuerpo. La relación que se establece entre el movimiento del tronco y la organización de la dirección melódico-armónica alrededor del centro tonal, deriva en la visualización de una morfología de movimiento organizada en giros y curvas con alejamientos y acercamientos que 'cartografían kinemáticamente' el derrotero de la configuración tonal de la obra. La idea de centro-periferia emerge como una dimensión corporeizada en el movimiento expresivo del intérprete. Los resultados del estudio de MOCAP están siendo analizados en estos momentos y se presentarán en la conferencia. Se espera que los datos de la captura permitan obtener mayor precisión acerca de la morfología del movimiento en las tres dimensiones analizadas, así como de la kinemática informada por el perfil de la velocidad.

Conclusiones

Se discuten los resultados en relación a la idea de centro como concepto corporeizado. A diferencia del centro estático, entendido como imagen momentánea o una ubicación temporal en la escritura del texto musical, un enfoque dinámico de la idea de centro involucra tomar en cuenta la experiencia de la música como forma sónica en movimiento, esto es, como la resultante de la emergencia del movimiento de los tonos musicales en conjunción con el movimiento corporal del músico, puestos en acción en la performance. La idea de centro tonal como proceso temporal en movimiento se manifiesta allí en la ontología orientada por la acción del intérprete, y la dirección tonal del movimiento sonoro toma forma en la realización de las direcciones y trayectorias del cuerpo en movimiento del intérprete, lo que nos permite pensar en una experiencia corporeizada del concepto de centro. De acuerdo a ello, los elementos que ocupan el centro tonal teórico –esto es, la tónica y su tríada- no podrían ser considerados como valores absolutos o estáticos, sino que por el contrario, estarían presentes a lo largo de una obra ocupando diferentes espacios, manifiestos en la emergencia sonoro-kinemática de la performance.

Palabras clave: Cognición musical corporeizada - Ejecución instrumental - Centro tonal.

LOS GESTOS EPISTÉMICOS Y METONÍMICOS EN LA CLASE DE CANTO: UNA APROXIMACIÓN AL PROBLEMA

CAMILA BELTRAMONE¹, NICOLÁS ALESSANDRONI BENTANCOR^{1,2} Y FAVIO SHIFRES¹

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

2. *CONICET*

Fundamentación

En el campo de la formación musical-vocal, la incidencia de la experiencia corporal en los procesos de conceptualización en la clase de canto ha sido poco explorada. Si bien en los últimos años hubo una progresiva tendencia a integrar el movimiento corporal en la clase, esta se ha basado en la consideración del cuerpo desde una perspectiva anatómico-fisiológica, derivada de investigaciones científicas interdisciplinarias que sostienen que el instrumento vocal se ve afectado por las restricciones anatómicas y fisiológicas de nuestro cuerpo. Desde otro campo, las teorías de la Cognición Corporeizada al interior de la Psicología Cognitiva de la Música propusieron que la comprensión y la significación de la realidad están influidas por la experiencia corporal del sujeto con el entorno; colocando nuestra experiencia directa con los objetos del mundo exterior en la base de nuestro sistema conceptual. En esta línea, en este trabajo proponemos que en el contexto de la clase de canto, la actividad corporal podría ser entendida como un indicador de superficie que da cuenta de ciertos procesos cognitivos del sujeto. Se recuperan, para ello, las categorías de movimiento metonímico – en el sentido que lo utilizan Lawless y Roth (2000) para designar acciones que representan una estructura previamente construida, y movimiento epistémico – acorde a la idea de Kirsh y Maglio (1994) por la cual califican las acciones que colaboran en la generación de nuevos conocimientos.

Objetivos

Este trabajo pretende categorizar los gestos realizados por un alumno en el contexto de una clase de canto según las categorías gesto movimiento metonímico y gesto movimiento epistémico. En este sentido, se pretende aportar evidencia que permita evaluar en qué medida dirigir nuestra atención a la actividad corporal de los alumnos puede arrojar nueva información sobre los procesos de conceptualización que tienen lugar en una clase de canto.

Método

Se procedió al registro audiovisual de una clase de canto de nivel inicial, de 40 minutos de duración, dictada en un estudio particular. Para conformar las unidades de análisis del estudio empírico, se consideraron los criterios provistos por Mauleón (2008; 2009) para establecer las unidades gestuales, según los cuales el gesto posee un punto culminante o fase pico en el cual la energía desplegada en el tiempo alcanza un máximo y el desarrollo de la forma visible su cenit. Esta fase ha de tener una correspondencia según la cual es posible englobar en unidades gestuales cadenas de movimientos susceptibles de ser entendidas como gestos. Esas unidades fueron calificadas como epistémicos o metonímicos en función del contexto de la clase, y teniendo en cuenta el conjunto de interacciones docente-alumno. El análisis del movimiento fue reforzado mediante un microanálisis cuadro a cuadro que permitió identificar momentos significativos del proceso de conceptualización en los segmentos seleccionados.

Resultados

Los resultados continúan siendo procesados y serán expuestos en el ECCoM.

Conclusiones

Las conclusiones serán expuestas en el Congreso.

Palabras clave: Movimiento epistémico - Movimiento metonímico – Canto – Cognición.

INCIDENCIA DE LA EXPRESIVIDAD CORPOREIZADA EN LA DISTANCIA SENTIDA ENTRE ALTURAS MUSICALES

FAVIO SHIFRES Y MARIA INES BURCET

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

Fundamentación

Uno de los modos en los que la teoría musical explica el vínculo que existe entre sonidos sucesivos es a través del concepto de intervalo. Éste implica una suerte de topología según la cual los sonidos se disponen en un espacio psicológico. Así, es posible entender la distancia entre sonidos. La teoría circunscribe ese espacio a la noción de escala, un espacio unilineal en el que los sonidos ocupan sus lugares de acuerdo con el orden creciente/decreciente de sus frecuencias. Estudios en percepción musical dan cuenta que la magnitud de la distancia percibida entre dos sonidos depende de múltiples factores y no solamente de las diferencias de frecuencias. Así, se ha estudiado la incidencia del registro, la dirección, el contexto tonal, entre otras variables. En un estudio anterior (Shifres y Burcet, 2013) se indagaron otras variables, tales como la narrativa y la tensión expresiva, así como la influencia de factores transmodales (a través de la visión de imágenes relativas a dicha tensión expresiva). No obstante, en dicho estudio concluimos que, en orden a contribuir a la separación adecuada de esas dos variables, se hacía necesario comparar la tensión expresiva producida vocal e instrumentalmente.

Objetivos

Este trabajo se propone revisar algunas cuestiones metodológicas de trabajos anteriores con el objeto de aislar más adecuadamente las variables de narrativa (drama) y tensión expresiva/técnica, así como mejorar aspectos metodológicos de la obtención de los datos.

Método

Se grabó a una soprano cantando el aria 'O mio babbino caro' de Puccini (estímulo Canto), mientras escuchaba a través de auriculares el acompañamiento orquestal. Del mismo modo se grabó a un violinista tocando la misma melodía (estímulo Violín). Esos estímulos fueron tomados como banda de sonidos de dos tipos de clips de videos: Diegéticos (mostraban al ejecutante interpretando la obra) y Extradiegéticos (mostraban imágenes neutras, sin hilo narrativo). Se obtuvieron 4 clips: canto diegético (CD); canto extradiegético (CE); violín diegético (VD); y violín extradiegético. Un quinto clip violín extradiegético midi (VM) se obtuvo con la partitura ejecutada sin variables expresivas (plana) vía MIDI con los sonidos orquestales correspondientes, con sonido violín en el rol solista. 135 estudiantes iniciales de música, fueron divididos en 5 condiciones experimentales correspondientes a cada uno de los clips. Se les pidió que mientras observaban el completo indicaran el tamaño sentido del salto producido entre dos sonidos que se señalizaban con marcas que aparecían simultáneamente en la pantalla. Realizaron 6 observaciones del video en las que ponderaron 5 saltos melódicos tomados al azar en cada una. Así, los 10 intervalos melódicos ascendentes de la melodía fueron estimados 3 veces cada uno. El orden de presentación de las 6 observaciones fue aleatorizado.

Resultados

Se compararon las medias de ponderación para cada intervalo. En particular se busca comparar el tamaño sentido de dos intervalos que se presentan estructuralmente iguales (esto es: los mismos sonidos, manteniendo las características melódico-armónico-rítmicas iguales, pero la primera vez (I1) aparece en un afectivo relativamente alegre y la segunda (I2) en un contexto emocional más dramático. Los resultados están todavía en análisis. Se predice que existirá una interacción significativa entre la variable intervalo (I1 - I2) y la condición. De modo que la condición CD presente mayor diferencia sentida entre ambos.

Conclusiones

Los resultados se discuten en términos de las concepciones fenomenológicas de la percepción. Así se argumenta a favor de comprender la conceptualización del intervalo musical atendiendo tres formatos diferentes de representación: el proposicional, el analógico y el corporeizado. Asimismo, se discuten otros componentes contextuales de la escucha musical que se asumen interviniendo en la ponderación de la magnitud sentida de la relación entre dos sonidos.

Palabras clave: Intervalos - Corporalidad - Expresión dramática.

LAS EXPERIENCIAS FORMATIVAS DE LA ESCUELA DE INICIACIÓN A LA MÚSICA Y A LA DANZA OLLIN YOLIZTLI A PARTIR DE LA TRADICIÓN ORAL Y LA TRADICIÓN ESCRITA

LOURDES PALACIOS

Universidad Nacional Autónoma de México

Fundamentación

Es una realidad que el paradigma occidental eurocentrado ha dejado su impronta en los espacios formativos del arte, no sólo por el tipo de contenidos que ha privilegiado, sino por sus formas de propagación, es decir, por sus procedimientos, técnicas y recursos de enseñanza, donde han quedado fuera aquellos que apelan a la sensibilidad, la intuición, la imaginación y la creatividad. La propuesta formativa de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli es sugerente en este sentido, pues consiste precisamente en un modelo educativo que integra la música y la danza como saberes que se complementan y enriquecen. Así mismo incluye en su oferta educativa los géneros de la música académica y los propios de las culturas musicales de la tradición mexicana. Es de especial interés para este trabajo la comprensión de los procesos conscientes e inconscientes que entran en juego en la experiencia de la transmisión oral de la música. Prácticas donde tienen lugar fenómenos complejos de apropiación holística, en las que están involucrados los sentidos, la percepción, la memoria, las emociones, los afectos. Amén de las implicaciones sociales y culturales que dichos procesos conllevan. Esta escuela representa un laboratorio de sugestivo interés para la investigación, en virtud de que es posible apreciar la manera como conviven culturas musicales y dancísticas entre sí, y formas de transmisión de distinta procedencia, las de la tradición oral y las de la tradición escrita.

Objetivos

1. Analizar y describir las experiencias formativas que tienen lugar en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli, a partir de la transmisión oral de la música tradicional mexicana.
2. Analizar los procesos de conocimiento derivados de las formas orales de transmisión, para evaluar su pertinencia y uso en los espacios de aprendizaje académico.
3. Identificar los recursos metodológicos construidos y utilizados en la transmisión oral de la música.
4. Identificar los elementos que pueden complementar y enriquecer a cada uno de los campos de conocimiento musical, el de la tradición oral y el de la tradición escrita.

Método

Se recurrió al enfoque antropológico de la metodología etnográfica, perspectiva que permitió captar el ambiente social que hace posible una situación específica de aprendizaje. El estudio se planteó la observación de las prácticas culturales y educativas a partir de las interacciones cotidianas, a fin de comprender el sentido de las acciones, los significados subjetivos y las relaciones que éstos guardan entre sí. La etnografía posibilitó una incursión profunda en la vida social de la escuela y un acercamiento más estrecho a las ideas, creencias, puntos de vista y significados de los maestros, permitiendo entender de mejor manera las motivaciones de su práctica educativa. Para la obtención de datos fue indispensable una estancia prolongada que posibilitó descubrir en la práctica y las acciones de los sujetos, las representaciones que ellos tienen de su realidad. En este sentido, las fuentes orales fueron un medio invaluable para la reconstrucción de los hechos. Las técnicas utilizadas fueron la observación participativa y la entrevista en profundidad.

Resultados

Algunos de los resultados preliminares de este trabajo, nos hablan acerca de que el estudio integrado de los géneros de la música clásica y la música tradicional, así como la práctica

interdisciplinar que incorpora a la música y la danza, complementan y enriquecen enormemente las posibilidades formativas de los estudiantes de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli. De igual manera ha sido posible apreciar que los procedimientos de transmisión oral, que apelan fundamentalmente a la sensibilidad y la intuición, contribuyen al desarrollo de un pensamiento musical más integral, favoreciendo la apropiación de la música de una manera más sencilla, directa y global. Como parte de los resultados de este trabajo, también se pudo observar un conflicto de convivencia entre las distintas formas de cultura artística. Existe todavía rechazo y resistencia de ciertos grupos, hacia las expresiones diversas de la cultura regional y universal, que son producidas con otro sentido y criterios estéticos. Situación que incide en la permanencia de la dicotomía establecida entre "alta cultura" y cultura popular. La negativa al diálogo intercultural que propone la diversidad de expresiones culturales del arte, proviene sobre todo de comunidades académicas formadas en el modelo conservador, las cuales son portadoras de criterios estéticos unívocos.

Conclusiones

Los cambios que ha experimentado el campo de la educación musical son considerables. Estamos asistiendo a un crecimiento exponencial de cuadros académicos cada vez más sólidos, así como a la formación de artistas de alto nivel. Sin embargo, a pesar de que se perciben cambios muy favorables en este ámbito, todavía se observan prácticas que ya no cuadran con la realidad y las necesidades sociales y culturales de hoy en día. Los tiempos presentes demandan escuelas diferentes, que oferten conocimientos congruentes con la realidad actual - que según se puede observar en el campo de la creación, se muestra más abierta, plural, diversa, con afanes y espíritu más dialogantes-. Es urgente que las escuelas den cabida a las culturas musicales y a las concepciones estéticas en las que eligen expresarse las jóvenes generaciones. Salvo contadas excepciones, las escuelas profesionales mantienen cerradas sus puertas a géneros diferentes a los promovidos por el modelo hegemónico. Hoy en día dicha visión no se sostiene más, las instituciones de educación musical están impelidas a realizar transformaciones profundas, se requiere la apertura a la diversidad de expresiones musicales, que incluye las culturas tradicionales propias y de otras regiones, los nuevos lenguajes y las nuevas concepciones estéticas, así como formas de enseñanza creativas, basadas en metodologías más activas, abiertas y participativas.

Palabras clave: Tradición oral -Tradición escrita - Aprendizaje musical.

LA AUDICIÓN DE LA FORMA MUSICAL COMO APRENDIZAJE POR DESCUBRIMIENTO GUIADO

GABRIELA ALICIA ORTEGA
Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

La audición musical que intenta comprender las relaciones sonoras, organizándolas y asignando significaciones, implica el uso de atención sostenida, abstracciones, simbolizaciones y desarrollo del pensamiento reflexivo. El carácter temporal de la música, compromete el ejercicio de la memoria en la formación de representaciones mentales. Las distintas modalidades que puede asumirla experiencia musical favorecen la memorización y condicionan la comprensión musical, de naturaleza fuertemente transmodal. "Los sentidos (*visual, auditivo y kinésico*) pueden ser usados para crear o recrear una experiencia en la mente que recupera el hecho físico al que representa" (Connolly y Wiliiamon, 2004). La música genera diferentes modos de representación, que son formas de conocimiento particulares en cada sujeto y que a través de la intervención pedagógica musical esas representaciones 'naturales' pueden asumir diferen-

tes formatos de traducción de la sintaxis musical. El aprendizaje por descubrimiento guiado (Ausubel y Hanesian, 1978), concede importancia al mediador (Feuerstein y Miller, 1980). Este se encarga de seleccionar, enmarcar y filtrar los estímulos pudiendo desarrollar estas funciones a través de un texto escrito (Mayor, 1995). En este sentido, un mediador gráfico-musical puede guiar el conocimiento previo del sujeto a través de los ejemplos musicales y su vinculación a gráficos, induciendo el aprendizaje de un contenido musical, hasta llegar a la simbolización.

Objetivos

Crear y valorar un dispositivo gráfico-musical que colabore en el proceso de enseñanza aprendizaje de la forma musical a partir de la audición como mediador en un aprendizaje por descubrimiento guiado.

Método

Muestra: La muestra está conformada por un grupo de 40 niños sin conocimiento musical formal, pertenecientes a dos cursos de quinto año de una escuela de educación primaria de la provincia de San Juan, cuyas edades se encuentran entre 10 y 11 años. **Procedimiento:** Se crea un dispositivo gráfico musical compuesto por 12 ejemplos musicales y gráficos geométricos analógicos. Los ejemplos musicales fueron compuestos especialmente para el test y se corresponden con los siguientes criterios: i) música instrumental, ii) agrupamientos perceptivos claramente diferenciados por características rítmico-melódicas y tímbricas, iii) agrupamientos relacionados de forma independiente, iv) Igual extensión en todos los agrupamientos: 8 tactus, v) duración aproximadamente similar: de 6 a 8 segundos en los ejemplos de dos agrupamientos y de 12 a 16 segundos en los ejemplos de tres agrupamientos, vi) tempo moderado. Se presenta en dos partes a las que se le asignan puntaje. La Primera Parte consiste en establecer a partir de la audición una relación entre el ejemplo musical escuchado y un gráfico que representa a través de figuras geométricas los agrupamientos iguales, diferentes o similares. La Segunda Parte consiste en graficar a partir de la audición los agrupamientos perceptivos presentes en el ejemplo musical escuchado. La gráfica que se les pide que utilicen corresponde con la utilizada en la primera parte. El dispositivo se aplica en la muestra y se evalúan los resultados.

Resultados

Los niños, sin haber realizado antes análisis auditivo de la forma musical y sin ningún entrenamiento previo a la realización del test lograron obtener un promedio de resolución del 45% en la primera parte y un 35% en la segunda parte. Los resultados muestran que es posible favorecer el reconocimiento auditivo de la forma musical en niños sin entrenamiento musical, atendiendo a que los ejemplos utilizados sean seleccionados sobre • la base del conocimiento de las capacidades perceptivas y cognitivas de la edad en cuestión, • sobre la realidad perceptiva de la estructura musical formal en conjunción con presentaciones multimodales, • la simplicidad/complejidad de los fragmentos musicales, en términos de su construcción interna (música tonal, pulsada) y la extensión temporal de los mismos.

Conclusiones

La comprensión de la forma musical a través de la audición requiere el desarrollo de estrategias cognitivas como la atención, la memoria y la representación de modo de establecer nexos entre la música y los distintos formatos que pueden acompañarla con las diferentes competencias aportadas por el sujeto. Estos procesos son vistos como transmodales y su desarrollo puede depender del nivel representacional particular que posea el sujeto, el cual puede modificarse de la mano de la enseñanza. La mediación pedagógica puede guiar el proceso representacional a través de distintas modalidades de expresión y representación orientando las intuiciones implícitas en un tránsito que va del mundo interior, implícito y difícilmente objetivable a un mundo con producciones y simbolizaciones explícitas. El dispositivo propone una modalidad de tarea que induce al sujeto a llegar al símbolo a partir de la música. Se propone

como un juego simbólico en el sentido que representa el vehículo para aprender reglas y convenciones mientras 'se juega' (Bruner, 1984). En este sentido Gardner (1971) advirtió que los niños pueden mejorar significativamente la habilidad para ejecutar una tarea durante la misma sesión experimental (Hargreaves, 1998). Presentar la música a través de formatos multi-representacionales, puede colaborar en su comprensión. En este sentido este dispositivo se convirtió en el medio de acercamiento entre la experiencia del sujeto y la forma musical.

Palabras clave: Educación auditiva - Aprendizaje por descubrimiento guiado - Transmodalidad.

EL DICTADO MUSICAL EN FORMATO EJERCICIO: O EL RELATO DE UNA PRÁCTICA QUE ESCINDE AL CUERPO

TANIA IBÁÑEZ
Universidad de Chile

Fundamentación

La asignatura de lenguaje musical en la educación superior chilena frecuentemente consta de tres ámbitos relevantes: teoría, solfeo y entrenamiento auditivo. Este último se adoptó como práctica habitual en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile a finales de la segunda década del siglo XX (Sandoval, 1929), coincidiendo con la reforma del Conservatorio encabezada por la Sociedad Bach para 'elevar el nivel de la música chilena' (Salas Viu, 1952). A partir de ese momento comenzó a configurarse un modelo de entrenamiento auditivo aun vigente en las instituciones de educación musical en Chile. De carácter altamente selectivo y especializado, tiene como representación aglutinadora de sus elementos constitutivos al dictado musical, elaborado de acuerdo a lo que llamo 'formato ejercicio', en que confluyen una serie de características acordes con la 'educación de conservatorio' (Musumeci, 2005) y con el concepto de música absoluta (Tagg, 2003), en que, entre otros aspectos, se desatiende la relación que cada auditor tiene con lo percibido, vivificado en la memoria del cuerpo. Con el formato ejercicio se consolidó una práctica auditiva poco situada en contextos que den cuenta de la música como fenómeno en un lugar y tiempo determinados (Shifres y Burcet, 2013), por lo tanto distante muchas veces de la práctica musical de los intérpretes y demasiado acotada en su formato, favoreciendo aprendizajes que serán cuestionados en su relevancia y pertinencia.

Objetivos

1. Proponer un marco referencial para el estudio de los procesos de discriminación auditiva que ocurren en el contexto del dictado musical en la enseñanza formal de la música.
2. Analizar la actividad del dictado musical en el sistema de enseñanza formal de la música en el conservatorio, de acuerdo a su contexto histórico.
3. Proponer una hipótesis argumentada sobre el condicionamiento auditivo en relación con los elementos constitutivos de la situación del dictado.

Contribución Principal

Este trabajo analiza el ámbito del entrenamiento auditivo tomando como foco de análisis al dictado musical y describiéndolo como una práctica sujeta a un contexto histórico determinado. Esto permite comprender y cuestionar la orientación actual de su práctica, la que no ha recibido suficiente atención desde la academia. Se exponen algunos problemas derivados del ejercicio de esta actividad, analizados pluridimensionalmente desde la didáctica, la cognición y la musicología. Se pone así de manifiesto que estamos aun sujetos a un tipo de audición estructural desarraigada del cuerpo, muy lejos de las diferentes perspectivas que se están

discutiendo y estudiando actualmente y que podrían nutrir nuevos enfoques didácticos, estableciéndose de esta manera nuevas relaciones con la musicología.

Implicancias

Este trabajo constituye una base para un futuro estudio empírico, cuya hipótesis plantea que el entrenamiento constante bajo el formato ejercicio produce un condicionamiento de la respuesta de transcripción, sobre este tipo de propuesta auditiva. Esto podría implicar, por una parte, que el nivel de desempeño de un estudiante entrenado bajo esta modalidad, podría depender de manera importante de cuán fiel sea el dictado con respecto a este tipo de formato. Por otra parte, su utilización de manera habitual podría implicar una baja transferencia de las habilidades musicales de transcripción alcanzadas a través del entrenamiento en el aula, hacia contextos musicales reales y cercanos a los estudiantes, en los que aparecen formatos acústicos de gran variedad y en los que se producirán naturalmente relaciones multimodales con respecto al fenómeno percibido. Asimismo, el formato ejercicio estaría perpetuando una concepción descorporeizada y estructuralista de la música, que dentro de la educación auditiva ha encontrado un modo cómodo de subsistencia. Finalmente, se espera que este trabajo constituya un marco referencial para el estudio sobre el desarrollo de habilidades musicales auditivas que ocurren en el sistema de educación formal.

Palabras clave: Dictado musical - Transcripción musical - Conservatorio.

MÚSICA Y DESARROLLO COGNITIVO

GABRIELA ALICIA ORTEGA Y MARÍA ISABEL OVIEDO

Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

Las recientes investigaciones en Psicología de la Música y Neurociencia Cognitiva han mostrado cómo la formación musical desarrolla capacidades cognitivas y motrices, generando una reorganización de los circuitos neuronales y mejorando las integraciones multimodales (Bigand, 2011). Esto es así gracias a la plasticidad cerebral, es decir la posibilidad del cerebro de modificar su estructura frente a la experiencia (Zatorre, 2005; Schön, 2012). En este sentido la práctica musical es considerada un neuroestimulador ya que la riqueza de su experiencia requiere un ajuste permanente entre las áreas neurológicas encargadas de la percepción y las áreas neurológicas encargadas de los aspectos motrices de la ejecución, desarrollando cada una de ellas y activándose mutuamente (Bigand y Lallite, 2007; Bigand, 2011). Además, los hallazgos científicos muestran que la práctica musical no sólo incide sobre las habilidades perceptivas y motrices, sino que afecta al desarrollo de las funciones cognitivas generales, incrementando la atención, la memoria, las habilidades verbales y la inteligencia general (Trainor, 2006). Los hallazgos sugieren la posibilidad de que las partes del cerebro que se usan para cualquier tarea musical particular dependen de la naturaleza de la tarea, del nivel de experiencia individual en diferentes tipos de habilidades, y de las estrategias que se emplean (Levitin, 2008; Schön, 2012).

Objetivos

- Valorar el desarrollo cognitivo a través de pruebas de atención y memoria, en sujetos con y sin formación musical formal.
- Vincular los hallazgos con algunas capacidades requeridas en el aprendizaje musical.

Método

Muestra: La muestra está conformada por dos grupos cuyas edades oscilan entre 9 y 11 años. Un grupo experimental (N=10), integrado por alumnos ingresantes al Departamento de Música

de la UNSJ, sin conocimientos musicales previos y un grupo control (N=10), integrado por alumnos de la Escuela de nivel Primario Luis Fonseca sin estudios específicos en música. Procedimiento: Al inicio del año lectivo (2014) se aplica de manera individual a los sujetos de ambos grupos subtests relacionados con memoria y atención WISC- IV (2010), Escala de Inteligencia para niños de Wechsler. La aplicación se realiza nuevamente a los sujetos de ambos grupos, luego de seis meses de aprendizaje musical con el grupo experimental. El proceso de enseñanza aprendizaje realizado con el grupo experimental apela a la formación audio-perceptiva, instrumental y vocal. Consideramos reforzado en el grupo experimental capacidades cognitivas relacionadas con la concentración, secuenciación temporal, memoria auditiva, representaciones principalmente auditivo-visuales y aspectos psicomotores.

Resultados

Las pruebas suministradas fueron: a) retención de dígitos (directos e inversos), b) claves, c) letras y números y d) búsqueda de símbolos. Cada una de ellas explora aspectos particulares de la atención y la memoria. El grupo experimental mostró un mayor desarrollo entre pre y post-test en las pruebas a, c y d, mientras que el grupo control manifestó un mejor rendimiento en la prueba b. Las características de cada prueba y su vinculación con algunas de las capacidades que involucra el aprendizaje musical serán detalladas en el trabajo final.

Conclusiones

Este trabajo muestra un desarrollo de las funciones cognitivas de atención y memoria entre pre y post-test en ambos grupos, reflejando una mayor diferencia en el grupo experimental. La experiencia musical apela a las emociones, el movimiento y la expresión, su práctica también es potencialmente un vehículo de desarrollo cognitivo. Este breve estudio corrobora investigaciones previas respecto a esta temática e implica un aporte a la valoración de la educación musical como parte de la formación integral de la persona. Capitalizar la riqueza de la música en todos sus aspectos, y transformar su educación en un bien para todos... es nuestro desafío.

Palabras clave: Plasticidad cerebral - Educación Musical - Neurociencia.

REGISTRO DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN FORMATOS DE ALTA RESOLUCIÓN

IANINA CANALIS Y JORGE PETROSINO

Universidad Nacional de Lanús

Fundamentación

Según el conocimiento establecido en los libros de percepción y acústica, el límite máximo en frecuencia que el ser humano es capaz de percibir es cercano a los 20 kHz. A partir de esto, el análisis espectral de los distintos instrumentos musicales se realiza en dicho rango de frecuencias, asumiendo de forma implícita que allí se concentra la totalidad de su energía sonora. En las últimas décadas se han publicado diversos trabajos que sugieren que en determinadas condiciones es posible percibir frecuencias superiores a los 20 kHz (Ashihara, 2007; Canalis, Petrosino, 2014). Por otra parte la existencia de formatos digitales de alta resolución de audio vuelve posible el registro de sonidos superando ampliamente dicho umbral. En este trabajo se presentan resultados de las mediciones espectrales realizadas entre 20 Hz y 40 kHz de diferentes instrumentos musicales, enfocándonos en el análisis de aquellos que son utilizados en nuestra música. Nuestros resultados confirman la existencia de niveles significativos de energía en la zona de altas frecuencias.

Objetivos

Verificar la existencia de componentes espectrales superiores a los 20 kHz en instrumentos musicales, incluyendo algunos típicos argentinos que han sido poco estudiados. Analizar el nivel de energía sonora emitida por instrumentos musicales por encima de dicho umbral.

Método

Se eligió al menos un miembro de cada familia de instrumentos musicales. Las mediciones se realizaron con equipamiento capaz de registrar frecuencias hasta 40 kHz. (micrófono Earthworks M-30, placa de audio capaz de registrar hasta 45 kHz).

Resultados

Se ha obtenido información de instrumentos musicales que contienen energía de altas frecuencias en proporción significativa. Estos resultados son consistentes con unos pocos estudios realizados previamente como los de James Boyk (1997) en el CalTech. A los instrumentos analizados por Boyk se ha agregado el análisis de charango, acordeón, bandoneón y bombo legüero.

Conclusiones

En determinadas situaciones es posible percibir componentes de altas frecuencias. Los sistemas de grabación digitales actuales permiten registrar dichos componentes. Dado que se han detectado niveles de información relevante por encima de los 20 kHz en instrumentos musicales, podría ser necesario revisar el rango de frecuencias recomendable para un registro sonoro fidedigno.

Palabras clave: Formatos de alta resolución - Componentes ultrasónicos - Instrumentos musicales.

UNA PLATAFORMA DE REPRODUCCIÓN DE OBRAS ACUSMÁTICAS Y SU EXPLORACIÓN TRANSMODAL

FABIAN ESTEBAN LUNA

Universidad Nacional Tres de Febrero

Fundamentación

La transmodalidad refiere a las capacidades explicitadas en las primeras etapas del desarrollo humano que posibilitan la transferencia de experiencias perceptivas de un área sensorial a otra (Maratos, 1973). Es decir, establecemos un tránsito de información entre los diferentes sentidos, pudiendo hallar varios ejemplos en las artes, como por ejemplo en lo ocurrido con el sonido y el movimiento a través de la danza (Stern, 1985, cit. Español, 2006). Uno de los factores que habilitaría las experiencias transmodales requiere que al estar en presencia de múltiples percepciones sensoriales, estas deberían poseer simultaneidad de patrones temporales en común. Participan tres atributos durante la simultaneidad temporal: la duración, su proporción y el ritmo (Lewkowicz, 1992). Se han hecho investigaciones experimentales que confirman nuestra preferencia por aquellos estímulos concordantes y equivalentes transmodalmente en algún rasgo temporal (*op. cit.*). Esta redundancia de información (Bahrick y Lickliter, 2000) nos estaría permitiendo tomar ventajas a nivel cognitivo, y es lo que nos facilitaría concebir una experiencia bimodal o multimodal como una sola experiencia totalizadora.

Objetivos

Nos propusimos desarrollar una plataforma de reproducción e interpretación de obras acusmáticas (cuya espacialización fuera intrínseca en su planteo estructural) denominada Plataforma Inmersiva de Producciones Acusmáticas. Consideramos a esta plataforma como un espacio donde poder vincular experiencias auditivas, visuales y táctiles, con el fin de potenciar diferentes grados de redundancia cognitiva. De este modo, la experiencia transmodal inducida por la plataforma y manifestada mediante la articulación del sonido, la luz y las vibraciones se pretende colabore al proveer diferentes grados de redundancia y complejidad perceptiva para así concebir la experiencia audiovisual/táctil como un todo durante la audición de este tipo de obras.

Breve descripción del dispositivo

El proyecto combina los campos del control en tiempo real de difusión envolvente, tanto de sonido (surround), como de proyección de luces (lightround). A lo antedicho se le añade la propagación de modos físico/vibratorios (sensurround) dirigidos también a la audiencia. La plataforma se constituye por tres principales componentes de hardware que deberán adaptarse a la configuración preexistente de una distribución de sonido envolvente dada (surround). El primero de ellos; el conversor de audio a luz: Recibe la señal de audio de cada altavoz y adapta y redirecciona esta señal hacia los emisores lumínicos quienes también rodean a la audiencia (lightround). Los emisores lumínicos, al recibir la señal enviada desde cada conversor, producen como resultado cambios en la luminosidad análogos a la amplitud de la señal de audio recibida por los conversores. Esta visualización está vinculada también a la trayectoria espacial del sonido que rodeará al público junto con los altavoces. Futuras etapas plantean vincular el plano espectral al rango de colores. Por último, se describe el dispositivo que irradiará los modos de propagación físico/vibratorios a la audiencia (sensurround). Este componente de la plataforma es controlado también por el performer mientras espacializa las obras acusmáticas. Básicamente consta de un pedal que permite controlar el rango de vibración de los diferentes dispositivos que tomarán contacto físico con el público presente en el auditorio.

Implicancias

Luego de realizadas pruebas experimentales (solo surround y lightrround), continuamos con la etapa de re-diseño, producción y calibración del hardware descrito. Entre nuestros próximos objetivos cuenta tanto la optimización del conversor como de los dispositivos de iluminación. En el primer caso buscamos poder regular la señal de audio desde el mismo conversor, evitando de este modo depender de la calibración del envío de esta señal exclusivamente desde la consola o desde el software multipista de audio que se esté utilizando. Por otra parte trazaremos un patrón escalar de adaptación para nivelar las emisiones de luz, en relación al número de emisores y a las dimensiones del espacio donde se sitúe el sistema envolvente elegido. Con respecto a la Transmodalidad, proyectamos para las siguientes pruebas iniciar la etapa de evaluación midiendo el impacto causado en el público asistente y en los músicos que controlen la plataforma. Para ello se testearán mediante encuestas las similitudes y correspondencias temporales entre estímulos sonoros, visuales y físico/vibratorios (tiempos de delay entre sonido e iluminación; sincro entre sensurround vs sonido/luz; trayectorias espaciales con/sin plataforma; etc.). Con estos resultados buscamos plantear en la discusión si los atributos que proveen información temporal redundante durante estas experiencias transmodales suscitan una experiencia particular del tiempo de las composiciones y si colaboran a su comprensión formal/estructural.

Palabras clave: Transmodalidad - Plataforma - Acusmática.

LA METÁFORA CONCEPTUAL COMO RECURSO PEDAGÓGICO MUSICAL PARA PERSONAS SORDAS Y CON DISCAPACIDAD AUDITIVA

ALICIA PEÑALBA¹, CARLOS MORIYÓN MOJICA¹, SONIA LUQUE PEREA^{1 y 2} Y GONZALO CABEZAS CLAVIJO³

1. Universidad de Valladolid

2. Universidad San Ignacio de Loyola

3. Asociación de Personas Sordas de Álava (Arabako Gorra)

Planteo del Problema

A pesar de que la música es el arte que menos interés suscita en las personas sordas, cada vez hay más organizaciones y grupos musicales de personas sordas interesadas en conciertos y en la performance musical como parte de la cultura. Además, de forma intuitiva, los intérpretes, profesores, o parejas oyentes de personas sordas utilizan recursos lingüísticos de carácter metafórico para hacer llegar a estos su experiencia musical. En esta comunicación, queremos estudiar en qué medida dichos recursos se pueden convertir en una estrategia pedagógica eficaz para acercar la música a la comunidad sorda, algo que sin duda ampliaría las posibilidades de acceso cultural de este colectivo, y supondría no sólo una nueva vía de integración, sino, además, un desarrollo de su propia lengua como forma de expresión creativa. La conceptualización musical es un fenómeno muy complejo, pues la música es una de las artes más abstractas. El fenómeno sonoro es efímero, poco tangible, y pensar, hablar, y manipular cognitivamente con conceptos musicales requiere de la utilización de otros dominios más físicos y perceptibles. La teoría de Embodied Mind (Johnson, 1987) sostiene que parte de nuestro pensamiento, nuestra forma de entender el mundo, es metafórica en cuanto que implica proyectar patrones de un dominio cognitivo en otro. Utilizamos esquemas más básicos, los denominados esquemas encarnados [image schema] que derivan de la propia experiencia inmediata de nuestros cuerpos para entender conceptos abstractos a través de proyecciones metafóricas. Las metáforas conceptuales son transformaciones o 'mapeos' de un dominio a otro que transportan la estructura inferencial del primero a la del segundo y nos permiten entender el segundo, usualmente más abstracto y opaco, en términos del primero, que nos resulta más transparente (Lakoff y Núñez, 2000).

Marco Referencial

Si bien es cierto que el acercamiento de las personas sordas a la cultura musical no es muy extenso, cada vez son más los colectivos nacionales e internacionales interesados en este campo. Los grupos Handmade (danés), Talking Hands (americano), SPIT o SHAPE (inglés), SignMark (finlandés), Kwan Yin (chino), o la escocesa Evelyn Glennie, son algunas de las manifestaciones internacionales de artistas sordos interesados por la performance musical. En nuestro país, los colectivos Ojos que oyen (Madrid), ILSEVIN (Asturias), Arymux, el proyecto Signos a escena, o intérpretes como Beatriz Romero (con Rozalén) o Gonzalo Cabezas (2013), han presentado propuestas que evidencian su interés por acercar el fenómeno musical a las personas sordas, mediante una interpretación musical que vaya más allá de la mera traducción del contenido del mensaje de la canción. Todos ellos tienen en común el uso de metáforas conceptuales. Las personas sordas usuarias de LSE utilizan de manera habitual metáforas conceptuales en su comunicación cotidiana (Fernández Viader et al., 2005; Moriyón et al., 2006; Moriyón et al., 2010). El análisis de las mismas da cuenta de la profusa existencia de metáforas corporales-existenciales en LSE, pero, también, de un buen número de metáforas de carácter lingüístico-cultural; sin duda también presentes a la hora de aprehender el fenómeno musical. Algunos teóricos han tratado de comprender qué fenómenos metafóricos subyacen a algunas conceptualizaciones musicales (Marconi 2001; Saslaw 1996; Zbikowski

1997; Feld 1981; Brower 2000; Echard, 1999; 2003; Cox, 1999; 2003; Martínez, 2004; Spitzer, 2004; López-Cano, 2003 y Peñalba, 2005).

Contribución Principal

Este trabajo parte del análisis del trabajo de una intérprete de LSE y profesora de música para niños sordos en el centro educativo Ponce de León, de Madrid. En él, se analiza el tipo de metáforas que utiliza para hacer llegar a los niños sordos la música en todas sus facetas, y la manera metafórica en la que ellos le relatan su experiencia musical. Tomando como referencia la clasificación de tipos de metáforas propuesta por Lakoff & Johnson (1980) y sus conexiones con la experiencia y la imaginación (Nubiola, 2000), y teniendo en cuenta las peculiaridades de las metáforas conceptuales en LSE (Moriyón et al., 2010) se analizan dichas metáforas haciendo hincapié en su doble valor cognitivo y pedagógico. Las metáforas pueden convertirse en un recurso útil para acercar la música a las personas sordas a través de mapeos cognitivos que vinculan lo abstracto del fenómeno musical a la experiencia corporal más concreta a través del uso de su propia lengua de signos. En el sentido anterior, el trabajo se detiene en el análisis de los mecanismos metafóricos culturales; es decir en el conjunto de relaciones comunes en el seno de entidades diferentes y el modo en que aquellas van organizando el pensamiento, al tiempo en que la manera en que las personas sordas conciben la realidad del fenómeno musical. Interesan las metáforas conceptuales y, de manera especial, las metáforas creativas, en tanto en cuanto confieren sentido a la experiencia y son capaces de crear una nueva realidad mediante la estructuración del sistema conceptual artístico.

Implicancias

Hemos observado que la distancia que las personas sordas ponen con respecto a la música, se debe más que a las dificultades para su percepción a una dificultad para entenderla. Desde el análisis de las evidencias supuestas por un proceso de reconceptualización parcial de la experiencia subjetiva que corresponde a los dominios del conocimiento y la comprensión en términos del dominio de la 'percepción visual', en esta comunicación se intenta sentar las bases de una pedagogía musical centrada en la persona sorda y en su propia lengua, evitando términos anclados en la comprensión musical de las personas oyentes, y proponiendo estrategias que puedan ayudar tanto a la percepción como a la conceptualización musical de personas sordas. Y ello, desde el establecimiento de la forma en la que las propias personas sordas se enfrentan, de manera experiencial, al fenómeno musical y dan cuenta de él. Las expresiones producto de lo que les supone el acercamiento e interacción con el medio musical, que forzosamente han de recategorizar, habrán de responder, necesariamente, al fundamento de su conceptualización metafórica, que será la base de una nueva pedagogía musical de base sociocultural propia.

Palabras clave: Metáforas conceptuales - Lengua de Signos - Música y sordera.

LOS CONCEPTOS METAFÓRICOS Y METONÍMICOS EN EL DESARROLLO DE LAS HABILIDADES PERFORMATIVAS TÉCNICO-VOCALES

NICOLÁS ALESSANDRONI BENTANCOR¹ y ², CAMILA BELTRAMONE¹ Y FAVIO SHIFRES¹

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

2. *CONICET*

Fundamentación

La Teoría de la Metáfora Conceptual (TMC) (Lakoff y Johnson, 1980, 1999) postula que las expresiones metafóricas no son ornamentos de la lengua, sino realizaciones de superficie de procesos de mapeo transdominio (MT) subyacentes que nos permiten comprender un dominio de conocimiento abstracto recurriendo a otro más concreto/corporeizado. Esta traslación de los fenómenos de producción y comprensión metafórica del nivel del nombrar al nivel del pensar implica que los procesos cognitivos metafóricos resultan claves para comprender la estructura y dinámica de nuestro sistema conceptual. En el campo específico de la Pedagogía Vocal, una serie de trabajos anteriores destacó el lugar que ocupa en el dispositivo clase la utilización de expresiones metafóricas como herramienta de generación conceptual. Así, se propuso que los procesos de MT serían los responsables de permitir a los alumnos acceder a contenidos del dominio abstracto de las descripciones fisiológicas y la coordinación motora a partir de experiencias sensoriomotrices más vividas. No obstante, existe una cuestión que no ha sido suficientemente indagada: la relación entre el pensamiento ya no metafórico, sino metonímico, y la arquitectura de nuestro sistema conceptual. La figura de la metonimia - argumentan Lakoff y Johnson - tampoco debe ser comprendida como un adorno lingüístico, sino como un recurso que estructura nuestras actitudes y acciones y que está anclada en nuestra experiencia corporeizada, pero que, a diferencia de la metáfora y la extensión de significado que ella conlleva, involucra una extensión sistemática de la referencia. Este trabajo propone que ciertas problemáticas pedagógico-vocales pueden ser repensadas a partir de una discusión sobre la naturaleza de los conceptos propios del campo en términos de las categorías pensamiento metafórico y metonímico. Además, se sugiere que dicha discusión podría colaborar en la dilucidación de la naturaleza del desarrollo conceptual longitudinal técnico-vocal.

Objetivos

Nuestro escrito busca, de modo general, explicitar las relaciones entre conceptos estructurados metafóricamente y metonímicamente, y aportar elementos para desentrañar los procesos de génesis de los mismos, en el contexto del desarrollo de habilidades técnico-vocales. Específicamente, se muestra el modo en que se estructura cognitivamente el concepto de apoyo, concepto clave al interior de la Técnica Vocal. Para ello, el desarrollo teórico es enriquecido con datos provenientes de una encuesta realizada recientemente a docentes y estudiantes de canto de diferentes niveles de formación de la región.

Contribución Principal

A partir del análisis cualitativo de diferentes fragmentos de la encuesta realizada, se propone que el *appoggio* es un concepto complejo que involucra al menos tres tipos de procesos/realizaciones conceptuales: 1. Un proceso de conceptualización primaria de la noción, basado en la condensación de expresiones de tipo metafórico; 2. Un proceso de conceptualización secundaria en el cual el apoyo mismo es entendido a través de la metáfora ontológica *EL APOYO ES UNA SUSTANCIA*, que permite comprender al mismo en términos de una entidad discreta o unidad de tipo uniforme; 3. Un proceso de conceptualización terciaria que consiste en la cristalización de las expresiones metafóricas que dieron lugar al proceso de in-

corporación, y que constituye una realización metonímica del concepto, bajo la forma de la síncdoque EL APOYO POR LA TÉCNICA CORRECTA. Además, se hipotetiza que estos procesos no se dan de manera simultánea ni aislada, sino que siguen este patrón secuencial de aparición que acompaña el desarrollo de las habilidades performativas técnico-vocales; y que una vez que los procesos han tenido lugar, es posible recurrir a cualquiera de las tres realizaciones de manera alternativa, dependiendo de los requerimientos de la situación de clase.

Implicancias

La comprensión de la naturaleza estructural y dinámica de los conceptos propios del dominio técnico-vocal posee implicancias directas para el diseño de nuevas estrategias pedagógicas, y para el avance teórico del campo. Se estima que próximas investigaciones dirigidas en el mismo sentido que el presente trabajo podrán aportar nueva evidencia acerca del modo en que circulan los contenidos procedimentales al interior de los intercambios docente-alumno en contextos de clases de canto. Por otra parte, el análisis de las diferentes formas de realización de un concepto resulta central para comprender el modo en que alumnos y expertos afrontan los problemas propios de una situación de aprendizaje y/o entrenamiento, apelando para ello a recursos cognitivos creativos como son el pensamiento metafórico y metonímico. Por último, es importante considerar el valor exegético que estas disquisiciones podrían revestir para el estudio de la naturaleza y génesis conceptual al interior de otras habilidades performativas involucradas en la ejecución musical, la danza o el teatro.

Palabras clave: Conceptos metafóricos - Conceptos metonímicos - Desarrollo de habilidades performativas.

LA COMPRENSIÓN DE METÁFORAS MULTIMODALES NO MEDIADAS LINGÜÍSTICAMENTE: EFECTOS ACÚSTICOS SOBRE LA EJECUCIÓN VOCAL

NICOLÁS ALESSANDRONI BENTANCOR^{1 y 2} E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ¹

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

Universidad Nacional de La Plata

2. *CONICET*

Fundamentación

En su Teoría de la Metáfora, Lakoff y Johnson (1980/2003; 1999) postulan que las expresiones metafóricas son realizaciones de superficie de procesos que posibilitan el acceso a la comprensión de dominios abstractos del conocimiento (dominios meta) a partir de relaciones analógicas entre dichos dominios y otros de naturaleza más concreta o corporeizada (dominios origen). Por ello, este fenómeno no constituye un adorno del lenguaje o la retórica, sino un verdadero recurso del entendimiento que caracteriza estructural y dinámicamente a todo el sistema conceptual humano, y no sólo a las producciones poéticas-discursivas. No obstante ello, la mayoría de las indagaciones al interior de este paradigma de investigación –incluidas las vinculadas con el dominio musical– se han efectuado atendiendo a las realizaciones lingüísticas de los procesos de pensamiento metafórico (ver Kövecses, 2010; Ritchie, 2013). Esta primacía de la investigación lingüística no sólo da cuenta de una elección teórica, sino de ciertas restricciones metodológicas en Psicología Cognitiva para el análisis de los aspectos pre y no lingüísticos de la experiencia cognitiva (Gibbs y Colston, 2012). En este estudio, se presenta un diseño metodológico para el análisis de los procesos metafóricos no mediados lingüísticamente que operan en la construcción de la habilidad de ejecución vocal,

atendiendo particularmente a las realizaciones metafóricas multimodales (Forceville y Urios-Aparisi, 2009).

Objetivos

En términos generales, el diseño busca aportar evidencia respecto de la naturaleza de los procesos de comprensión metafórica multimodal no mediados lingüísticamente que se ponen en juego en el contexto de desarrollo de la ejecución vocal como habilidad performativa. Particularmente, se busca evaluar en qué medida y de qué forma las diversas modalidades sensoriales pueden promover procesos diferenciales de proyección metafórica, y analizar las incidencias acústicas de dichas proyecciones sobre las producciones vocales de los participantes.

Método

Para la operacionalización de la experiencia se ejecutó un diseño experimental con preprueba/posprueba y grupo control (Hernández Sampieri, Fernández Collado, y Baptista Lucio, 2010). Se convocó a 6 cantantes masculinos y 6 cantantes femeninas a un estudio de grabación, habiéndoles solicitado que aprendieran los primeros 60 segundos de 'EllensGesang III', D. 839, Op. 52, No. 6 de F. Schubert ('Ave María'), y que asistieran habiendo vocalizado como lo hacen habitualmente. Se les solicitó que cantaran el fragmento a capella hasta que se sintieran cómodos. Luego, a la mitad de los integrantes (grupo experimental), se les requirió que volvieran a cantarlo bajo las siguientes condiciones, una vez por condición: (i) tocando un trozo de algodón; (ii) frotando sus manos contra una lija; (iii) metiendo sus manos en un cubo con agua; (iv) frotando sus manos contra una porción de tela aterciopelada; (v) sosteniendo dos pesas de 1 kg.; y (vi) pasando sus manos sobre una superficie revestida con cinta scotch bifaz. El grupo control cantó la obra igual cantidad de veces, sin realizar las condiciones (i)-(vi). La grabación se llevó a cabo utilizando una disposición óptima para la toma de producciones vocales (Shewell, 2009): un grabador Zoom H4N vinculado a un Preamplifier RodeD-PowerPlug, con una orientación omnidireccional, a 10 cm. de los cantantes. Adicionalmente, se les realizó una encuesta para recabar información cualitativa que complementara los valores cuantitativos obtenidos.

Resultados

Si bien los resultados finales están siendo procesados y serán presentados en el 12vo ECCoM, se predice que las producciones vocales de los cantantes pertenecientes al grupo experimental se diferenciarán significativamente de aquellas de los cantantes pertenecientes al grupo control, sobre todo en lo atinente a la configuración espectral-armónica de las vocales producidas, tal como sucedió en trabajos anteriores que indagaron la incidencia de expresiones metafóricas verbales sobre la performance vocal (Alessandroni, 2014; Alessandroni y Shifres, 2014). No obstante ello, se compararán asimismo otras dimensiones acústicas, tales como la precisión en la afinación, las variaciones de intensidad, y el ajuste métrico interataque de las notas de la melodía seleccionada como estímulo, por considerar que estas variables -no usualmente examinadas en estudios similares al presente - podrían aportar mayor información sobre el proceso de significación cognitiva subyacente a la comprensión de las metáforas multimodales.

Conclusiones

En primer lugar, se discuten los resultados cuantitativos y cualitativos en relación a la Teoría de la Metáfora Conceptual y a la plausibilidad de extender dicho marco de referencia para considerar a las denominadas metáforas multimodales en tanto dispositivos promotores de procesos de significación cognitiva. Para ello, se propone que la realización de la tarea experimental del diseño importa correspondencias topológicas entre dominios de índole no lingüística (i.e. calidad de la superficie del trozo de algodón-calidad de la superficie sonora vocal). Asimismo, se presenta una reflexión en torno a la pertinencia del diseño metodológico propuesto como un método tendiente a examinar aspectos no lingüísticamente mediados de

la experiencia cognitiva de los participantes, recuperando para ello conclusiones provenientes de un estudio anterior que evaluó procesos metafóricos no mediados lingüísticamente (Martínez, 2008).

Palabras clave: Metáfora multimodal - Mapeo transdominio - Ejecución vocal.

ESQUEMAS-IMÁGENES Y METÁFORAS PRIMARIAS EN CONTEXTOS DE INVOLUCRAMIENTO SOCIAL Y MUSICALIDAD COMUNICATIVA

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ¹, SILVIA ESPAÑOL^{1,3 y 4} Y DIANA INES PEREZ^{2 y 3}

1. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata

2. Universidad de Buenos Aires

3. CONICET

4. FLACSO

Fundamentación

Los esquemas-imágenes y las metáforas primarias son estructuras pre-conceptuales configuradas tempranamente en la cognición a partir de la actividad sensorio-motora en el ambiente. Los esquemas-imágenes son patrones experienciales dinámicos y recurrentes (visuales, auditivos, táctiles, kinestésicos) almacenados en el sistema cognitivo. El esquema-imagen ORIGEN-CAMINO-META emerge de las experiencias que contienen una trayectoria de movimiento con puntos de partida y llegada y un camino los une. Mandler (2005) encuentra evidencia -inferida en experimentos ligados a la visión- de la emergencia temprana de los esquemas-imagen CAMINO, META-CAMINO, CONTENEDOR, LAZO, y ARRIBA y ABAJO. Las metáforas primarias son estructuras primitivas también, gestadas tempranamente en las experiencias sensoriales de la vida afectiva, incluyendo acciones realizadas en contextos de interacción social. En ellas se co-activan los dominios subjetivo y sensorio motor; esta fusión inicial da paso a una diferenciación cognitiva que está en la base de las metáforas más complejas posteriores. Inicialmente la teoría de la metáfora estudió el rol de los esquemas-imágenes en el pensamiento verbal (Johnson, 1987 y 2007). Posteriormente, se indagó su aplicación en la cognición musical imaginativa (Martínez, 2008 y 2014), la composición y recepción fílmica (Coëgnarts y Kravanja, 2012) y la ejecución de los gestos que acompañan al habla (Cienki, 2005). Poniendo énfasis en la conducta interactiva observable, Martínez (2014) estudia la ejecución multimodal de los esquemas-imágenes ORIGEN-CAMINO-META y ARRIBA-ABAJO en las performances adultas dirigidas a bebés (Español y Shifres, 2015), de 5 y 7 meses, en contextos de musicalidad comunicativa. Sugiere que los adultos los resaltan performativamente y anticipan la ejecución sensorio-motora solitaria de tales esquemas, orientando su atención hacia ellos. Sin embargo, el rol de las metáforas primarias en estos contextos de actuación no ha sido aún explorado.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es aportar datos observacionales y reflexiones teóricas que permitan identificar la presencia de metáforas primarias y su combinación con los esquemas-imágenes en contextos de musicalidad comunicativa y continuar explorando el origen interactivo de estas estructuras preconceptuales.

Contribución principal

La descripción habitual de los esquemas-imagen está hecha desde un punto de vista individual, tomando en cuenta un sujeto en interacción con objetos del mundo. El presente

trabajo contribuirá a la puesta en evidencia de fenómenos interactivos, estéticamente elaborados, que posiblemente influyan en la emergencia de los esquemas-imágenes y de las metáforas primarias que están en la base del pensamiento abstracto. Se trata de un aporte desde la cognición corporeizada, enmarcada dentro de la perspectiva de segunda persona, que resalta los contextos de musicalidad comunicativa como locus para el desarrollo del conocimiento. En tal sentido, constituye un aporte puntual al avance de una perspectiva estética del desarrollo de los procesos psicológicos.

Implicancias

El trabajo brindará descripciones, hipótesis y reflexiones que engrosarán las contribuciones realizadas desde el paradigma de las ciencias cognitivas de segunda generación a la comprensión de procesos mentales/corporales relevantes. En este sentido, permitirá ahondar en los conceptos de esquema-imagen y metáfora primaria y su rol en nuestra cognición en dominios ajenos al lingüístico, que es donde han tenido su origen y al que están destinados los mayores esfuerzos investigativos. Además, al adoptar una perspectiva de segunda persona, se exhibirá claramente el rol que los otros tienen en la constitución de nuestras más básicas estructuras preconceptuales que dan lugar a una buena parte de nuestra organización cognitiva. De esta manera se destacará el carácter social y adquirido de nuestros dispositivos cognitivos básicos, poniendo en cuestión las explicaciones individualistas e innatistas que son la ortodoxia en las ciencias cognitivas clásicas.

Palabras clave: Metáfora primaria - Esquema-imagen - Musicalidad comunicativa.

OPEN CLOSED: A NON-LINEAR MUSICAL PERFORMANCE FRAMEWORK

HENRIQUE PORTOVEDO

Escola das Artes. Universidade Católica Portuguesa

Fundamentación

This paper is based on a performative framework named 'Open Closed'. This framework challenges the traditional environment and delivery of contemporary music performance, taking advantage of the considerable amount of discussions, in recent years, around the concepts of listening and audience engagement with new music. We created a performance of 14 days with five events, exploring a non-linear performative event motivated by the synesthetic relation of the day light for each piece. The overall performance and events occurred in two reality dimensions: in one hand, there was the live performance, unexpected by the audience in the art gallery, compared to an happening; in other hand, we used a web based platform for its delivery, as if it was a novel. This performative structure basically rethinks the notion of liveness and the relation of the performer as a medium departing from Marcel Duchamp's Art Coefficient that correlates between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed. Modern Art has changed the role of the artist and the audience, making the work of art a process of experiences where communication becomes the central factor of that aesthetic experience.

Objetivos

We aim to provide insights about the use of web based platforms for musical performance communication, at the same time as challenging and discussing the structure of the traditional contemporary music concert. This study examines the conceptualisation of liveness through the direct action of the performance in real time and the time-lapse structure delivered through a web based platform. The web platform used was Facebook, as we considered that it's popularity and graphical user interface design meets the conditions to make possible this study, and eventually, challenge its common day-life application to a nonconventional approach, making the platform, at the same time, the medium of performative actions.

Método

The artistic research in the academy have received, more and more, attention through practice led methodologies. According to Brown and Sorensen, periods of research activity produce findings and artefacts that can then be mobilised in episodes of musical practice and subjected to evaluation that then influences the direction of further research. Here, practice led methodologies were combined with two similar semi-structured questionnaires. The first questionnaire was addressed to the public in the art gallery, while the second one was addressed randomly to possible online public. To the participants was not given any previous information about the study or the performance. They were asked to answer about (i) their familiarity with contemporary art, (ii) contemporary music concerts frequency, (iii) familiarity with that specific performance, (iv) relation between the musical pieces and the environment of the performance, (v) perception of the synesthetic intention, (vi) importance of the live performance presence, (vii) schedule of the event within the all performance, (viii) regular use of web based platforms. Participants were also asked their gender and age. To the non-live participants was sent an invitation to see all moments of the performance, on demand, after responding the questionnaire.

Resultados

We had 34 answers to our surveys, 8 questionnaires answered by the live audience in the art gallery and 26 answered by online users from our network. The age of the participants ranged from 20 to 69 years old. From the first group of answers, almost of the individuals considered

themselves as familiar with contemporary art, while 60% revealed some significant frequency to concerts of contemporary music. No one was informed or had any kind of information about that specific performance previously but mainly considered the relation between music and environment adequate not perceiving any synesthetic relation. The second group was significantly different in terms of familiarity with contemporary art and frequency to concerts. When answering the questionnaire around 60% felt some familiarity with the performance and around 15% had some sense of synesthetic perception. Around 80% consider that, in this kind of artistic approach, the importance of live performance presence is crucial but the option of on-demand transmitting better suits their personal interests.

Conclusiones

As we have stressed, non-linearity in performance events related to contemporary music can be considered an advantage establishing an augmented relation with the public, specially when we refer to public using computer technologies and web based platforms. Living in a world of streaming events and real time communication, live performance presence is still considered crucial, but it is not fundamental for the living of the artistic experiences in the contemporary musical context, opening space to artists to develop new medium strategies for art delivery.

Palabras clave: Contemporary performance - Non-linearity - Liveness.

LA ALOGRAFÍA DE LA RECEPCIÓN. INTÉRPRETES Y PÚBLICOS

GERARDO GUZMAN

Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

Los estudios acerca de los regímenes alográficos y autográficos de las artes tienen en Gérard Genette y Nelson Goodman a dos de sus principales representantes (Genette, 1997), (Goodman, 2010). La visión de estos autores se instala en miradas estructuralistas, lejanas a una incorporación y participación pragmática de los eventos. Por ello el nivel performático y recepcional del arte resulta soslayado. El caso particular de la música, arte alográfica por excelencia, promueve la pregunta acerca del rol de los agentes que activan y modifican tal régimen, desde la escritura de un sujeto autor, las experiencias psicomotoras y cognitivas involucradas en la ejecución e interpretación, hasta la recepción ocurrida en las audiencias. Habría no sólo una alografía de la música en tanto objeto inerte elaborado por un sujeto creador, sino una activa competencia hermenéutica en los intérpretes y auditores. La acción creativa, el desarrollo de las ideas y la configuración discursiva y semántica, formularía una cadena de múltiples autorías por la cual la música no estaría sólo interpretando a un autor, sino que éste se interpretaría a través de sus usuarios. Las nociones actuales de backstage, las estéticas relacionales y los circuitos musicales que aportan las redes sociales, entre otros dispositivos, formularían nuevas estrategias alográficas.

Objetivos

El principal objetivo de este trabajo radica en situar la actividad musical de ciertas estéticas, en un circuito en el que el nivel productivo no se restringe al compositor sino que se extiende en forma transversal y reversible, como relación más o menos vinculante entre un autor, un intérprete y una audiencia.

Contribución principal

El trabajo pretende reflexionar acerca del circuito creacional e interpretativo de la música, repositionando las nociones de sujeto y objeto de la producción, en una dinámica operativa

que renueva pactos estéticos, resitúa roles, e ilumina y posiciona con legitimidad nuevas zonas y protagonistas de la experiencia musical.

Implicancias

Las mismas recaen en un análisis de las prácticas interpretativas acerca de músicas del pasado y presente, en especial aquellas alcanzadas por la escritura y las tradiciones heredadas del siglo XIX. En este sentido se intenta reforzar el papel autoral y alográfico de los intérpretes por sobre paradigmas ritualísticos y canónicos, en los que aquéllos resultan cooptados por un presunto creador omnisciente. Asimismo permite exámenes sobre el rol jugado por los diferentes miembros que integran la experiencia musical, sujetos, tecnologías, medios y redes.

Palabras clave: Autor - Intérprete - Público.

‘DE LÁBIOS E LÍNGUAS’: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO A PARTIR DAS RELAÇÕES ENTRE VOZ, MOVIMENTO E ESPAÇO

WANIA STOROLLI

Universidade de São Paulo

Fundamentación

Este estudo organiza-se a partir da investigação prática da voz, pressupondo que a exploração dos recursos vocais, realizada em conexão ao movimento, tem a potencialidade para gerar novas formas artísticas caracterizadas como híbridas. Sem nunca ter deixado de ocupar os estudos teóricos bem como a investigação prática, em particular na música e nas artes cênicas, a pesquisa vocal passa a enfocar na contemporaneidade aspectos que historicamente haviam sido deixados de lado. Em ‘Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal’ (2011), a filósofa italiana Adriana Cavarero ressalta o caráter de unicidade de cada voz e demonstra como o pensamento filosófico ocidental tem optado pelo logocentrismo da palavra, deixando de lado o aspecto mais primordial da voz, que é seu componente sonoro, anterior à constituição da linguagem. A relação que se estabelece na própria voz, entre sua origem sonora e sua predestinação em tornar-se linguagem, é um dos aspectos abordados por artistas contemporâneos. Especialmente a exploração das possibilidades sonoras de uma voz ‘além das palavras’, tem ocupado artistas como Meredith Monk e Fátima Miranda, cujos processos criativos são referência para a experimentação prática deste estudo. Ao considerar a voz primordialmente enquanto fenômeno sonoro, introduz-se atributos típicos do som e ocupa-se de temas como a dimensão temporal e espacial da voz e sua capacidade de gerar atmosferas específicas, trazendo-se aqui o conceito de atmosfera de Gernot Böhme.

Objetivos

Investigar o papel da voz na geração de uma performance artística, verificando como e de que forma esta pode se materializar a partir da exploração dos recursos vocais, especialmente em conexão ao movimento e através de estratégias experimentais. A proposta consiste em explorar especificamente a dimensão espacial da voz, sua qualidade performativa e capacidade de transitar por diferentes meios, de criar espaços sonoros e interpenetrar tradições. A hipótese inicial é de que a pesquisa vocal, realizada segundo estas orientações, possa revelar uma voz que não se limite ao papel de instrumento de reprodução de formas consolidadas, mas atue como agente propulsor de processos de criação singulares.

Método

Estratégias experimentais de investigação dos recursos vocais foram empregadas, explorando-se a capacidade da voz de constituir espaços sonoros, de estabelecer interações com o entorno e entre as diversas linguagens artísticas, visando gerar uma performance. Através de vivências envolvendo respiração, voz e movimento, o projeto foi desenvolvido com integrantes do grupo L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação), composto por artistas das áreas de música, musicoterapia e artes cênicas. O método de trabalho envolveu inicialmente leituras sobre a natureza do fenômeno vocal. 'Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal' (2011), de Adriana Cavarero, foi um dos pilares para os debates teóricos e desenvolvimento de estratégias práticas, especialmente as relacionadas à ressonância e ao eco, aspectos abordados pela autora. As principais estratégias foram as improvisações vocais tonais e atonais, incluindo sons da respiração, pesquisa de possibilidades não usuais de emissão e articulação vocal explorando lábios, língua, ressonância nasal e sons percussivos, criação de glossolalias tanto no contexto da harmonia como sem alturas definidas, pontilhismo vocal, propostas de movimentações e sugestão de imagens, exploração das relações entre movimento e som na criação de cenas, utilização de arquivo sonoro pré-gravado e de vídeo. No decorrer do trabalho foram realizados registros sonoros e audiovisuais das experiências, que auxiliaram e nortearam o processo criativo.

Resultados

A experimentação resultou na criação da performance 'De Lábios e Línguas', forma híbrida apresentada durante o evento Satyrianas 2014, em São Paulo, Brasil. A performance, realizada pelo grupo L.I.V.E., envolveu recursos vocais ao vivo, movimentações e ações, registros sonoros pré-gravados que incluíam um cânone ao piano, representando a memória dos sons vocais executados anteriormente na própria performance, mixado a improvisações com sons da respiração e projeção de vídeo. A estrutura da performance estabeleceu-se como uma sequência de cenas e fragmentos, obedecendo a um roteiro desenvolvido pelos participantes a partir de sugestões trazidas bem como de células musicais sugeridas. Apesar do roteiro fixado, com instruções de ações e sons, havia liberdade para improvisações, ou seja, a cada vez a performance materializava-se sonoramente de forma distinta. 'De lábios e línguas' trata das possibilidades de existência e transformação das vozes. Criando espaços e sonoridades, gerando imagens, as vozes manifestam-se em sua multiplicidade ao compor a trama sonora da vida contemporânea. Inspirada na imagem de uma deusa hindu com muitos braços, a performance inicia com quatro performers realizando sons em boca chiusa, compondo um só corpo de oito braços. Outras cenas se sucedem. No final, glossolalias criadas pelas performers são varridas pelo 'vento'. Restam os sons da respiração e imagens de uma tempestade de areia no deserto em vídeo projetado ao fundo, encerrando a performance.

Conclusiones

Ao considerar prioritariamente o componente sonoro da voz durante a experimentação, propondo-se a descoberta de inúmeras formas de emissão e sons vocais, sem limitar-se a técnicas consolidadas, procedeu-se à liberação da voz em relação a sistemas e estéticas pré-determinadas. A voz pode ser percebida na sua potencialidade criativa e qualidade performativa, revelando sua capacidade para transitar entre diferentes linguagens e gerar uma proposta estética singular, estimulando novas percepções e possibilidades de escuta. A ressonância, afirmando a dimensão espacial da voz, e o eco, forma de ressonância desincorporada, aspectos constitutivos do fenômeno vocal abordados durante a experimentação, revelaram a ambiguidade característica da voz, transitando entre corpórea e desincorporada. As estratégias utilizadas, que priorizaram a experimentação e descoberta da potencialidade e unicidade de cada voz envolvida, a percepção da atmosfera única gerada por cada voz, bem como sua relação com outras vozes, com o movimento, ressonância e espaço, revelaram-se como formas importantes para aquisição de habilidades, tanto no que se refere à execução vocal como à percepção auditiva. Concebendo a voz não apenas como instrumento que pode fazer parte de um sistema pré-estruturado, as estratégias afirmaram-se como

relevantes para o desenvolvimento de processos criativos artísticos que não pretendem se reduzir à execução de algo pronto, mas intencionam gerar manifestações e formas singulares.

Palabras clave: Voz - Movimento - Espaço.

MUSICAL COMMUNICATION, EMPATHY AND DANCE CONNECTION

JORGE SALGADO CORREIA

Universidade de Aveiro

Fundamentación

From curricula analysis and instrumental classes observation it is striking to notice that there are no explicit strategies to improve the students' capacity to communicate musically. Since to be able to communicate musically is (or should be) the main goal of instrumental classes the lack of specific strategies to approach this issue has definitely dramatic consequences. In fact, as researchers have been noticing (cf.: Pierce 1994; Davidson & Correia 2002 and others) 'classic music' is taught in music schools and conservatories mainly imposing to the students two authorities: the instructions of the score and the instructions of the teacher, leaving very little space to expand students creativity. In our view, students should have opportunities to explore not only how to be expressive but also how to communicate with the other; and the key to explore these two capacities is through coordinating their own movement in connection with the movement of the other. However, formalist perspectives, which privilege analytical discourse and conceptualization, where teachers use mainly verbal language in the interaction and communication with their students (cf.: Martínez & Anta 2008) have been predominant. Based on the recent discoveries of neuroscience - on mirror neurons and the new understanding on empathy - this paper had two premises: first, musical communication depends on empathy; and, second, empathy is a capacity that can and should be developed in educative contexts.

Objetivos

Based on the work of Dalcroze (1920), Truslit (1938), Orff (1950), Mark & Gary (2007), Alexandra Pierce (2010) and many others who argued the relevance of working on physical movement and gesture as fundament for musical expression, on one hand, and inspired in the intimate corporeal communication of tango and in the Contact-Improvisation techniques (cf.: Paxton 1996), on the other hand, the author - who is a professional flutist, flute teacher and an experienced tango dancer - developed pedagogical strategies with the objective of improving students body awareness and coordination and their capacity for empathy.

Método

Pedagogical strategies were developed in 12 sessions, during one month, with a group of 20 students from the same school and from different instrumental areas; 10 male and 10 female, organized in pairs and divided in two groups: one group of 5 pairs (9/10 years old); and another 5 pairs (11/13 years old). The sessions were video taped, reports were kept after for each session and the students were interviewed in three different moments: beginning, middle and end of the experiment. In these improvisation exercises, the students were invited to express different affects, moods, states of mind and characters suggested by the music, developing a sense of interaction between their bodies, between the self and the other, and exchanging roles of leader and follower, in a profound intersubjective dialogue. They were responding to the music but they were always stimulated to coordinate their expressive movements with the pair.

Resultados

From the observation of the students' performances, the video analysis and the reports, it becomes evident that progressively the students exercised their imaginations, their metaphorical projections in straight relation with the music; they went through experimenting different expressive possibilities for body movement in close communication with the other, in a physical connection of intense inter-subjective dialogue and exchanging of roles of leader and follower. They worked hard but had no special difficulties in going into processes of listening and reacting to the music and keeping the coordination of their expressive movements with their pairs, accomplishing often a profound physical/emotional empathy and developing awareness, sensitivity and aptitude to communicate with the other, adapting to the context.

Conclusiones

This experiment left a deep mark in the students making them aware of the fact that music is interacting with the other and that opened their interpretations to become naturally more focused on expression and communication. Results were also observable when playing solo: they were also trained in this experiment to imagine the other and play with him/her virtually.

Palabras clave: Comunicación musical - Empatía - Enseño instrumental.

EL PROGRAMA DE MAESTRÍA EN PROCESOS FORMATIVOS DE LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES: UNA ALTERNATIVA DE SUPERACIÓN POSTGRADUADA DE LOS MÚSICOS-PEDAGOGOS

DOLORES FLOVIA RODRÍGUEZ CORDERO

Instituto Superior de Arte. Universidad de las Artes. Cuba

Planteo del problema

Históricamente, el músico se ha caracterizado en diferentes latitudes geográficas por cumplir la doble condición de artista y pedagogo, integrando de este modo, el claustro de los conservatorios. Es bien conocido que algunos de estos músicos-pedagogos tienen éxito en su desempeño como profesores, sin embargo, otros no funcionan como verdaderos docentes, ya que evidentemente se trata de dos competencias profesionales diferentes en la que no basta solamente con poseer conocimientos y habilidades técnico-musicales. De ello se infiere que, la superación del personal docente resulte la pieza clave para lograr en gran medida, la calidad educativa que demanda el sistema de enseñanza artística. En tal sentido, el Departamento de Pedagogía-Psicología de la Universidad de las Artes, ISA, con el apoyo de profesores de las áreas artísticas, ha llevado a cabo desde 1997, diferentes modalidades de postgrado dirigidas a los docentes del sistema de enseñanza artística que han servido de antecedentes al Programa de Maestría en Procesos Formativos de la enseñanza de las Artes que desde el año 2011 se desarrolla en nuestra Universidad de las Artes. Esta ponencia caracteriza y ofrece los resultados obtenidos en este postgrado específicamente en la mención Música, durante la primera y segunda edición.

Marco referencial

La concepción de la Maestría toma como punto de partida y profundiza, en las categorías pedagógicas: formación y desarrollo de manera asociada, en función de la proyección social, la orientación humanista y el carácter transformador, en el que se distinguen en particular, los sujetos que aprenden y el maestro, como agente fundamental que, desde una función mediadora aplique las herramientas psicológicas, didácticas y metodológicas afines a los procesos formativos de la enseñanza de las artes, en este caso específico de la enseñanza-aprendizaje musical. Se destacan en esta parte de la ponencia, los sustentos teóricos que contribuyen al desarrollo del Programa de Maestría en Procesos Formativos de la enseñanza de las Artes, entre los que se encuentran los principales planteamientos de L.V. Vigostky en cuanto al aprendizaje y al desarrollo, unido a otros fundamentos teóricos planteados por destacadas personalidades de la Pedagogía española, como José Gimeno Sacristán, Ángel Pérez Gómez y de especialistas latinoamericanos y cubanos, que en particular forman o han formado parte de la vanguardia artístico-pedagógica en el campo de la enseñanza musical, como Gaspar Agüero Barreras, César Pérez Sentenat, Amadeo Roldán, Argeliers León, entre una inmensa pléyade de músicos-pedagogos notables. Se aborda como una parte sustancial de esta parte de la ponencia, una caracterización de los aportes de los postgrados que conforman los tres módulos de la Maestría y las actividades asociadas a la investigación.

Contribución principal

Al ingresar como estudiantes de la Maestría en Procesos Formativos de la enseñanza de las Artes de la Universidad de las Artes, se ha podido detectar que la mayoría de los músicos que se desempeñan como docentes en las escuelas especializadas, llevan a cabo su docencia desde una perspectiva de práctica docente artesanal. Son particularmente intuitivos, en lo que respecta a sus saberes psicológicos, didácticos y metodológicos afines a su especialidad, no así a sus conocimientos y habilidades artísticas. Durante el transcurso de la referida modalidad de postgrado, los músicos-pedagogos, al igual que el resto de los profesores de otras manifestaciones artísticas, han podido identificar y descubrir nuevos conocimientos u

otros en los que han actuado con un proceder empírico. El tránsito de una perspectiva práctica artesanal a una más reflexiva en su desempeño como docentes se ha ido reflejando en la docencia que imparten, ello evidencia que paulatinamente han aprendido a aprehender, los conocimientos y habilidades psicológicas, didácticas y metodológicas aplicadas que requieren para un mejor desempeño profesional en las escuelas de música.

Implicancias

El Programa de Maestría en Procesos Formativos de la enseñanza de las Artes resulta estratégico para el perfeccionamiento de la preparación pedagógica de los artistas que ejercen como docentes y por ende, como formadores en las escuelas que integran el sistema de enseñanza artística. A su vez, la Maestría ha propiciado la actualización de algunos temas de relevancia relacionados con las Ciencias Cognitivas de la Música, tales como: la Higiene de la Práctica, la Expresión Corporal para músicos, los enfoques contemporáneos de la enseñanza musical, a cargo de expertos cubanos y extranjeros, entre los que resaltan como ejemplos, los cursos de postgrado impartidos por el Dr. Favio Shifres, profesor de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina y fundador de SACCoM, titulado: 'El Oído Musical desde una perspectiva situada, corporizada, intersubjetiva y multimodal' (primera edición), y el relacionado con: 'Lo Corporal en la práctica instrumental: vínculos entre aspectos psicomotores, cognitivos y emocionales en la ejecución y enseñanza de los instrumentos musicales', a cargo de la Magíster Alejandra García Trabucco, docente de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina (primera y segunda edición). En la ponencia se abordan algunos testimonios de los maestrantes que reflejan su grado de satisfacción con los conocimientos aprendidos, así como una reflexión acerca de su evolución antes y después de cursado los postgrados que conforman la Maestría en Procesos Formativos de la enseñanza de las Artes.

Palabras clave: Enseñanza de las Artes – Música - Superación postgraduada de docentes de música.

INICIACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS ACADÉMICOS. UNA PROPUESTA DE APRENDIZAJE DESARROLLADOR

ALINA LOURDES PONSODA ALONSO

Instituto Superior de Arte. Universidad de las Artes. Cuba

Planteo del problema

El trabajo que se presenta, describe el recorrido de un proyecto de investigación, que se inicia dos décadas atrás, en escuelas de nivel elemental de música en Cuba, las cuales ofertan una enseñanza académica especializada, que incluye el nivel escolarizado, a partir del tercer grado de primaria, en edades de 7- 8 años. En sus planes y programas de estudios musicales está prevista, para estas edades, la asignatura de Iniciación Musical y comienza, a la vez, el estudio de un instrumento. Las prácticas simultáneas, al aplicar los programas de Iniciación Musical y de los instrumentos de la especialidad, provocan contradicciones aun irresueltas debidas, fundamentalmente, a la persistente premura por introducir la notación musical, avanzar en la técnica del instrumento, en la lectura y memorización rápida de las obras. Se mantiene un modelo tradicionalista de enseñanza, reciclado a través de posturas que transitan desde: insuficiencias en la preparación del docente, hasta aptitudes facilistas de apego a lo rutinario. La enseñanza, basada en prácticas intuitivas e improvisadas, prevalece en nuestras escuelas, con toda la carga de implicaciones que conlleva. Lo anterior, resulta de interés fundamental y su análisis continúa enfrentando un problema muy sensible: cómo iniciar a los

niños en el complejo proceso de interiorización del lenguaje musical, teniendo en cuenta un equilibrio entre lo emocional y lo cognoscitivo.

Marco referencial

Esta investigación se ubica en un área insuficientemente explorada, que implica los procesos psíquicos involucrados en el desarrollo de la percepción auditiva activa, cuyo conocimiento por parte de los docentes resulta fundamental para disminuir el esfuerzo innecesario en el aprendizaje. Lo cual resulta, en muchos casos, hasta traumático para los infantes, que los hace desistir, o sufrir por años experiencias diferentes a las que aspiraban en su acercamiento a la música. Se parte de referentes teóricos de la Escuela histórico cultural de L. S. Vygotski, para conformar una propuesta metodológica, desde interesantes concepciones respecto a la relación entre pensamiento y lenguaje, entre aprendizaje y desarrollo. Se tienen en cuenta también las experiencias acumuladas por los métodos de educación musical de importantes autores a nivel internacional. Se incorpora además, el resultado obtenido del análisis de criterios extraídos del trabajo de investigación de uno de los seguidores de Vygotski, P. Ya. Galperin, denominado: 'Formación por etapas de las acciones mentales', lo cual contribuyó a estructurar la lógica interna del proceso de aprendizaje.

Contribución principal

A partir de lo anterior, la propuesta metodológica se estructuró de forma tal que permitiera, una interacción con el lenguaje musical, a través de diversas fases de entrenamiento, condicionadas por las necesidades de un aprendizaje desarrollador, que respete la naturaleza emocional del niño, se ajuste a su individualidad y sus tiempos de aprendizaje. En ese sentido, llevar un proceso de enseñanza-aprendizaje, que tome en cuenta el nivel de desarrollo potencial del estudiante, precisa de un sistema de parámetros para su evaluación, teniendo en cuenta los objetivos específicos de cada fase de entrenamiento. Una evaluación dinámica donde se atienden, principalmente, los procesos de desarrollo potencial, lo que pone a prueba la efectividad mediadora del profesor. Según el nivel de desempeño mostrado por el estudiante, en las diferentes etapas de asimilación del conocimiento, se determinará por el profesor su mayor o menor potencial de aprendizaje, quien debe lograr la participación activa del estudiante y proporcionarle el andamiaje necesario que le permita regular su propio aprendizaje. En este proceso, lograr el equilibrio entre lo emocional y lo intelectual no es solamente una necesidad de aquellos con posibilidades de un futuro profesional en la música, sino también para quienes, a través de la música, podrán desarrollar y enriquecer su percepción del mundo sonoro que los rodea, beneficiados con mejores y más vastos criterios, para satisfacer sus necesidades de disfrute y crecimiento personal.

Implicancias

A partir 1993, desde la presentación y aprobación de los nuevos programas de la disciplina Iniciación Musical por la autora, y conciliados por los profesores a nivel nacional, el proyecto ha pasado por etapas diversas. Desde una prolifera actividad, de realización de seminarios nacionales para profesores, hasta la publicación de un texto de apoyo, donado por esta investigadora a todas las escuelas de música. Otros períodos, se han caracterizado por el trabajo improvisado de profesores, por falta, entre otros factores, de capacitación, de actualización de los saberes y del perfeccionamiento de los procesos formativos en las escuelas. No obstante, se ha comprobado la efectividad de la propuesta metodológica, por parte de docentes que la aplican consecuentemente lo cual se ha podido apreciar en el seguimiento a estudiantes, que han transitado por todos los niveles de enseñanza, incluyendo el superior, con una carrera exitosa. En la actualidad, de los resultados de la aplicación, se generan nuevas estrategias de capacitación a docentes, dirigidas a profesores de música, en la Universidad de las Artes de La Habana. Representa un estímulo para continuar con el intento de erradicar, de las aulas del siglo XXI, la incongruencia de convivir con lo caduco y con lo nuevo, con las conductas rígidas y las prácticas educativas más creativas.

Palabras clave: Iniciación Musical - Enseñanza Académica de la Música - Procesos de Interiorización del Lenguaje Musical - Aprendizaje Desarrollador.

RAZONES PARA UN NUEVO ENFOQUE DE LA DIDÁCTICA DE LA MÚSICA

NADIESHA BARCELÓ REINA

Instituto Superior de Arte. Universidad de las Artes. Cuba

Fundamentación

La Didáctica de la Música, constituye una de las ciencias pedagógicas necesarias para concebir y desarrollar la formación musical. Su objeto de estudio ha estado tradicionalmente marcado por la indefinición o pluralidad en la demarcación de sus límites. De tal manera una revisión de la bibliografía identificada con este término se refiere básicamente a los procesos de enseñanza aprendizaje de la música en contextos de enseñanza general dejando fuera lo que ocurre en contextos académicos de formación musical, lo que con suerte se pudieran encontrar bajo el término de metodologías, que hace que algunos docentes y especialistas afirmen que no existe una sino varias Didácticas de la Música. Esto responde entre otras razones al predominio en la formación musical de un modelo tradicionalista o conservadurista (Musumeci, 1998) donde prima como principio el dominio técnico-interpretativo de géneros y estilos de la llamada 'música clásica o universal' y donde no se tienen en cuenta, o no se admiten, los procesos que sustentan y participan en la adquisición de tales competencias. Por otro lado, los resultados que vienen ofreciendo en los últimos tiempos ciencias que estudian al ser humano en su relación con la música y su aprehensión – Ciencias Cognitivas de las Música, Psicología de la Música, Neurociencias, etc. - así como las maneras de aprender la música en contextos no académicos apuntan hacia nuevas maneras de concebir los procesos de enseñanza aprendizaje de la música en sus diferentes escenarios. Sin embargo estos resultados no han logrado integrarse en un modelo que permita enfocar la formación musical desde los presupuestos teóricos y metodológicos que suponen las investigaciones y los resultados que se han venido obteniendo.

Objetivos

Partiendo de estas problemáticas, esta ponencia, que se inscribe en el acápite Investigación teórica/reseñas, tiene como propósito sistematizar los resultados que han aportado diferentes ciencias que pueden constituir referentes teóricos y metodológicos para un nuevo enfoque de la Didáctica de la Música.

Contribución principal

Referentes aportados por las Neurociencias que explican cómo y dónde ocurren procesos cognitivos musicales como la percepción, la ejecución y la emoción (Talero-Gutiérrez y otros, 2004; Soria-Urios y otros, 2011a, 2011b). Los aportes de la Psicología Cognitiva en la determinación y caracterización de las fuentes de la experiencia musical para su utilización y crecimiento como parte central del aprendizaje musical así como la importancia e implicaciones del desarrollo del aprender a aprender en música (Jørgensen y Hallam, 2009) y los procesos cognitivos que los sustentan (Sloboda, 1985; Malbrán, 2007; Shifres, 2008). Los estudios en Psicología de la Música que explican el papel y particularidades de la motivación (Hallam, 2009), la incidencia de diferentes formas de apoyo y las relaciones maestro-estudiante-padre en la adquisición de los saberes y el desarrollo de las habilidades musicales (Creech, 2009), constituyen algunos de los referentes que se analizan en el marco de este trabajo.

Implicancias

Esta sistematización constituye el primer paso hacia una concepción del proceso de enseñanza aprendizaje musical cuyo centro sea el sujeto que aprende en toda su dimensión: biológica, psicológica y social. Los referentes que se analizan resultan esenciales para reenfoque de la Didáctica de la Música, desde la determinación de las implicaciones didácticas y metodológicas de estos aportes ajustados al contexto cubano de formación musical. El análisis preliminar de estas implicaciones permite afirmar que estos referentes impactan al menos en dos áreas fundamentales: la dinámica de los componentes didácticos para la organización del proceso de enseñanza aprendizaje y en los modos de actuación del maestro en la dirección, orientación y conducción del desarrollo y crecimiento musical de los estudiantes.

Palabras clave: Didáctica de la Música - Formación Musical - Proceso de Enseñanza-Aprendizaje - Ciencias Cognitivas de la Música - Neurociencias.

EL RECURSO MUSICAL EN LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE LOS EDUCADORES MUSICALES: SELECCIÓN, ELABORACIÓN E IMPLEMENTACIÓN EN EL AULA

CARINA SILVA

Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

Desde el punto de vista de la formación docente, para conocer los medios de enseñanza, debemos partir desde una triple perspectiva: • Conocer los medios y ser capaces de interpretar y manejar sus códigos de comunicación. • Saber utilizarlos. • Saber aplicarlos a la situación de aprendizaje concreta que quiere poner en marcha. El educador musical debe seleccionar correctamente el recurso que desea trabajar y tener la capacidad de modificación o elaboración del arreglo de la obra que implementará en el aula, atendiendo a las posibilidades del grupo de alumnos a cargo como a sus intereses particulares. Ante lo expuesto, la residencia y prácticas docentes constituyen un aspecto clave en el proceso de formación de los alumnos de la Carrera Profesorado Universitario en Educación Musical, perteneciente al Departamento de Música de la FFHA, de la UNSJ. La carrera cuenta con una sólida formación disciplinar en el área específica de la música, como así también en la formación pedagógica, sin embargo, cuando los alumnos llegan a su trayecto de residencia y prácticas docentes, existe una fuerte tensión entre la teoría, entendida como formación musical y pedagógica, y la práctica docente, en la cual se presentan dificultades a la hora de abordar la clase y los recursos musicales en el contexto real del aula.

Objetivos

- Analizar cómo acontece la interacción pensamiento-acción en la selección, elaboración e implementación de los recursos musicales que realizan los alumnos residentes en el aula.
- Establecer cuáles son las situaciones problemáticas que se les presentan a los residentes de la Carrera Profesorado Universitario en Educación Musical que conllevan procesos reflexivos.
- Comprender la articulación entre el campo disciplinar y pedagógico en las prácticas de residencia en Educación Musical a través de la interpretación de los datos.

Método

La presente investigación se encuadra metodológicamente en la lógica de la investigación cualitativa y en el paradigma interpretativo-crítico. Se considerarán tres momentos en el desa-

rollo metodológico de este proyecto, teniendo en cuenta las tres fases de la enseñanza propuestas por Jackson (1998): • Pre-activa: momento de la planificación previa (planificación, programación, previsión de recursos y elaboración de los recursos musicales). • Interactiva: realización de la práctica docente (desarrollo, interacciones, acuerdos en el aula, implementación de los arreglos musicales). • Post-activa: reflexión sobre lo que sucedió en el aula (evaluación, reflexión sobre lo realizado, nueva planificación). Se analizaron en profundidad dos casos de residentes de la Carrera Profesorado Universitario en Educación Musical, que se dicta en el Departamento de Música de la UNSJ, durante toda su práctica docente que desarrollaron en la Escuela Industrial 'Domingo Faustino Sarmiento', en el período comprendido entre los meses de Julio y Septiembre de 2012.

Resultados

Se elaboraron esquemas de análisis para organizar el material de campo. Los analizadores refieren a conceptos o proposiciones que se construyen para guiar la lectura y análisis de los datos. Éstos sintetizan aspectos desglosados de los procesos o fenómenos que queremos observar. Los esquemas de análisis hacen referencia al conjunto de analizadores de una misma problemática, organizados en un cuadro, para facilitar el volcado de datos, la síntesis, la comparación. Se confeccionaron dos cuadros, atendiendo a las fases de la enseñanza, desde las situaciones problemáticas que plantearon los residentes, expresadas en el abundante material de campo. Como resultado en los esquemas analizadores se visualiza como hilo conductor el recurso musical, presente en las tres fases de la enseñanza, como situaciones problemáticas detectadas y como construcción del conocimiento profesional llevado a cabo por los dos alumnos residentes.

Conclusiones

- El manejo de los contenidos específicos referentes al uso de la voz, la ejecución instrumental, la adaptación y creación de arreglos vocales-instrumentales, la conducción de técnicas de dirección constituyen competencias imprescindibles en la práctica docente en educación musical, el alumno residente debe conocerlos y los reforzarlos permanentemente en su formación posterior.
- En la reflexión post-activa el pensamiento complejo del que disponen les permitió confrontar teoría y práctica, evaluar y pensar nuevas estrategias de resolución, especialmente en la implementación de los recursos musicales.
- Afirmar que el profesor de educación musical debe desarrollar un juicio crítico para seleccionar, elaborar e implementar los arreglos musicales en el contexto del aula y tener la capacidad de modificarlos según la respuesta del alumnado, respecto a las dificultades que se les presenten.
- Propiciar un pensamiento flexible, con apertura al desafío, capaz de resolver las problemáticas que presente el desempeño profesional docente.
- La formación docente debe contribuir al fortalecimiento del pensamiento creativo en el docente, es decir la capacidad de transformar lo difícil en posible.

Palabras clave: Recurso musical - Formación profesional - Prácticas reflexivas y metacognitivas.

DINÂMICAS DE REAPRENDIZADO MOTOR NAS RELAÇÕES ENTRE ALTURAS E TECLAS DO ACORDEOM

MARX MARREIRO Y LUIZ NAVEDA

Universidade do Estado de Minas Gerais

Fundamentação

A performance musical é complexa e multidimensional (Palmer and Meyer, 2000). Esta complexidade, em uma perspectiva cognitiva, pedagógica e socio-cultural, se refere não somente à multidimensionalidade do som musical mas às dimensões de um sistema cognitivo dinâmico que permite que um músico ou não músico (Bigand and Poulin-Charronnat, 2006) realize tarefas musicais simples ou complexas. Este sistema contempla, por exemplo, suas estratégias de aprendizado, suas reações às mudanças da estrutura musical (e.g.: tonalidades, tempos, ritmos), mudanças das respostas de mediadores (instrumentos) e mesmo a variabilidade do contexto e estado fisiológico do indivíduo. Desta forma, o estado e formação das preferências musicais e motoras na cognição musical pode estar mais visível nas dinâmicas de adaptação ao contexto musical (ex: um músico realizando a tarefa de improvisar) que em uma performance planejada (ex: um músico realizando a tarefa de tocar uma escala pré-definida). Neste estudo, observamos as dinâmicas de remapeamento das relações entre posicionamento de dedos e alturas musicais em um dispositivo que simula um acordeom.

Objetivos

O objetivo deste estudo é investigar como músicos reagem à desestabilização das conexões entre planejamento motor e tarefas musicais simples. Mais especificamente observamos como músicos profissionais respondem à troca de mapeamentos entre posicionamento dos dedos e alturas musicais em um controlador sem resposta háptica (tablet). Por um lado, as respostas coletadas neste estudo podem substanciar o desenvolvimento de instrumentos ou controladores musicais em dispositivos tácteis em tablets e celulares. Por outro lado, as observações podem proporcionar insights sobre a natureza do aprendizado de programas motores e memória de curto prazo na performance musical, que são elementos fundamentais do plano de estudos da educação musical.

Método

A metodologia se baseia em uma interface táctil (tablet) que simula de maneira simplificada o desenho dos botões e resposta sonora de um acordeom. A conexão entre o dispositivo e o banco de sons digitais no computador foi realizada por meio de rede wireless através do protocolo OSC. Os mapeamentos entre as teclas e os bancos de sons foram gerenciados em software e apresentados com o auxílio de um headphone. Nesta interface, os elementos gráficos foram dispostos de maneira similar aos botões dos baixos de um acordeom. Foram utilizados dois mapeamentos para 8 teclas: (1) o mapeamento original que simula a disposição de notas no acordeom e (2) o mapeamento alterado, desenhado a partir de sorteio aleatório de relações tecla-altura. O experimento consistiu em três fases: 1 - Na primeira fase o sujeito é orientado a se familiarizar com a interface. 2 - Na segunda fase, o sujeito é orientado a tocar uma escala e uma melodia simples. 3 - Na terceira fase, o sujeito é orientado a tocar a mesma escala e melodia no mapeamento alterado. Todas as interações com o controlador foram gravadas em formato digital e em vídeo. As interações incluem acionamento e libração das teclas, erros, dados de movimento do dispositivo e alturas dos sons ouvidos pelos sujeitos. 12 sujeitos participaram deste estudo (6 acordeonistas e 6 músicos não-acordeonistas com experiências diversas). Todos os sujeitos responderam a um questionário sociocultural ao final do experimento.

Resultados

Os resultados contemplan uma série de observações complexas sobre o efeito da mudança de relações entre teclas e alturas. Estas observações foram organizadas de diversas formas: alguns parâmetros quantitativos refletem o esforço de remapeamento como o tempo até uma execução perfeita da tarefa, quantidade absoluta de erros, taxa de erros. Outros parâmetros refletem características secundárias como nível de legato, quantidade de repetições de alturas e média de duração. Estratégias de memorização como repetição, solfejo e formação de padrões foram anotadas a partir do vídeo. Os resultados demonstram um amplo espectro de idiosincrasias relacionadas à estratégias individuais de memorização e performance. Repetições seguidas e tentativa-e-erro foram os padrões mais comuns de estratégias de remapeamento. Níveis de legato diferentes parecem estar relacionados com o tipo de instrumento original dos sujeitos. Não foi observada diferença significativa entre grupos de sujeitos acordeonistas e não acordeonistas entre as variáveis que refletem erros e tempos de remapeamento. Alguns indicadores de erros ainda refletem uma performance negativa do grupo de acordeonistas para a tarefa de tocar uma melodia simples. Dados dos questionários indicam a tendência de não adaptação dos acordeonistas à mudança do instrumento para um tablet. Dados de aceleração indicam que durante o esforço de remapeamento todos os sujeitos preferem permanecer imóveis.

Conclusiones

Embora os resultados não apresentem um quadro de evidências significativa sobre as diferenças entre grupos de músicos suas estratégias, as observações demonstram uma série de tendências importantes. A mudança das condições do instrumento que media as relações originais entre programa motor e altura parecem ser mais perturbadoras para os acordeonistas que para os outros músicos. Em um contexto de tarefas simples, estas mudanças levaram os níveis de erros dos não-acordeonistas a níveis similares ou menores que os primeiros. As percepção de um estado de avaliação e o contraste entre o instrumento original e a interface podem ter provocado uma performance reduzida, sobretudo para músicos não familiarizados com ambientes experimentais ou acadêmicos. Por outro lado, o foco na análise da interface e sons novos pelos não acordeonistas pode ter aumentado sua performance para tarefas simples. Um estudo mais complexo com tarefas musicais mais complexas pode revelar uma comparação mais interessante entre as demandas cognitivas de adaptação à um contexto diferente e de aprendizado de um contexto musical novo.

Palabras clave: Altura - Aprendizado motor – Acordeom.

RITMO, TIMING E PERCEPÇÃO MOTORA DO CICLO DO NADO EM ALTA COMPETIÇÃO

ALEJANDRO CÉSAR GROSSO LAGUNA^{1,2} E RUI PIRES³

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

Universidad Nacional de La Plata

2. *INET-MD Pólo de Aveiro*

3. *Instituto Português do Desporto e Juventude*

Fundamentación

Este estudo tem como propósito explorar o ritmo e do timing das ações motoras dos nadadores especialistas, considerando a priori que este estudo pode ser fundamental para perceber o impacto que a prática estruturada, por limites espaço temporais, tem na capacidade do nadador para perceber intuitivamente o grau de esforço aplicado, em sequências técnicas de estrutura cíclica. O ciclo do nado (CN) é a duração compreendida entre o instante em que

uma mão entra na água e quando a mesma mão, volta a entrar na água. As técnicas simultâneas bilaterais (mariposa) e as alternadas (crawl), utilizadas por atletas de alto rendimento, sugerem estruturas rítmicas diferenciadas colocando ao atleta um desafio perceptivo-motor que solucione ritmos distintos, quer na divisão entre extremidade superior e extremidade inferior [relação braçadas-pernadas], quer nas ações contralaterais e ipsilaterais, apresentadas em diferentes planos de movimento articular. A caracterização da técnica individual do atleta e a avaliação de eficiência por CN (relação ótima entre o gesto e custo energético) é realizada por indicadores de eficiência denominados distância, frequência e duração por CN. Este trabalho pretende investigar outros componentes temporais do ciclo como a sua natureza rítmica e a variação de timing entre CN e as possíveis vinculações destes componentes à cognição de estruturas rítmicas musicais. Espera-se que presente estudo contribua para melhorar a análise da performance na alta competição.

Objetivos

Este trabalho propõe-se indagar acerca de como o nadador percebe a estrutura temporal das ações motoras do ciclo do nado. Por isso, vamos explorar (i) a relação rítmica entre o movimento das pernas e dos braços, nas técnicas alternadas e nas simultâneas e (ii) se o coeficiente de variação de timing entre ciclos de nado é análogo com os coeficientes de variação de timing da pulsação que mostram os estudos expressivos da música. Coloca-se a hipótese que intuições musicais dos atletas podem ser um contributo cognitivo para a organização do ritmo do ciclo do nado. Especula-se que o ritmo do ciclo é métrico.

Método

1ª Parte: 10 nadadores de elite e 1 treinador participaram em entrevistas semiestruturadas que procuraram obter informação perceptiva-intuitiva-cognitiva sobre: (i) o papel do ritmo do ciclo na superação das suas marcas; (ii) as noções que têm da estrutura desse ritmo; (iii) vínculo dessa noções à intuição musical. Os atletas foram induzidos a reflectir sobre experiência do ritmo no ciclo do nado. 2ª parte: 1 nadador realizou um nado em técnica alternada (Crawl). Registámos a prova, num canal de teste hidrodinâmico, com a velocidade de água pré-definida para a velocidade de competição do nadador observado. A captura de imagem foi realizada em 3 planos de movimento, lateral - frente-superior - oblíquo-inferior. O ritmo corporal de cada ciclo foi estudado através do seguimento de 4 indicadores visuoespaciales (IVE) (Laguna y Shifres, 2012): 1ª falange distal, da mão e do pé, esquerda e direita. Observou-se o instante em que o IVE mão faz contacto com a superfície da água e o instante em que o IVE pé altera o sentido. Os dados foram obtidos através de técnicas de microanálise que permitem localizar o instante em que a velocidade de IVE é 0. As medições incidiram sobre a fase de nado propriamente dita. Foi analisada a duração de cada um dos ciclos, e a variação da regulação temporal de cada ciclo. Comparamos os resultados da 1ª e a 2ª parte. Pedimos ao atleta que fez o nado que auto confrontara as noções do ritmo que tinha dado na entrevista com a experiência do ritmo após a prova.

Resultados

Os resultados da análise metacognitiva mostrou que os atletas realizam um controlo intuitivo da frequência de ciclo, resultante da associação entre a percepção do ritmo e a intensidade de força aplicada, subaquaticamente, durante a fase propulsiva do ciclo. Esta percepção subjetiva de esforço parece ser um indicador fiável para o atleta calcular o tempo final, relativo à distância percorrida, podendo esta velocidade média de deslocamento afectar a intuição de regularidade do ciclo de nado. Os atletas atribuem à prática da tarefa motora a principal razão para a sua noção de ritmo, contudo não referem que as suas ações motoras estejam apoiadas num conhecimento 'formal' das componentes do ritmo. A confirmação, por parte dos nadadores, sobre a utilização da música como apoio complementar ao treino revelou muito interesse, quer em termos da motivação para a tarefa de nado, quer para a ajuda em estabelecer e manter a continuidade da execução técnica. De qualquer modo e de forma interessante atribuem a organização do ritmo e o tempo à experiência resultante de exercícios

específicos, em que o atleta é desafiado a nadar, a mesma distância, com e sem conhecimento do tempo de duração realizado. A análise quantitativa mostrou que os nadadores conseguem manter uma pulsação regular dentro das taxas do desvio musical. Por outro lado se observou que em cada ciclo há uma pulsação que dura um 15% mais que a outra e que a maior é a que os nadadores atribuem como a parte forte.

Conclusiones

Este trabalho apresentou alguns aspectos de uma exploração metacognitiva e uma análise quantitativa dos segmentos distais das extremidades superiores e inferiores do atleta que tiveram por objetivo estudar exaustivamente a estrutura rítmica do ciclo do nado. Inserido no campo da cognição corporizada do ritmo na natação temos mostrado como a análise da metalinguagem das entrevistas dos atletas somada a microanálise (timing) das imagens do nado, tem contribuído a despertar a consciência no nadador de detalhes que desconhecia como p.ex., considerar a variação do timing entre ciclose braçadas como um 'indicador de eficiência' para análise da sua performance. Mostrámos como os atletas se apoiam, ainda de forma inconsciente, na intuição do ritmo musical para aumentar o rendimento e a eficácia do nado, tal como mostraram ao referirem que escutam música antes do nado e durante o nado a imaginam. Isto poderia indicar o porquê das estruturas de ciclo, que apresentam um ritmo métrico, serem mais utilizadas por permitir assegurar respostas fisiológicas mais eficientes e de menor requerimento consciente. A natureza rítmica e contínua da tarefa do nado observada neste trabalho sugere claramente que a regularidade do ciclo do nado é semelhante á música e que as pulsações representadas pelas braçadas tem alternâncias forte-fraco numa relação binária. Esperamos chamar a atenção aos nadadores para a importância do ritmo a intuição musical e a microanálise no rendimento da performance do nado.

Palabras clave: Natación - Ritmo - Timing.

DIRECCIÓN EN 3D: LA DIMENSIÓN OCULTA DEL SIGNIFICADO

JAVIER DAMESÓN E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

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

Fundamentación

El problema de la tensión entre la dimensión temporal y la expresiva en los gestos del director se evidencia desde Berlioz hasta la actualidad (Garnett, 2009; Watson, 2012). Existe un destacable silencio metodológico alrededor de cómo se corporiza esta dimensión. Se postula aquí que la experiencia corporeizada del significado musical en la gestualidad del director está modelada por una lógica temporal y espacial de base no proposicional. Recientemente, se ha suscitado un marcado interés por el estudio del movimiento y el significado en el marco de las ciencias cognitivas de segunda generación. Los trabajos revelan múltiples ontologías de la gestualidad a saber i) la unidad experiencial gesto-habla (McNeill, 2012); ii) el gesto como mediador entre cuerpo y significado (Leman, 2008); iii) el gesto como signo interpretante cinético (López Cano, 2014); y iv) el gesto como significado metafórico de base imagen-esquemática (Martínez, 2014; Larson, 2012). Se pretende integrar estos enfoques en un modelo multinivel para el estudio de la cognición corporeizada (Alessandrini 2015). En este trabajo se realiza un experimento para estudiar la significación emergente de la coarticulación entre el movimiento corporal que organiza la gística de dirección y la música.

Objetivos

Detectar, describir, isolar desviaciones/modulación de los movimientos del esquema de dirección, desarrolladas en la dimensión adelante/atrás.

Correlacionar los desvíos/modulaciones del esquema de dirección con la configuración dinámica del esquema imagen CONTENEDOR (Dewell, 2005).

Buscar vinculaciones entre el modelado del movimiento y los componentes dinámico-expresivos del estímulo musical.

Inferir vinculaciones entre intenciones musicales de orden expresivo-interpretativas y significados no proposicionales configurados por el esquema imagen CONTENEDOR.

Método

Participante: Director de coro en actividad, con formación académica en la Universidad de La Plata, docente en Dirección Coral.

Estímulo: Se utilizó la línea de soprano del Ave verum K618, de W.A. Mozart, entre los compases 2 a 18.

Aparatos: El movimiento fue grabado usando un sistema de captura de movimiento Optitrack, compuesto por 12 cámaras infrarrojas y un sistema de control (PC).

Diseño y Procedimiento: El participante llevó adelante dos tareas organizadas en dos fases, a partir de un estímulo. Las tareas consistieron en la performance de dos interpretaciones expresivas del estímulo. Cada tarea se organizó en dos fases: ensayo (5-7min.) Performance (1min). Para la segunda interpretación se le pidió al participante que realice un descripción de los rasgos más significativos de su interpretación, y se le solicitó a partir de los descriptores utilizados, una nueva interpretación que modifique su abordaje.

Se desarrollaron dos estrategias de análisis. La primera midió la magnitud de los componentes kinemáticos del movimiento (desplazamiento y velocidad) en la dimensión adelante/atrás de las trayectorias de las manos. La segunda cuantificó el índice de contracción/expansión entre las marcas de las manos y la del centro del cuerpo. Ambas estrategias de medición del movimiento, se vinculan con los momentos de énfasis/acentos estructurales en acuerdo al modelo de fuerzas musicales (Larson, 2012) y acentos estructurales (Lerdahl, 1987).

Resultados

Los análisis preliminares presentan evidencias consistentes en la preferencia del uso de la dimensión adelante/atrás para articulación de significados no proposicionales relacionados a la base del esquema imagen CONTENEDOR, en concordancia a los momentos de énfasis dinámico/expresivo de la música.

Discusión

Los resultados se discutirán en relación a la búsqueda de lineamientos para el problema de la definición de categorías de análisis para el estudio de la significación emergente de la coarticulación entre el movimiento corporal que organiza la géstica de dirección y la música. Se discutirán los alcances de este trabajo en relación a los enfoques de las ontologías de gesto (McNeil, 2012; Leman, 2008; López Cano, 2014; Martínez, 2014; Larson, 2012) y su posible integración en el modelo multinivel para el programa corporizado de la cognición (Alessandrini, 2015).

Palabras clave: Cognición musical corporeizada - Géstica de dirección - Significados musicales.

EL VIDEOJUEGO COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA PARA LA REGULACIÓN DEL RANGO OJO MANO

MIRIAN TUÑEZ

Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

Leer a primera vista una partitura consiste en reproducirla sin el beneficio de la práctica. Entre los procesos perceptivos que intervienen, se destacan los que involucran al sistema ocular entre las fijaciones, durante las cuales se obtiene la información visual y los saccades, movimientos rápidos que conectan una y otra fijación en los ejes horizontal y vertical involucrados en la lectura pianística. Así, el tiempo transcurrido entre el punto de fijación y el punto de ejecución motora, es lo que se define como rango ojo-mano, concepto que según los estudios específicos resulta central en la habilidad de lectura. En este sentido, proponemos al videojuego como estrategia pedagógica para el desarrollo de la habilidad de control del lapso ojo-mano. Su potencial radica en el modo en el que estructura la experiencia a través de tres rasgos que lo definen y que resultan claves en el aprendizaje: la meta, las reglas, el feedback. Estos atributos del videojugar estructuran tanto las operaciones secuenciales, simultáneas que constituyen el guión del videojuego, como las manuales para atender al control de los movimientos del cuerpo que constituyen el evento del juego. Así, se proponen situaciones que deben ser resueltas con precisión en las acciones y duraciones de las acciones del mismo modo a lo que ocurre en la realidad de la lectura a 1ra vista. Ellas, al ser implementadas a través de un medio tecnológico altamente controlado demandan precisión, continuidad, y fluidez.

Objetivos

Este trabajo muestra el diseño y funcionamiento de un videojuego didáctico inspirado en la lectura pianística a 1ra vista. 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. Así, el juego persigue el control progresivo del lapso ojo mano, a lo largo de siete niveles que lo van complejizando a través de la simultaneidad de eventos presentados, los tiempos de resolución y la motricidad implicada en la ejecución. El juego se propone: controlar el lapso ojo mano, privilegiar la continuidad, la precisión e integrar el error como parte del proceso lector.

Breve descripción del dispositivo

Este videojuego se ha implementado a través del software Processing. Necesita un teclado musical conectado vía MIDI para su realización. El juego consiste en pulsar la tecla indicada en el momento preciso en que la bolita pasa por el gráfico correspondiente. Dicho momento está determinado por el perfil rítmico/ melódico propuesto para cada nivel. Esto determina que si la tecla no es pulsada justo en el momento preciso, la bolita se pierde y marca el error sin detener el juego. Dicho error puede ser superado en los nuevos intentos o a través de una actividad remedial. Consta de dos etapas: en la primera los eventos se presentan en forma aleatoria y en la segunda en forma simultánea.

Implicancias

Nos interesa destacar, i) el potencial educativo del videojuego, ya que su dinámica interna responde a un carácter lúdico centrado en retos que precisan de una constante superación, ii) la posibilidad de encuadrar esta modalidad de lectura a 1ra vista como una experiencia musical corporeizada, ya que para llevar a cabo la tarea el jugador debe vincular el procesamiento de la información con estrategias de actuación multimodal, y iii) la construcción de significados a través del desarrollo de nuevas estrategias de interacción entre contenido, usuario y actividad que nos posibilita la tecnología.

Palabras clave: Lectura a 1ra vista – Videojuego - Rango ojo mano.

PAUTAS DE RECIPROCIDAD DURANTE EL PRIMER SEMESTRE DE VIDA: LA IMITACIÓN Y EL ENTONAMIENTO AFECTIVO

SILVIA ESPAÑOL^{1,2 y 3}, MARIANA BORDONI², SOLEDAD CARRETERO^{1 y 2}, MAURICIO MARTÍNEZ^{4 y 5}, ROSARIO CAMARASA¹ Y VIVIANA RIASCOS CATANO²

1. CONICET - 2. FLACSO - 3. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata - 4. Universidad Abierta Interamericana - 5. Asociación Argentina de Padres de Autistas

Fundamentación

En las interacciones sociales tempranas suelen observarse distintas actividades de coincidencia. El entonamiento afectivo y la imitación son dos tipos de actividades de coincidencia en las que un miembro de la interacción hace coincidir algunos rasgos de su conducta con la producida inmediatamente por el otro (Bordoni, 2013). La imitación forma parte del repertorio conductual del adulto y del bebé. El entonamiento afectivo, en cambio, es un tipo específico de conducta que realizan los adultos. 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 y la expresa 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, en investigaciones posteriores se encontraron pautas de entonamiento frente a bebés desde los 2 meses. Se ha encontrado también una mayor frecuencia, entre los 2 y los 5 meses, de las imitaciones por sobre los entonamientos.

Objetivos

Esta investigación pretende aportar nueva evidencia empírica acerca del cambio de la frecuencia de aparición del entonamiento afectivo y de la imitación adulta durante el primer semestre de vida, en situaciones de juego social.

Método

Estudio descriptivo, con diseño longitudinal de caso único. Participantes: una díada madre-bebé. Edad del bebé en la primera sesión: 00; 2 (15). Edad del bebé en la última sesión: 00; 6 (02). El bebé es el segundo hijo de una familia de clase media argentina. Procedimiento: se realizaron 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 del bebé. Se realizaron y filmaron 5 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. De cada sesión se seleccionaron los primeros 10 minutos (no necesariamente continuados) de juego social. Código Observacional: se creó un código de observación con categorías correspondientes a: (i) tipo de actividad de coincidencia (imitación; entonamiento afectivo); (ii) modalidad de la conducta del adulto (movimiento, vocalización, expresión facial) y de la conducta del bebé (movimiento, vocalización, expresión facial) implicadas en las actividades de coincidencia.

Resultados

Se registraron 149 eventos de actividades de coincidencia maternos (imitación y entonamiento afectivo), de los cuales el 35% son imitaciones y el 65% restante corresponde a entonamientos afectivos. En promedio, se registraron cerca de 30 eventos de coincidencia en 10 minutos

de juego social diádico por mes. En todos los meses, la madre realizó más entonamientos afectivos que imitaciones y se encontró que esta diferencia aumenta hacia el sexto mes.

Conclusiones

Nuestros datos confirman la presencia temprana de la pauta de entonamiento afectivo en el comportamiento interactivo de la madre. Sin embargo, no encontramos la relación entre las actividades de coincidencia reportada en estudios anteriores: en esta diada, la madre realizó más entonamientos afectivos que imitaciones durante todo el período evolutivo estudiado. Estos son los datos preliminares que tenemos hasta el momento, quedan pendientes la realización de otros análisis.

Palabras clave: Entonamiento afectivo - Imitación - Interacciones tempranas.

EL RECONOCIMIENTO DE EQUIVALENCIAS INTERSENSORIALES BASADAS EN LA DURACIÓN EN BEBÉS DE 4, 7 Y 10 MESES. RESULTADOS PRELIMINARES

MAURICIO MARTÍNEZ

*Asociación Argentina de Padres de Autistas
Universidad Abierta Interamericana*

Fundamentación

El enlace entre la psicología del desarrollo y música permitió identificar distintos aspectos de la conducta del adulto durante los encuentros interpersonales diádicos que son sumamente relevantes para comprender el desarrollo intersubjetivo del bebé. La actuación de adulto puede ser caracterizada como una performance (Español, 2010) que, frecuentemente, exhibe una ajustada concordancia sonoro-kinética (Martínez, 2014). Para elaborar dicha performance, uno de los componentes temporales que el adulto 'manipula' es la duración de las vocalizaciones y los movimientos que realiza (Stern, 1985). Los estudios sobre el desarrollo de percepción muestran que, durante el primer año de vida, los bebés desarrollan la capacidad de reconocer equivalencias intersensoriales basadas en distintos tipos de información temporal (Lewkowicz, 2000). Hasta donde sabemos, existe sólo un estudio sobre la capacidad de los bebés para reconocer relaciones intersensoriales basadas en la duración (Lewkowicz, 1986). Dicho estudio utiliza información proveniente del dominio físico (luz y sonido).

Objetivos

En virtud del rol central que desempeña la duración en la elaboración de la performance adulta y al no contar con estudios sobre desarrollo del reconocimiento de equivalencias intersensoriales basadas en la duración que utilice información proveniente del dominio de las personas (movimientos corporales y vocalizaciones), el objetivo de nuestro estudio es indagar el desarrollo del reconocimiento de relaciones intersensoriales basadas en la duración durante el primer año de vida.

Método

Participantes: 36 bebés, 12 de 4 meses, 12 de 7 meses y 12 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 duración de los eventos sonoro-kinéticos 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 (el sincrónico con el movimiento). Cada bebé observó una vez cada estímulo visual acompañado de su correspondiente sonido durante 1 minuto y 30 segundos. La presentación de los estímulos fue contrabalaceada. 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 los análisis de los datos obtenidos. Los datos presentados en el encuentro corresponden a la comparación de las medias de PTTM para cada grupo de edad.

Conclusiones

Los datos presentados en el Encuentro serán discutidos a la luz de los datos informados por el único estudio previo localizado y sus posibles implicancias en el desarrollo intersubjetivo temprano.

Palabras clave: Equivalencias intersensoriales - Percepción intersensorial - Duración - Desarrollo perceptivo.

EL INVOLUCRAMIENTO VISUAL DEL BEBÉ EN LA COINCIDENCIA CON EL OTRO: UN ESTUDIO SOBRE IMITACIÓN Y ENTONAMIENTO AFECTIVO

MARIANA BORDONI

FLACSO

Fundamentación

Las experiencias de intersubjetividad tempranas son fundamentales para el desarrollo infantil y emergen de los encuentros corporales directos adulto-bebé. Dentro del primer año de vida (y en particular durante el segundo semestre), se ha observado que las actividades de coincidencias de imitación y entonamiento afectivo constituyen un recurso interactivo frecuente que sirve para establecer mutualidad y entendimiento compartido en la diada. Se ha observado que durante el primer año de vida estas actividades de coincidencia muestran tendencias diferentes en el comportamiento materno: en los primeros 6 meses de vida prevalece la imitación, mientras que en la segunda mitad del primer año los entonamientos afectivos se vuelven más frecuentes. Se propone que la imitación concentra la atención de la diada en la acción compartida, mientras que el entonamiento afectivo focaliza en el sentimiento dinámico compartido. Hasta el momento, la bibliografía revisada indica que ambas actividades de coincidencia son comportamientos adultos habituales en los intercambios sociales tempranos, que ambos implican conductas diferentes de parte de quien las ejecuta y que estarían favoreciendo distintas experiencias intersubjetivas. Sin embargo, aún no se han comparado los efectos que estas actividades de coincidencia adultas conllevan en el involucramiento social del bebé con el adulto, ni cómo este involucramiento cambia con la edad del niño.

Objetivos

El objetivo general de este informe es evaluar las diferencias que provocan en el involucramiento visual del bebé las actividades de coincidencia de imitación y entonamiento afectivo en la segunda mitad del primer año de vida. También se evaluará si el involucramiento visual infantil en interacción social con actividades de coincidencia cambia con respecto a una interacción social prototípica.

Método

Se llevó adelante un estudio longitudinal cuasi-experimental, con 16 bebés durante la segunda mitad del primer año de vida. Se filmaron sesiones de interacción bebé-investigadora de 10 minutos de duración en el hogar de los bebés. Cada bebé participó a los 6, 9 y 12 meses de tres sesiones de interacción espaciadas semanalmente (interacción social prototípica, interacción social con imitación, interacción social con entonamiento afectivo). Se midió la proporción de tiempo de mirada dirigida a la investigadora sobre el tiempo total de interacción social en cada condición de interacción, así como también. Se realizó un análisis de varianza de medidas repetidas para analizar si la edad y la condición de interacción son factores que inciden significativamente en el comportamiento visual-social del bebé.

Resultados

Se observó que la condición de interacción fue un factor que tuvo efectos significativos en la cantidad de tiempo que el bebé mantuvo su mirada orientada a la investigadora durante las sesiones de interacción. En cambio, la edad no resultó ser un factor que provocara efectos significativos. Con respecto a la condición de interacción, se observó que la interacción con entonamiento afectivo provocó, en promedio, una proporción menor de tiempo de mirada dirigida a la investigadora en comparación con las condiciones de interacción social prototípica y la interacción social con imitación.

Conclusiones

En tanto que actividad de coincidencia, el entonamiento afectivo generó un menor involucramiento visual del bebé con la investigadora, en comparación con la imitación. Y estas diferencias no cambiaron durante el período estudiado (6, 9 y 12 meses). En comparación con la interacción social prototípica, la imitación generó un tiempo de involucramiento visual que no muestra diferencias; en cambio el entonamiento afectivo generó menos tiempo de mirada a la investigadora. A partir de estos resultados, se propone que el entonamiento afectivo es una pauta de reciprocidad que permite generar un contacto intersubjetivo que permite acompañarla actividad del bebé sin distraer su atención visual que puede, entonces, permanecer orientada al entorno.

Palabras clave: Intersubjetividad - Entonamiento afectivo - Imitación.

UN ESTUDIO SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DEL FRASEO Y LA PAUSA EN LAS PERFORMANCES DIRIGIDAS AL BEBÉ

MARÍA VERÓNICA D'ONOFRIO¹, SILVIA ESPAÑOL^{1,2 y 3} Y MAURICIO MARTÍNEZ^{4 y 5}

1. FLACSO - 2. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata - 3. CONICET - 4. Asociación Argentina de Padres de Autistas - 5. Universidad Abierta Interamericana

Fundamentación

Los adultos, cuando se dirigen a los bebés actúan de un modo diferente a cuando se dirigen a otros adultos o niños mayores (Papousek, 1996; Dissanayake, 2000). De acuerdo con Stern,

Beebe y Bennett (1977), la duración de las frases sonoras que la madre provee a su bebe son sólo la mitad de largas que aquellas proporcionadas a un adulto. Y las pausas que separan dichas frases son casi el doble de largas que aquellas provistas en el habla entre adultos. Los autores sugieren que los bebes parecen requerir mayor tiempo para procesar dicha información necesitando de pausas más extensas que aquellas que se desarrollan en una conversación entre adultos. Por otro lado, recientemente se propuso que los adultos, de modo intuitivo, construyen una performance verbal y kinésica utilizando recursos expresivos tomados de la música y la danza (Shifres, 2007; Español y Shifres, en revisión, Martínez, 2007). Dentro de los diversos tipos de organizaciones existentes en las interacciones adulto bebé, constituidas mediante la repetición variada de motivos sonoro-kinéticos (Español, 2014; Carretero y Español, 2013), se han identificado expresiones multimodales empaquetadas llamadas frases (Español, 2014) y pausas subsecuentes. En este trabajo se propone estudiar la duración de las frases de este tipo de performances multimodales y de las pausas posteriores a su realización.

Objetivos

Determinar la duración de las frases y de las pausas que realiza el adulto en la performance dirigidas al bebe, compuesta por la repetición variada de motivos, entre los 2 y 6 meses de vida del bebe.

Método

Estudio microanalítico descriptivo, con diseño longitudinal. Han sido seleccionadas estas técnicas para poder observar cambios mínimos en la conducta del adulto, midiendo diferentes variables y poniendo especial atención en su modificación o permanencia a través del tiempo. Para esto contamos con: La técnica microanalítica que permite entender y definir cambios mínimos en las relaciones e interacciones entre las personas, la música o las fuerzas dinámicas (Wosch y Wigram, 2007). Contamos con extensos antecedentes del uso de estudios microanalíticos en el campo (Dissanayake, 2011; Español, 2008; Trevarthen y Malloch 2000; Trevarthen y Malloch, 2008; Papoušek, 1996). Por otro lado, realizar un estudio descriptivo sería adecuado al objetivo planteado ya que, dichos estudios, "*Miden y evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno o fenómenos a investigar*" (Sampieri, 1997, p. 69). El ultima instancia, es de nuestro interés observar dichas variables o las relaciones entre estas a partir de la recolección de datos a través del tiempo en puntos o periodos especificados, los estudios longitudinales posibilitan la descripción respecto a los cambios en dichas variables dentro de un periodo específico. Sampieri (1997).

Resultados

La investigación está en curso.

Conclusiones

Los datos obtenidos se discutirán en el marco general sobre performance dirigidas a bebés.

Palabras clave: Fraseo - Habla dirigida al bebé - Infancia temprana.

CANCIONES DE CUNA. EL TRABAJO CREATIVO COMO MODO DE INVESTIGACIÓN: ESTUDIO DE UN CASO

SUSANA DUTTO

Universidad Nacional de Villa María

Fundamentación

La discusión sobre si las diferentes categorías vinculadas a la investigación pueden aplicarse a las artes, lleva ya varios años de desarrollo. Y –aunque se observan avances en el reconocimiento de la denominada ‘investigación en arte’- aún no existen acuerdos claros o consenso en los organismos encargados de evaluar proyectos de investigación o entre los mismos investigadores en actividad. En línea general, se aceptan las tres categorías enunciadas por Henk Borgdorff (2006) (a) investigación sobre las artes, (b) investigación para las artes y (c) investigación en las artes. Aunque claramente la última sigue siendo la más difícil de delimitar, es la que un numeroso grupo de artistas vinculados al ámbito académico procuran desarrollar para encontrar cobijo a una vida laboral que hasta hace poco tiempo se consideraba dicotómica: la creativa y la académica. Es mi intención aportar una reflexión personal sobre la ‘investigación en las artes’. La misma se realizará a través del análisis de los diferentes momentos implicados en un trabajo artístico propio realizado en el año 2009, dedicado a la primera infancia, trazando correlaciones con los momentos propios de una investigación. Claramente, me sumo a una mirada de investigación en arte que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, entendiendo que en sí misma, ésta es un componente del proceso de investigación, como así también el resultado de la misma.

Objetivos

Reflexionar sobre los procesos implicados en la puesta en escena de un repertorio dedicado a la primera infancia. Vincular los procesos realizados en la propuesta creativa – desde lo ontológico, epistémico y metodológico – con los pasos propios de una investigación académica.

Contribución principal

La primera infancia es una etapa que concita la atención y prioridad de estudiosos educadores, psicólogos, médicos, quienes dedican enormes esfuerzos a intentar conocer las principales características de los niños y niñas. ¿Cómo manifiesta sus emociones? ¿Cómo escucha? ¿Cómo crece mejor? ¿Cómo comprende? ¿Cómo se expresa? ¿Cuáles son los procesos de aprendizaje? ¿Cómo compartir o transmitirles la cultura a la cual pertenecemos? El componente afectivo y emocional es considerado cada vez con mayor importancia en el desarrollo integral de los niños y niñas. En ese sentido, el arte surge como una herramienta fundamental (Herbert Reed, 1944), que permite introducirnos en áreas que las otras disciplinas no llegan a abarcar, dialogando con los aportes de cada área desde miradas complementarias. En general el análisis se centra en el niño/a y sus reacciones en torno a lo que el adulto propone. La canción de cuna constituye quizá una de las expresiones musicales más antiguas, que nos conecta con el asombro ante la continuidad de la vida y que se constituye en uno de los primeros vínculos sensibles con el recién nacido. Su principal destinatario es el bebé, pero en la propuesta se incorpora el adulto –padre/madre- como mediador necesario entre el artista y la obra de arte con el bebé cuando éste es muy pequeño, cumpliendo a la vez el rol de receptor y generando un diálogo especial y particular. En esta ocasión, proceso de búsqueda estética, estuvo orientado por una primera etapa que incluyó la investigación teórica necesaria del público destinatario y que implicó un conocimiento que excede lo estrictamente musical –que es sin duda el mensaje principal y la producción artística en sí- y se amplió en un intenso proceso de búsqueda y experimentación de aspectos

100

vinculados al receptor, a los elementos musicales, extra musicales y estímulos elegidos para la presentación, a las interacciones entre artista y público. Luego, el momento específico de la presentación, como son el entorno material, aspectos técnicos y socio culturales de la presentación, son desafíos que obligan al artista a tomar decisiones en el hacer, a utilizar las referencias y marcos conceptuales construidos, pero con la flexibilidad que requiere el contexto en que se desarrolla.

Implicancias

El problema abordado en el presente trabajo es: ¿Cómo traducir en un formato de espectáculo dedicado a la primera infancia (1 a 6 años) una propuesta que originalmente se desarrolla en el ámbito de la intimidad madre/padre/hijo? A partir de esta pregunta generadora se desarrolló un proceso de estudio, de introspección personal, de experimentación y de intercambio artístico con dibujantes, escenógrafos, iluminadores, animadores, arregladores, que derivaron en la puesta en escena de un espectáculo multimedial dedicado a los bebés (o niños y niñas pequeños) con sus mamás y/o papás. Se pretende con esta propuesta aportar a la discusión vigente sobre el concepto y alcances de la investigación en arte, con la intención de proponer criterios que puedan ayudarnos a distinguir si siempre el arte puede considerarse una práctica de investigación o si puede distinguirse entre práctica artística en sí y práctica artística como investigación.

Palabras clave: Investigación en arte - Primera infancia - Canciones de cuna.

CANCIONES POPULARES INFANTILES EN EL REPERTORIO PIANÍSTICO ARGENTINO

BEATRIZ YACANTE

Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

La utilización de canciones populares infantiles en el repertorio pianístico es el eje temático de este trabajo. La reiteración de esta práctica en diferentes autores provocó mi interés personal para abordar la temática centrada, en esta ocasión, en una selección de obras para piano de compositores argentinos. La bibliografía propuesta en los programas de estudio de las instituciones de enseñanza de piano (ver plan cátedra Piano. Titular Ana Inés Aguirre. UNSJ Argentina) incluye desde el comienzo del proceso partituras de compositores argentinos que utilizan canciones populares infantiles para desarrollar las destrezas técnicas. Según Heinrich Neuhaus (1987. El arte de tocar el piano) *“...en estas canciones populares aparece la base emocional y poética más clara que en otras obras destinadas a la iniciación musical...”* En las clases a mi cargo como profesora de piano puedo observar el especial interés que demuestran los pequeños estudiantes al abordar este material. La evocación de la letra, contenido y carácter estimulan al niño al trabajo técnico y su creatividad en la interpretación ya que están relacionadas al juego y al recuerdo de las canciones de cuna utilizadas por las madres para arrullar a sus hijos. Otras características como su estructura, tonalidad, tesitura, melodía y ritmo hacen accesible su utilización. Se convierten así en un importante recurso pedagógico y compositivo incluso para obras de mayor envergadura. La sumatoria de estos componentes se observarán en la siguiente selección de obras: ‘Pulgui y el piano encantado. Piano a cuatro manos’ (2005) de Ana Inés Aguirre, ‘El primer paso del pianista argentino. 1era serie’ (1939), ‘Enseñanza elemental del piano. 1er Tomo’ (1940) de Rita Kurzmman, ‘Siete pequeñas piezas para piano a cuatro manos’ (1944) de Celia Torrá, ‘Piezas infantiles’ (1934), ‘Rondó sobre temas infantiles argentinos’ (1947) de Alberto Ginastera, ‘Diez preludios sobre temas populares infantiles’ (1952) de Carlos Guastavino y ‘Suite infantil’ (1928) de Juan José

Castro. Se propone reconocer en este trabajo las canciones populares infantiles utilizadas por los compositores y el trabajo técnico posible de efectuar en cada una de ellas determinando el nivel de dificultad de cada obra.

Objetivos

Investigar y reconocer las canciones populares infantiles utilizadas por los compositores. Identificar las características musicales de las canciones populares infantiles encontradas en las obras. Promover como estímulo conductor la base emocional de las canciones en la práctica y desarrollo de las destrezas técnicas. Determinar los distintos niveles de dificultad de las obras propuestas.

Contribución principal

Poner en conocimiento la inclusión de canciones populares infantiles, operando las obras seleccionadas como el aporte inicial para investigaciones de otras composiciones y autores. Valorizar la transmisión de emociones en la práctica instrumental.

Implicancias

Proponer la utilización de bibliografía que incluyan canciones populares infantiles. Considerar la importancia de la elección de material que incluye canciones populares infantiles para contribuir al desarrollo de distintas destrezas técnicas desde la iniciación del aprendizaje hasta la formación de pianistas avanzados.

Palabras clave: Canción popular infantil - Piano - Compositores argentinos.

(DES)PROBLEMATIZANDO A LEITURA À PRIMEIRA VISTA AO PIANO: RESULTADOS DA ADAPTAÇÃO DO MÉTODO 'ANÁLISE DOS DESVIOS DE LEITURA' DE K. GOODMAN

VALERIA CRISTINA MARQUES
Universidade Federal do Paraná

Fundamentación

A psicolinguística, de maneira geral, concorda que a leitura apresenta quatro características essenciais: 1) é guiada por objetivos, o que determina a finalidade da leitura; 2) é seletiva, 'porque normalmente prestamos atenção àquilo que é relevante aos nossos objetivos'; 3) é antecipatória, 'porque nossos objetivos definem nossas expectativas' e 4) é baseada na compreensão; 'A compreensão é a base, não a consequência da leitura'. A leitura (verbal ou musical) não é um processo linear e serial. O engajamento em eventos de leitura exige interação e essa interação se dá por meio de atividades cognitivas e metacognitivas complexas denominadas de estratégias de leitura. Essas estratégias são determinadas não só pelo texto, mas também por uma série de disposições do leitor no intuito de captar os significados e construir o sentido do texto (estratégias cognitivas) e pela autorregulação no uso dessas estratégias (metacognição). Por ser uma atividade dinâmica, a leitura exige que essas estratégias sejam variadas e flexíveis. Goodman menciona cinco tipos de estratégias de leitura. Para ele, a leitura é um jogo psicolinguístico de adivinhação. Os erros de leitura não são aleatórios, mas produzidos pelo processo de interação entre leitor e texto. O jogo entre as expectativas do leitor e a seleção de pistas do texto pode levá-lo a levantar hipóteses ou seguir pistas equivocadas, o que desvia a leitura e acaba por produzir respostas inesperadas.

Objetivos

O tema desse trabalho é resultado do estudo das estratégias de leitura utilizadas por pianistas através da replicação dos procedimentos de análise dos desvios de leitura de K. Goodman (1994), adaptados a eventos de leitura à primeira vista ao piano. Através da replicação adaptada do método de pesquisa desenvolvido por K. Goodman 'análise dos desvios de leitura', acrescido da 'análise retrospectiva' de Y. Goodman, o presente estudo pretendeu evidenciar e comparar as diferenças entre as estratégias utilizadas por pianistas durante eventos de leitura à primeira vista, controladas as variáveis específicas da execução pianística.

Método

Essa pesquisa limitou-se a investigar a leitura pianística através de obra para piano, tonal, em notação ortocrônica, composta especialmente para isso. As tarefas da pesquisa foram distribuídas em quatro seções, com intervalo de uma semana entre elas. A variável dependente investigada foi a fluência leitora, entendida como a manutenção do fluxo da execução associada à menor ocorrência de desvios durante a leitura. As variáveis intervenientes foram observadas através de questionário diagnóstico. As variáveis independentes investigadas foram: 1. Características de textualidade; 2. Mecânica da leitura; 3. Vocabulário técnico-musical; 4. Estratégias de leitura ascendente, descendente ou interativa; 5. Memória; 6. Nível de tensão/ansiedade. Foram estabelecidos um Inventário e uma Taxonomia – previstos no procedimento original de Goodman (1996) – específicos para a leitura musical. Realizou-se a codificação e a quantificação numérica dos desvios para favorecer uma análise comparativa. Os desvios que afetam a precisão da leitura receberam valor 2: I. Flutuações de andamento; II. Suspensões no fluxo de leitura; III. Inconsistências rítmicas; IV. Retomadas. Os desvios que afetam o fluxo da leitura receberam valor; V. Substituições; VI. Omissões; VII. Inserções. As Correções (VIII) não receberam pontuação, mas foram analisadas segundo sua ocorrência. Os sujeitos da pesquisa (n=10) foram voluntários, alunos da Universidade Federal da Bahia.

Resultados

1. Ao menos nesse grupo, houve correlação entre o tipo de alfabetização musical e fluência leitora. 2. A capacidade de planejamento de dedilhado indica o tipo de estratégia de leitura adotada. 3. Na leitura da partitura escrita em compasso quaternário, a ampliação do compasso vem acompanhada de um decréscimo da média da taxa de alternância de olhar entre partitura e teclado (TA = 81,25), em relação à leitura da partitura escrita em compasso binário (TA = 130,75) o que indica que a barra de compasso induz a segmentação da leitura. 4. O monitoramento da frequência cardíaca registrou decréscimo de frequência cardíaca na tarefa de reconto aberto daqueles que estão habituados a improvisar, mas leve aumento naqueles que não têm familiaridade com essa habilidade. 5. Os resultados dos protocolos verbais indicam correlação entre quantidade e diversidade de elementos da partitura percebidos e mencionados com fluência leitora. 6. Os desvios de leitura analisados evidenciam as estratégias utilizadas pelos leitores, tais como predição, inferência, segmentação. 7. Através de descritores, foi possível perceber a segmentação da leitura através da medição de cada nota executada, em milissegundos. 8. Há correlação direta entre quantidade de desvios e revocação. Leitores que utilizaram estratégia interativa, foram capazes de revocar maior quantidade de informação do que aqueles que fizeram a leitura ascendente. Trechos com maior ocorrência de desvios foram os menos revocados.

Conclusiones

Segundo a teoria de Goodman, nada do que ocorre na leitura é injustificado. Qualquer desvio é, na verdade, decorrente de uma determinada estratégia de processamento da leitura. Portanto, são sinais externalizados do processamento cognitivo de um leitor frente à tarefa de leitura. Nessa pesquisa, partiu-se da hipótese de que o método de análise dos desvios de leitura, apesar de ter sido desenvolvido para a leitura verbal, pode também evidenciar as diferenças entre as estratégias de leitura adotadas por pianistas em eventos de leitura à primeira vista, controladas as variáveis específicas de execução pianística, o que foi confirmado. Das

variáveis aqui investigadas, pode-se concluir que: o tipo de alfabetização musical é determinante para o modo como o pianista faz a segmentação das informações visuais e a sua representação mental e corporal; o desenvolvimento da fluência em leitura musical está relacionado ao hábito e à habilidade de leitura à primeira vista e não o contrário; estratégias de leitura ascendentes não favorecem a memorização; a capacidade de planejamento do dedilhado depende das estratégias de segmentação da leitura e não contrário; há uma estreita relação entre capacidade de reflexão verbalizada e fluência leitora. A partir dos resultados apresentados espero ter demonstrado que os 'desvios' são importantes ferramentas de acesso ao processamento cognitivo da leitura.

Palabras clave: Psicolinguística e música - Estratégias de leitura - Leitura à primeira vista.

ATRIBUTOS DE LA VARIACIÓN COMO RASGOS DE ESTABILIDAD EN EL TANGO: PATRONES EXPRESIVOS EN EL ESTILO COMPOSITIVO Y DE EJECUCIÓN DE A. TROILO Y O. PUGLIESE

DEMIAN ALIMENTI BEL E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

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

Fundamentación

La partitura anotada de una ejecución, en tanto dispositivo metarepresentacional que remite al contenido de la obra (Shiffres, 2013) puede oficiarse como un mapa procedimental utilizado por el analista para dar cuenta de los aspectos narrativos del arreglo para orquesta típica en el tango. El texto anotado deja al descubierto los modos en que se elaboran narrativamente - mediante el uso de la técnica de variación- los componentes rítmico-melódicos, articulatorios, de la instrumentación y el control de la marcha general del despliegue tonal en una versión de la obra original. Sin embargo, existen otros aspectos que integran la práctica estilística en el tango que no quedan comprendidos en la elaboración de la superficie textual. Un supuesto que deriva de lo anterior indica que cuando el arreglo es ejecutado, los 'patrones rítmico-melódico-articulatorios' mapeados en la anotación son a su vez microvariados temporal y dinámicamente. Por ende, todo análisis del tango debería interpretar las claves multimodales de la anotación y la ejecución identificando los rasgos que configuran la identidad estilística. En este trabajo se aborda el análisis de la superficie textual y sonora en el arreglo para orquesta típica recurriendo a las teorías de la estructura rítmica (Cooper y Meyer, 1960), dirección tonal y estructura duracional de las frases (Schachter, 1999) y a la psicología de la ejecución (Repp, 1999) para encontrar elementos configurativos de identidad.

Objetivos

Este trabajo se propone identificar en las superficies textuales y sonoras de interpretaciones de las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese sobre tangos ya existentes claves multimodales que configuran la identidad estilística en la práctica musical del género. En particular se busca analizar los modos articulatorios que organizan la duración y la altura de los patrones rítmico-melódico-expresivos para configurar aspectos narrativos de la variante estilística.

Método

Estímulos. Se seleccionaron secciones de los registros instrumentales de tres tangos ('El marné', 'Chique' y 'El entreriano') arreglados e interpretados por las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese. Aparatos. La señal sonora fue procesada y analizada mediante el software Sonic Visualiser 2.3 (2010). Procedimiento. Para el análisis de la superficie textual se procedió a: (1) escuchar y anotar pasajes de orquesta que contenían articulaciones staccato, legato y acento y presentaban patrones rítmico-melódico-expresivos; el análisis notacional se realizó utilizando todos los signos disponibles para dar cuenta de la escritura de los componentes de altura, ritmo y articulación; (2) analizar la superficie rítmico-melódica de dichos pasajes, describir sus rasgos estructurales y elaborar gráficos de reducción notacional para establecer la vinculación entre el análisis de (1) y la estructura del fragmento. Para el análisis de la superficie sonora se procedió a: (3) aplicar una técnica microanalítica para describir la dinámica y la temporalidad de los pasajes seleccionados. Para ello se procesó la señal de audio de las ejecuciones extrayendo el pulso, se tomaron mediciones del desvío temporal y de los picos de amplitud de dicha señal obteniendo perfiles temporales y dinámicos. Por último se procedió a: (4) vincular el análisis performático con los análisis rítmico-melódico-estructurales y comparar los resultados obtenidos entre pasajes de un mismo autor y entre ambos autores.

Resultados

En la orquesta de Aníbal Troilo, se identifican agrupamientos del tipo grupos pivots y pirámides (Cooper y Meyer, 1960) que organizan la superficie rítmica en el nivel inferior. En el nivel inferior los eventos temporales (empleo de la síncopa) y acentuales (uso del acento expresivo) configuran los patrones rítmico-melódicos. Las variantes locales se completan mediante la elaboración motívica de la melodía y la prolongación de armonías específicas. En el nivel superior, la conducción melódica del bajo y la instrumentación generan agrupamientos más globales. En la orquesta de Osvaldo Pugliese, el análisis notacional muestra el predominio de un tratamiento más vinculado al valor estructural de la altura; si bien la variación temporal y acentual organiza los eventos en el nivel local, el rasgo distintivo del componente notacional se vincula a la organización de los niveles arquitectónicos más globales por medio de la variación armónica, de los desplazamientos temporales de los motivos y de la transformación de la estructura melódica. Esta manera de agrupar los patrones desplaza los downbeats alargando o contrayendo las frases. Por último, la variación articuladora de los patrones expresivos diferencia entre pasajes legato-globales y pasajes staccato-legato local-acento, contribuyendo a configurar los motivos característicos. En cuanto al análisis de la señal sonora los resultados están en proceso y serán informados en la conferencia.

Conclusiones

El análisis de las superficies textuales y sonoras en las orquestas típicas de A. Troilo y O. Pugliese permite observar que los rasgos compositivo-performáticos elaboran una estructura específica de agrupamientos rítmicos en los niveles arquitectónicos primario y superior (Cooper y Meyer, 1960) en cada autor. Estas variantes estilísticas de superficie encuentran a su vez su definición como resultado de la interacción entre varios aspectos de los materiales de la música: altura, intensidad, timbre, textura, duración y armonía, y diferencian al tango (particularmente a las orquestas típicas) de otros estilos musicales. Un rasgo general de la variación expresiva en ambas orquestas, se vincula al modo en que se modifica o se mantiene la estabilidad témporo-dinámica durante la frase. Así, los pasajes que presentan la articulación staccato-legato local-acento mantienen una estabilidad témporo-dinámica durante la mayor parte de la frase; mientras que el cambio de pasajes staccato-legato local-acento a pasajes legato global se produce mediante una desaceleración temporal. La combinación de análisis notacionales y performáticos permite por un lado entender la noción de texto como guión (Cook 2003) y por otro aportar explicaciones para comprender la experiencia musical del ejecutante de tango, contribuyendo además a dilucidar aspectos de la identidad en la práctica estilística del género.

Palabras clave: Estilo compositivo – Estilo de ejecución - Patrones expresivos – Pugliese – Troilo.

FORMAS DE VITALIDAD Y EJECUCIÓN EXPRESIVA. UN ANÁLISIS DEL PERFIL SONORO-KINÉTICO DE DIFERENTES VERSIONES DEL 'PRELUDIO OP. 28, 7' DE F. CHOPIN

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ Y ALEJANDRO PEREIRA GHIENA

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

Fundamentación

El vínculo entre movimiento, música, cuerpo y significado fue adoptando, a lo largo del tiempo, diferentes miradas. Recientemente se ha reconocido su naturaleza multimodal y ha

comenzado a ser estudiado con mayor sistematicidad (ver por ej. Leman, 2012). Una de las miradas acerca de esta relación se vincula con la idea de que a medida que la música se desarrolla en el tiempo, los cambios en la energía sonora configuran en la experiencia una gestalt dinámica denominada forma de la vitalidad (Stern, 2010). La forma vital, en tanto propiedad emergente sonoro-kinética, integra la subjetividad a la realidad fenoménica de la experiencia. En un estudio anterior se le pidió a un pianista que produjera 6 versiones del preludio Op. 28 Nro. 7 de F. Chopin con diferentes formas vitales. El análisis del audio arrojó diferencias significativas en el uso del timing y la dinámica entre versiones, indicando que el ejecutante regula consistentemente la microorganización temporal y dinámica para comunicar una forma vital determinada. Se encontró, por ejemplo que los finales de los motivos se rallentaban en la forma vital vacilante y se aceleraban en la forma vital precipitado.

En el presente estudio se analizan los movimientos realizados por el mismo pianista durante la ejecución de las diferentes formas vitales y se vinculan los resultados con el análisis del sonido, en vistas a conformar una descripción más acabada de los atributos de la vitalidad emergente en la performance expresiva.

Objetivos

Determinar las relaciones entre ciertos atributos -que incluyen la morfología, la cantidad y la velocidad- de los movimientos corporales desplegados por un pianista durante la performance de una obra musical y la comunicación expresiva de diferentes formas vitales, valiéndose del uso de tecnologías de la mediación.

Establecer relaciones entre los atributos del movimiento analizado y los rasgos dinámicos del perfil sonoro de la ejecución resultante para cada forma vital.

Contribuir a una descripción multimodal integrada de la forma vital como perfil dinámico emergente de la performance expresiva.

Metodología

A partir del registro audiovisual de seis ejecuciones del preludio de Chopin realizadas por un pianista con diferentes formas de la vitalidad se realizaron diferentes análisis. (i) Se analizó la cantidad general de movimiento (QoM) utilizando el software VideoAnalysis que mide la cantidad de píxeles que cambian de un cuadro al otro. El perfil de QoM resultante fue combinado con el gráfico de envolvente dinámica del sonido para observar la relación de correspondencia entre ambos perfiles; (ii) Se efectuó el rastreo y obtención de la trayectoria del movimiento de la mano derecha utilizando el software Kinovea y se generaron gráficos bidimensionales de dicha trayectoria, agregando como tercera dimensión al tiempo; (iii) se analizaron la distancia acumulada y la velocidad por frame; y (iv) se detectaron los picos en la trayectoria, interpretados como cambios de dirección en el movimiento.

Resultados

Los resultados muestran que, tal como se encontró en el análisis del audio, existen diferencias en los atributos del movimiento de acuerdo a la vitalidad comprometida en cada ejecución expresiva. En las seis formas vitales analizadas la trayectoria del movimiento permite distinguir con claridad la articulación de cada unidad dentro de la frase; por tanto, cada una de las interpretaciones comparte un rasgo general de organización de la trayectoria del movimiento por unidad formal menor dentro de la frase. Sin embargo, el panorama cambia al analizar cada perfil en particular. Por ejemplo, en la forma vital Flotando la trayectoria de la mano adopta una forma general redondeada, cuyo perfil de curvatura gana en amplitud en cada cambio de posición de la mano, continuando el movimiento en los límites entre unidades de fraseo sobre el sonido sostenido por el pedal. El movimiento alcanza la máxima altura en la región de dominante de la cadencia final. En tanto, la forma vital Explosivo presenta una trayectoria con mayor cantidad de picos, evidenciando un perfil de cambio más abrupto por unidad de tiempo y con un rango de amplitud de movimiento vertical más acotado. Por último, el movimiento en la forma vital Vacilante muestra una trayectoria más irregular en su

distribución temporal, con un perfil de velocidad de menor variabilidad que las dos formas anteriores, que resulta consistente con los perfiles dinámicos y de timing identificados en el análisis del audio de dicha ejecución.

Discusión

En este trabajo analizamos el perfil del movimiento resultante de la ejecución expresiva realizada por un pianista del 'Preludio Op 28, 7' de F. Chopin en seis versiones correspondientes a seis formas de la vitalidad (Stern, 2010). Las formas vitales son gestalts de propiedades dinámicas que se manifiestan en la experiencia multimodal (sonora y kinética) de la ejecución expresiva e integran, en tanto descripción de índole no lingüística, la ontología orientada por la acción del intérprete. Desde una perspectiva comunicacional se constituyen en rasgos emergentes de las acciones que el ejecutante despliega al requerirle que configure su ejecución expresiva a partir de descriptores lingüísticos. Estas formas pueden luego ser recuperadas en el análisis del perfil dinámico-temporal de cada ejecución. En este estudio de caso se analizaron diferentes rasgos del movimiento de la mano derecha de un intérprete para caracterizar cada perfil dinámico en relación con la vitalidad comunicada en la ejecución. Se concluye que las formas sonoro-kinéticas emergentes de la performance contienen claves audiovisuales que pueden funcionar como descripciones no lingüísticas de la experiencia sentida del ejecutante. Se considera un enriquecimiento futuro para el presente estudio incorporar el análisis del perfil de movimiento de otras articulaciones corporales con el fin de lograr una descripción más acabada de la forma vital sonoro-kinética emergente de la performance expresiva.

Palabras clave: Formas de vitalidad - Ejecución musical - Movimiento corporal.

MOVIMIENTO CORPORAL EXPRESIVO EN LA EJECUCIÓN SOLISTA DEL PIANO. LA TRAYECTORIA DE LA MANO SOBRE EL EJE VERTICAL: UN ESTUDIO DE CASO.

JULIETTE EPELE 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 décadas se asiste a un renacimiento de la valorización del cuerpo en el estudio de la experiencia musical. Sin embargo, el interés por la vinculación entre movimiento corporal y sonoro puede remontarse a Truslit (Repp, 1992). La observación del movimiento corporal y el modo en que adquiere significado en la performance constituye un importante foco de investigación, aportando claves no incluidas en los análisis tradicionales sobre ejecución musical. Se ha visto que los movimientos oscilatorios son parte integral de la biomecánica y la morfología de los movimientos corporales utilizados para dar cuenta de aspectos temporales y dinámicos en la ejecución musical expresiva (Naveda y Leman, 2010; Naveda y otros, enviado). Por otro lado, el análisis de patrones de velocidad permitió comprobar que los ejecutantes como los oyentes comparten una sensibilidad para entonar corporalmente con formas sonoro-kinéticas emergentes de la performance instrumental (Leman y otros 2009). Por último, se encontró que la imaginación ideomotora y los perfiles dinámicos vitales experimentados en intérpretes y en oyentes permiten acordar con descriptores verbales de la expresividad musical (Martínez y Pereira Ghiena, 2013; Epele, enviado; Epele y Martínez, 2011). El objetivo es explorar el modo en que los movimientos efectores y no efectores son utilizados por el intérprete, a fin de obtener información sobre claves sonoro-kinéticas implícitas en el significado intencional del movimiento.

Objetivos

Utilizar nuevas tecnologías para el análisis de claves kinéticas emergentes de la morfología de los movimientos usados por el ejecutante al comunicar aspectos expresivos; e identificar posibles correspondencias entre formas de movimiento y rasgo musical expresivo comunicado.

Método

A partir de la realización de 7 cortes de video sobre distintos momentos expresivos de una misma interpretación musical a cargo del pianista Daniel Barenboim, se procedió a la elaboración de un microanálisis de la trayectoria de movimiento de la mano derecha sobre el plano vertical, en base a marcadores externos colocados en el dorso de la misma. El estudio se llevó a cabo por aplicación de los programas Kinovea 0.8.15, Mathematica 9.0 y el paquete Matplotlib de Python.

Resultados

Se encontró que los movimientos de ascenso y de descenso de la mano no siempre se asocian a los requerimientos de ejecución de obra, léase: desplazamientos, tempo, duración, dirección, articulación, o matiz dinámico; pero sí, en cambio, se los vio estrechamente vinculados al fraseo, la acentuación musical -sea escrita o expresiva- y a la necesidad de poner de relieve una voz en el contexto de una textura de polifonía. Asimismo, las mediciones permitieron discriminar diferentes curvas de elevación de la mano en función del tipo de ataque, así como también precisar relaciones de compensación entre el espacio y el tiempo recorrido por la mano en pasajes 'rubato'.

Conclusiones

El propósito del presente trabajo ha sido estudiar la morfología del movimiento corporal en la ejecución pianística por medio de la aplicación de nuevas tecnologías, a fin de poder analizar en base a datos cuantitativos las claves kinéticas de la comunicación de aspectos expresivos. Los resultados dan cuenta de un comportamiento de la mano sobre el eje vertical desvinculado de los requerimientos específicos de ejecución, lo que señala a la altura de elevación de la misma como un elemento al servicio de la expresión musical antes que una consecuencia de la exigencia técnica estrictamente requerida. En este sentido, las evidencias se pronuncian en favor de la idea de que el movimiento corporal provee información visual para el reconocimiento y la interpretación de las intenciones expresivas del ejecutante.

Palabras clave: Ejecución pianística - Movimiento corporal expresivo - Intención gestual.

PATRONES DE MOVIMIENTO Y FORMA VITAL: RASGOS MORFOLÓGICOS, KINÉTICOS Y KINEMÁTICOS PARA SU ESTUDIO

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ, JAVIER DAMESÓN, ALEJANDRO PEREIRA GHIENA Y ROMINA HERRERA

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

Fundamentación

Los estudios clásicos acerca de la expresividad en la música se han desarrollado en el marco de la oposición entre los enfoques cognitivista y emotivista, estando el primero vinculado al modo en que se comunican los rasgos estructurales de una pieza musical y el segundo a la comunicación de las emociones básicas, tanto en la performance como en la recepción

musical (Kim, 2013). Los datos analizados en estas investigaciones corresponden fundamentalmente a la organización temporal del sonido en la ejecución (timing y dinámica) y a respuestas verbales brindadas por los oyentes en relación a términos que describen las emociones. Recientemente, el movimiento humano se incorpora como dimensión de análisis para el estudio de los aspectos dinámicos de la experiencia, entre ellos, la expresividad musical. En algunas investigaciones sobre la emoción y la expresividad en la música dentro del campo de la cognición musical corporeizada, el estudio del movimiento aparece ahora vinculado, no ya a las emociones básicas, sino a las denominadas formas de la vitalidad (Stern, 2010). Este concepto alude a las variaciones energéticas materializadas en la acción física del movimiento en el tiempo, en tanto sensaciones de espacio, fuerza y dirección, que resultan comunes a diferentes modalidades sensoriales. Las formas de la vitalidad emergen en la organización temprana de la vida social en contextos intersubjetivos de musicalidad comunicativa (Español y otros, 2014), se manifiestan en la experiencia estética de la recepción del estilo musical (Shifres y otros, 2013), y configuran aspectos de la ejecución instrumental expresiva (Martínez y Pereira Ghiena, 2013) y de la danza (Naveda y otros, 2015; Martínez y otros, 2015). Si bien las formas de la vitalidad presentan una continua variabilidad, se asume que en determinados contextos de actividad los perfiles dinámicos que conforman pueden adquirir ciertas regularidades susceptibles de constituirse en descripciones no lingüísticas de la experiencia; así por ejemplo, pueden emerger de la expresividad de los patrones de movimiento que son frecuentes en la danza.

En este trabajo utilizamos a los patrones de movimiento como herramienta metodológica para estudiar en la periodicidad del movimiento la recurrencia y transformación de las formas de la vitalidad.

Objetivos

El objetivo del presente estudio encontrar vínculos entre los rasgos morfológicos, kinemáticos y kinéticos del movimiento corporal experimentado con y sin música y el perfil dinámico de las formas de vitalidad emergentes.

Metodología

Participante: Músico, DJ y Docente de Danza. Varón. Edad: 27 años. Brasileiro. Familiarizado con la música de chacarera.

Aparatos: El movimiento se registró usando un sistema de captura de movimiento Optitrack, compuesto por 6 cámaras infrarrojas y un sistema de control (PC). Para la observación del registro en video se utilizó el software de anotación Anvil.

Diseño: Estudio de caso. El experimento se organizó en cuatro fases: En la fase (i) se le solicitó al participante que realice movimientos espontáneos en respuesta a la música del estímulo de chacarera. En la fase (ii) el participante debía elegir la mejor estrategia experimentada en la tarea de la fase (i) y repetirla en forma de loop estableciendo un patrón de movimiento con la base rítmica del estímulo. Una vez finalizado el movimiento se le solicitó que indicara cuánto se correspondió su experiencia sentida al realizar el loop de movimiento con una serie de descriptores lingüísticos dados. La fase (iii) consistió en repetir en loop el patrón de movimiento realizado en (ii), pero esta vez sin música. En la fase (iv) se le solicitó que repitiera el loop de movimiento de (iii) buscando sentir, al hacerlo, una energía y una intención contrastante. Por último, se le pidió que elija una palabra para describir la experiencia sentida con este movimiento.

Procedimiento: Se realizó un análisis descriptivo del registro en video a partir de la segmentación del loop del patrón de movimiento y mediante el software de anotación se observaron los movimientos y se realizaron descripciones de sus características morfológicas y topológicas.

Se procesaron los datos mocap, segmentando la trayectoria del marcador correspondiente a la mano derecha a partir del inicio de cada loop del patrón de movimiento. Se calculó la

velocidad instantánea en el espacio euclidiano en vistas a realizar comparaciones de los perfiles de velocidad. Se graficaron las comparaciones intra-fase (segmentos de una misma fase) e inter-fases (comparaciones entre fases (iii) / (iv) y (iii) / (ii)).

Resultados

Del análisis descriptivo de resultados se desprende que: (a) las características morfológicas y topológicas del patrón de movimiento realizado por el participante son similares en las tres instancias del experimento (fase (ii), (iii) y (iv)) lo cual indicaría un uso consistente de una estrategia de movimiento que brinda condiciones propicias para el análisis de la periodicidad; y (b) el desenvolvimiento de las trayectorias en el tiempo evidencia una velocidad similar en (ii) y (iii) y una tasa más lenta en (iv). Sin embargo, a pesar de la consistencia en el patrón de movimiento se identifica una diferencia significativa en la calidad/modalidad del movimiento entre (ii) y (iii) (instancias con y sin música, respectivamente) de difícil categorización a partir de la observación directa.

Por su parte, las comparaciones generales de los perfiles de velocidad obtenidos mediante el análisis de datos mocap muestran diferencias entre los patrones de las fases (iii) y (iv) evidenciando un despliegue diferente en la energía de acuerdo a la forma vital realizada, cuya transformación se refleja en las palabras utilizadas por el participante para describir la vitalidad de su movimiento.

Discusión y conclusiones

Los datos analizados aportan evidencia de que, aun conservando la forma del movimiento, el participante es capaz de transformar el perfil dinámico del patrón modificando sus rasgos kinemáticos y kinéticos de acuerdo a la vitalidad sentida. Sin embargo, ciertas contingencias emergentes del estudio generan interés al momento de considerar los aspectos metodológicos implícitos en la investigación de las relaciones entre la vitalidad sentida, el movimiento corporal y la música. En particular, se observó una modificación en ciertos rasgos gestuales del patrón de movimiento de acuerdo a si era reproducido con o sin música. Se discute la incidencia de la modificación del contexto experimental en la ontología orientada por la acción del participante. Del mismo modo, la modificación de dichos rasgos en la supuesta repetición de un patrón invita a reflexionar acerca del significado cultural del concepto de patrón, que es habitualmente entendidos como un organizador básico de la experiencia. Se discute también el alcance de los diferentes contextos de actuación dentro del experimento en relación a los conceptos de entonamiento corporeizado (Trevarthen, 2000) y formas sónicas en movimiento (Leman, 2008).

Palabras clave: Formas de Vitalidad – Patrones de Movimiento – Música.

EL SENTIR DEL AHORA COMO TRANSVERSAL TEMPORAL EN LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO MUSICAL

GABRIEL MORA

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Fundamentación

La atención, la expectativa y el recuerdo son factores fundamentales a la hora de percibir y dar coherencia a cualquier tipo de discurso sonoro. Esto se observa de manera evidente en las formas compositivas tradicionales en las cuales se reitera constantemente un tema, o motivo central, el cual a través de la obra es variado o contrastado para después volver a ser mostrado en su forma original. Durante un largo periodo de tiempo los conceptos de armonía y forma coexistían de una manera simbiótica. La armonía-forma articulaba cada una de las secciones de la obra y el total de ésta. Con el cambio de organización de alturas la relación armonía-forma se perdió, y el concepto de linealidad hacia un objetivo claramente definido en el cual cada evento es consecuencia de, o hacia, otro, fue cambiando y volviéndose cada vez más intrincado y parecido con los mentales individuales. El presente trabajo indaga sobre cómo a partir de las experiencias cognitivas podemos categorizar y almacenar los estímulos a los cuales somos expuestos constantemente. La categorización y almacenamiento de dichos estímulos es esencial para poder darle sentido a los discursos musicales de cualquier periodo. Sin embargo, esto puede ser aún más pertinente en la música del siglo XX cuya estructuración formal, en gran medida, no tiende a mostrar un desarrollo discursivo lineal.

Objetivos

El objetivo principal es demostrar cómo los eventos pasados, por medio de la memoria o el recuerdo, y los futuros, por medio de las expectativas, convergen irremediablemente en el sentir del ahora de cada individuo. Y más aún cómo este sentir del ahora, como punto convergente del pasado y del futuro, es el que nos lleva a elaborar discursos cada vez más intrincados.

Método

La realización de este trabajo comprendió tres etapas. En la primera etapa se lleva a cabo el proceso de fundamentación, basado en la consulta de estudios de psicología, ciencias cognitivas, etnomusicología, teoría del arte y literatura. En la segunda etapa se realiza un análisis a dos obras musicales de creación propia desde el punto de vista del compositor el cual incluye el concepto inicial y los materiales utilizados en cada una de las obras. En la tercera etapa, una vez las obras son interpretadas en vivo se tiene un proceso de retroalimentación entre el público asistente, en promedio veinte personas entre músicos y no músicos, y el compositor en donde se lleva un diálogo sobre la percepción formal de cada una de las piezas. Con base en lo anterior se sacan las conclusiones del trabajo.

Resultados

Se analizaron dos obras musicales con un discurso y desarrollo musical no lineal en donde se ponen de manifiesto los procesos compositivos utilizados desde el inicio de su creación para lograr tales objetivos. Posteriormente se procede al montaje e interpretación en vivo de cada una de las obras. La percepción sobre los procesos compositivos utilizados para la estructuración no lineal del discurso musical se constató por medio de entrevistas realizadas al público asistente y la grabación de cada una de las obras. La información recopilada mostró los siguientes aspectos: (i) se pudieron vincular procesos no adyacentes como parte coherente en el discurso; (ii) los eventos autocontenidos se percibieron como contrastes naturales en el transcurso de la obra; (iii) algunos procesos que se pensaban que iban a ser percibidos como tales fueron percibidos como eventos autocontenidos.

Conclusiones

Es a causa de los procesos cognitivos de la memoria que llegamos a ser capaces de almacenar eventos y así mismo realizar categorías de tales para después poder evocarlos en el momento oportuno. A causa de lo anterior, es que el sentir del 'ahora' se encuentra indiscutiblemente ligado a: 1) el pasado, al cual podemos acceder por medio de los recuerdos, y tal acceso nos permite vincular comportamientos los cuales están ocurriendo con algunos semejantes que ya sucedieron y, 2) al futuro, ya que el recuerdo y la sensación vívida de estos comportamientos puede generar una expectativa y predicción de algún tipo de evento futuro a venir. El poder tener un banco de recuerdos por medio del cual éstos puedan ser evocados, gran parte de las veces los recuerdos evocados son modificados levemente, es lo que permite la elaboración de un discurso musical cada vez más intrincado. En especial a lo que respecta entre la coherencia de cada uno de los eventos y el objetivo general del discurso.

Palabras clave: Atención - Expectativa - Recuerdo.

EXPRESIONES DE LA TEMPORALIDAD EN LAS DESCRIPCIONES IMAGINATIVAS DE LA EXPERIENCIA MUSICAL. DELIMITACIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE VARIABLES

MARÍA INES 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*

Fundamentación

Las descripciones musicales que involucran rasgos que no se encuentran representados en la escritura musical han sido desestimadas como objeto de estudio en los contextos de enseñanza formal de la música por entenderlas como apreciaciones subjetivas que carecen de valor comunicacional. Sin embargo, se ha hipotetizado que los aspectos subjetivos de la experiencia pueden configurar una realidad objetivamente comunicable a través de la narración (Brunner 1981). En esa línea, particularmente relevante a la experiencia musical, algunos autores han sugerido que en el modo en el que se configura la narración puede dar cuenta de una manera particular de experimentar el tiempo en ella (Ricouer 1983). Siguiendo esta lógica, las descripciones de corte narrativo originadas en la propia experiencia musical pueden adquirir valor comunicacional de relevancia, aplicable incluso a los contextos de enseñanza formal, aunque han sido poco exploradas y requieren, a su vez, nuevas formas de indagación. En respuesta, se desarrolló una investigación, basada en el Método de Comparación Constante, para abordar los aspectos de la temporalidad que podían evidenciarse en las descripciones verbales escritas realizadas por estudiantes adultos al escuchar una pieza musical. Una primera etapa del análisis de los relatos permitió establecer tres categorías, 'agente', 'modo de expresión temporal' y 'modo de organización temporal', con sus respectivas subcategorías. Aquí nos focalizaremos en el modo que se hacen presentes cada una de ellas en los relatos.

Objetivos

El objetivo de la presente investigación de naturaleza cualitativa es aportar evidencia acerca del valor comunicacional que conllevan las descripciones verbales acerca de la propia experiencia con la música, en especial de acuerdo 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

Los detalles correspondientes a la recolección de los datos fueron especificados en trabajos anteriores (Jacquier y Burcet 2013; Burcet y Jacquier 2014). Sintéticamente, se solicitó a 58 estudiantes de pregrado de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, (i) que escucharan una pieza ('On Strangers Tides', de la película Piratas del Caribe IV) imaginando episodios que podían ser acompañados por esa música, y, luego, (ii) que realizaran un relato que describa aquello que habían imaginado durante la audición estableciendo vínculos con aspectos de la organización temporal de la pieza. El análisis de los relatos surge de una metodología cualitativa (Método de Comparación Constante), como se mencionó anteriormente. A partir de ella, se establecieron tres categorías: a) 'Agente' el cual puede representar (i) la estructura musical (indicadores: aspectos tímbricos, dinámicos, melódicos, etc.), (ii) el sujeto que escucha (indicadores: sensaciones, imágenes, recuerdos) o (iii) una tercera persona (indicadores: antropomórfico y antropomorfizados). b) 'Modo de expresión temporal', que se advierte como continuo (indicadores: verbos que denotan acciones, conectores temporales en contextos dinámicos, etc.) o episódico (indicadores: verbos que denotan descripción, imágenes estáticas, etc.) y c) 'Modo de organización temporal' del relato, que (i) puede estar vinculado a la forma musical o (ii) presentar un tiempo propio que parece desprenderse de la forma que propone la música. En este trabajo se procedió a la codificación de cada relato según las categorías. El proceso de codificación consistió en buscar indicadores para cada una de ellas y se concretó al marcar diferentes frases u oraciones en cada relato.

Resultados

Tanto la codificación de los relatos como el análisis de los datos están siendo realizados con el programa NVIVO 10. Los resultados serán descriptos en función de (i) las cualidades del conjunto de codificaciones (referencias) que corresponden a cada categoría; (ii) el modo en que se distribuyen las categorías en los relatos; (iii) el modo en que se vinculan las diferentes categorías entre sí.

Conclusiones

Se propone una re-descripción y ejemplificación de cada una de las categorías a partir de los ejemplos extraídos de las codificaciones de los relatos. Precisamente, la interpretación de los resultados nos brindará herramientas para estudiar en un sentido más general los modos en que los oyentes organizan la experiencia y se refieren a la temporalidad en las descripciones imaginativas derivadas de la escucha musical. El conjunto de conceptos que aquí se perfilan conducirán finalmente al desarrollo de una Teoría Fundamentada en los datos que permita dar cuenta del modo en que la temporalidad es expresada en las descripciones imaginativas.

Palabras clave: Temporalidad - Experiencia musical - Descripciones musicales.

ECOS DE LA FILOSOFÍA BERGSONIANA EN LA MÚSICA ESPECTRAL

PATRICIA VERÓNICA LICONA
Universidad de Buenos Aires

Fundamentación

Si bien la música, de manera general es pasible de ser objeto de especulación filosófica respecto a los diferentes elementos que la constituyen en el presente trabajo abordaremos la relación que brinda la 'música espectral' con la concepción acerca del tiempo del filósofo Henri Bergson, sustentando una estética vitalista en ese estilo musical. Este modo de componer música apela a la dicotomía objeto - suceso y reintroduce la temporalidad en la realidad física

de la música, pero, aún más en su realidad psicológica. Tal dicotomía nos lleva a establecer una relación íntima con la filosofía acerca del tiempo de Bergson pues la idea de duración, como 'continuidad indivisible del cambio' presentada a lo largo de su obra es un concepto modelizador para la comprensión de la experiencia perceptiva como 'duración interior' de la música espectralista.

Objetivos

- Analizar una obra paradigmática de la música espectral articulando con los conceptos de tiempo y percepción de H. Bergson. - Reflexionar sobre las diferentes concepciones acerca de la percepción y su vínculo con otros estilos musicales.

Contribución Principal

La puesta en valor de la filosofía bergsoniana con respecto a nuevos estilos musicales, puesto que en sus trabajos al fundamentar su teoría acerca del tiempo, presenta ejemplos musicales y consideramos que los elementos de la música espectral contribuirían a fundamentar aún más su pensamiento.

Implicancias

Contribuir a la reflexión acerca de la percepción en su vínculo con el contexto y con relación a las 'nuevas' músicas.

Palabras clave: Tiempo - Espectralismo - Percepción.

ALMUMC: ADQUISICIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL MÉTRICO CORPORAL

DANIEL ANDRÉS MERLO

Escuela de Arte Leopoldo Marechal

Fundamentación

Propone una noción corporal perceptual cuyo eje es el lenguaje musical que parte deniveles de pulsos vivenciados en diferentes quehaceres musicales; escuchar, cantar y tocar, sistematizando parcialmente la percusión corporal (chasquidos/pecho/palmas/muslos) que luego se expresa en una notación analógica cercana a lo formal. ALMUMC se conceptualiza desde la premisa de los elementos básicos de agrupamientos y de estructuras métricas. Lerdahl y Jackendoff (1983) postulan una teoría generativa de la música tonal en la que mencionan: La estructura métrica "*Es el patrón regular y jerárquico de pulsaciones (beats) con los cuales el oyente relaciona los eventos musicales*" de modo tal coexisten niveles de pulsos. En el nivel base los oyentes perciben inicialmente uno, al que se ha denominado 'tactus', que resulta de especial importancia, ya que es a partir de éste que los otros niveles serán inferidos, permitiendo así estructurar la jerarquía métrica. Los pulsos son fraccionados en un proceso de subdivisión de partes congruentes de la unidad, en la cual la simbología representa e interpreta visualmente el recuento de tiempos en cada nivel de pulso percibido, los cuales se organizan en 3 niveles, base 2 tiempos, inferior 4 tiempos y el nivel superior 1 tiempo. Aplicando un test preliminar de la adquisición ALMUMC en escuelas secundarias de educación pública proporcionando información fehaciente del aprendizaje del lenguaje musical.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es la construcción de esquemas simbólicos del lenguaje musical métrico a través del tactus nivel base, que indagan en el aprendizaje del lenguaje musical ana-

lizando su adquisición, ya que estos inferen las estructuras de agrupamientos desde la ejecución de la percusión corporal con implicancias cognitivas.

Método

Se realizó un estudio observacional directo de la adquisición de lenguaje musical métrico durante un período de 2 años en situaciones de interacción pedagógicas grupales e individuales, en la etapa comprendida entre 2do y 3ro año del nivel de secundaria básica, en la cual se examinaron tres escuelas de diferentes contextos en 5 cursos en edades de 14 a 15 años con grupos que oscilaban entre 25 a 35 alumnos con pocas experiencias musicales en su trayecto escolar, en la cual realizaban lecturas rítmicas corporales y composiciones transcriptoras utilizando el código ALMUMC sirviendo éstas como registro de análisis. Aspecto pedagógico/didáctico, se llevaron adelante las siguientes actividades: 1. Cantar y marcar los niveles pulsos con los movimientos propuestos en ejemplos de diferentes texturas (melodía acompañada, polifonía vertical/horizontal y monodia) sirviendo para la imitación y abstracción; 2. Cantar y marcar acento métrico; 3. Ejecutar obras y/o arreglos corporales/instrumentales; 4. Representar analógicamente obras corporales con notaciones propias de los alumnos; 5. Representar a través de ALMUMC obras corporales y composiciones creadas.

Resultados

- El 93,9% adquirió significativamente ALMUMC ya que pudieron abstraerse de los niveles de pulso decodificando cognitivamente las estructuras métricas fraccionadas.
- El 4% asimiló el modelo de manera imitativa de modo tal que ejecutaban los niveles de pulso observando al resto del curso, sin encontrar relación a las situaciones musicales vivenciadas ni tampoco comprendían la notación ALMUMC y las estructuras métricas corporales.
- El 2,1% obtuvo la aprehensión ALMUMC teniendo dificultad en la falta de pulso regular y disparidad en los niveles de pulso, de modo que las prácticas musicales a largo plazo favorecerían a establecer las relaciones de métrica.

Conclusiones

Los datos obtenidos muestran un alto grado de la adquisición ALMUMC de modo que en el aprendizaje las situaciones musicales y los elementos básicos de agrupamientos y de estructuras métricas fueron determinantes para dicho cometido ya que configuraron la ubicación temporal del sentido rítmico fraccionado. No obstante, es un modelo musical de aprendizaje inicial que en su desarrollo con discursos más complejos, sincopas y/o contratiempos, romperían cada nivel de pulso teniendo representaciones cognitivas de cada estructura métrica aprendida, entendidas como rupturas métricas, así como también la transformación de percusiones corporales en melódicas, dichos avances estarían sujetos a futuros testeos para su análisis.

Palabras clave: ALMUMC - Estructuras de agrupamientos - Niveles de pulsos fraccionados.



SIMPOSIOS

SIMPOSIO 1:**EL PAPEL DE LA PRÁCTICA MUSICAL DENTRO DE LA EDUCACIÓN. DEBATES Y APERTURAS EN TORNO A LAS ONTOLOGÍAS DE LA ACCIÓN****CONVOCA: DANIEL GONNET***Tecnicatura en Música Popular – Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM).
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.***Descripción del simposio**

Dentro de la educación musical la representación de qué significa estudiar música se halla delineada por los modelos institucionales del ámbito académico, en particular el modelo conservatorio. Este encuadre vertebra las formas de conocimiento paradigmáticas invisibilizando otros modos de circulación de saberes. Son habituales clasificaciones duales como las de sistemas formales y no formales de educación musical. Algo similar comprende a los repertorios en relación con aquellos que forman parte de la tradición académica y aquellos provenientes de la denominada música popular. Aunque las categorías permiten organizar ámbitos y repertorios no hacen justicia con prácticas musicales activas de las comunidades. Estas comprenden ontologías y epistemologías que les son propias en un determinado contexto y que rara vez son problematizadas. En este simposio se presentan trabajos que se ocupan de experiencias que pretenden superar las dualidades mencionadas, propias del ideario hegemónico en educación musical. Las propuestas comparten como punto de partida concepciones y ontologías centradas en la práctica y el quehacer colaborativo que no suelen estar presentes dentro de la escena educacional. Partiendo de estas similitudes el objetivo del simposio será el de hacer visibles dichas prácticas, otorgarles su entidad educativa, y discutir metodologías y marcos teóricos que las fundamenten y apuntalen su puesta en valor. Genoveva Salazar estudia las concepciones y valoraciones del propio aprendizaje de los estudiantes del Proyecto Curricular de Artes Musicales (PCAM) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Colombia a la luz de las ontologías que las sustentan. Asimismo tiende puentes conceptuales hacia modalidades de aprendizaje que transcurren en prácticas extracurriculares. Sebastián Castro analiza una clase de la asignatura música en educación media tomando como punto de partida la propuesta del filósofo Enrique Dussel (1975) la cual parte del encuentro y proximidad de las corporalidades humanas, como modos de conocer el mundo. Se ve un quiebre de paradigma ontológico/epistémico en relación a filosofías fundantes del pensamiento moderno. La acción es clave y por tanto la performance situada e intersubjetiva es aquello que sustenta la música y la teoría un mediador que permite entender el sentido. Francisco Beltrán revisita el juego de palmas como performance típica de edad infantil y realiza un análisis exhaustivo de un juego entre hermanas aplicando el microanálisis como método principal. La corporalidad, lo multimodal se hallan presentes ponderando la acción desde los conceptos musicalidad comunicativa. Entre sus conclusiones propone la vinculación de este tipo de performances con el aprendizaje musical. Daniel Gonnet analiza la práctica musical dentro de la ceremonia del enfloramiento de las llamas (Tilcara, Jujuy, enero de 2015) desde la propuesta de la categorización formal y no formal realidad por Casas Más y Green. También recurre a los marcos teóricos de los enfoques socioculturales del aprendizaje, en particular desarrollos de apropiación participativa y participación guiada (Rogoff, 1997)

CÓMO OBSERVAN LOS ESTUDIANTES DE COMPOSICIÓN SUS DESARROLLOS AUDITIVOS MUSICALES EN DIVERSOS MOMENTOS Y ESCENARIOS DE FORMACIÓN

GENOVEVA SALAZAR HAKIM

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Fundamentación

En el Proyecto Curricular de Artes Musicales (PCAM) de la UDFJC, se han llevado a cabo 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. Mientras que la etapa inicial se enfoca en observar la propuesta institucional en asignaturas Teórico Musicales y de los Énfasis de Interpretación Instrumental, y de Composición y Arreglos, en la presente etapa se indaga por las concepciones de los estudiantes, sobre sus logros y la valoración del desarrollo auditivo en prácticas curriculares y extracurriculares. Como referentes se acude a categorías abordadas en etapas anteriores para observar y caracterizar procesos cognitivos y sus concepciones en escenarios académicos: ontologías de la música, modos de conocimiento musical, y procesos transmodales y transdominio (Shifres, Cook, Salazar, Castillo, Bernal y Agudelo). Por otra parte, se acude a la consulta de estudios que aportan a la comprensión de modos de aprendizaje y práctica en escenarios informales y extracurriculares (Green, Feichas). Se espera que los estudiantes, además de enmarcar sus desarrollos auditivos en asignaturas como Formación Auditiva, valoren otros escenarios y experiencias de aprendizaje y práctica, y que aportan a su campo compositivo y arreglístico.

Objetivos

Caracterizar desde la perspectiva de los estudiantes del Énfasis de Composición y Arreglos sus concepciones de desarrollo auditivo en diversos momentos de su formación musical, y en relación con el tipo prácticas y tradiciones musicales en las que han estado inmersos.

Método

El estudio es de enfoque cualitativo e implica: (1) la consulta bibliográfica en torno a temas como: aprendizajes formal e informal; comunidades de práctica; concepciones de audición musical en diversos escenarios de formación; (2) la aplicación de entrevistas abiertas a estudiantes de los énfasis de Composición y Arreglos y su posterior transcripción (3) la definición y aplicación de categorías predeterminadas (función, contenidos y materiales vinculados a las prácticas de audición) y otras que emergen del análisis a la información recolectada en entrevistas, con ayuda del software NVIVO10; y (4) la interpretación de resultados a la luz decategorías como ontologías de la música, modos de conocimiento musical y procesos transmodales y transdominio.

Resultados

Los resultados de este estudio están en proceso y al momento de entregar el trabajo completo se presentará un avance de los mismos.

Conclusiones

Se presenta un avance de las concepciones que tienenestudiantes del Énfasis de Composición y Arreglos sobre su desarrollo auditivo en cuanto a logros, dificultades, y prácticas y contextos de formación valorados, lo cual a su vez será analizado e interpretado a la luz de categorías como ontologías de la música, modos de conocimiento musical y procesos transmodales y transdominio.

Palabras clave: Composición y arreglos - Audición como modo de conocimiento.

HACIA UNA ONTOLOGÍA MUSICAL ORIENTADA A LA ACCIÓN O DINÁMICA PERFORMATIVA COMUNITARIA, COLABORATIVA Y CREATIVA

SEBASTIÁN TOBIÁS CASTRO

Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

La música, como 'arte de combinar sonidos' ha sido pensada desde la lógica de tales combinaciones, conforme una serie de categorías desarrolladas por la Teoría Musical Occidental a lo largo de centurias. Sin embargo, muchos autores, desde múltiples disciplinas, cuestionan el foco del hecho musical sobre el sonido per-se y lo sitúan en la acción de los sujetos involucrados en su producción. En esta dirección, el filósofo Enrique Dussel (1975) propone un marco categorial para indagar el pensamiento y el conocimiento, cuya premisa de partida o momento originario, es el encuentro y proximidad de las corporalidades vivientes de los seres humanos, cara a cara en la comunidad; esto supone un cambio de paradigma ontológico/epistémico en relación a filosofías fundantes del pensamiento moderno que parten de un sujeto cognoscente enfrentado al mundo. El marco teórico propuesto por Dussel nos ayuda a situar la práctica docente en un marco ético-filosófico crítico que reivindica una ontología de la música como acción o dinámica performativa comunitaria, creativa y colaborativa como elemento central en las diversas formas de circulación de los saberes musicales y por ende en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Objetivos

Observar y analizar procesos de enseñanza-aprendizaje de la composición musical en el contexto de la educación formal focalizando particularmente en el comportamiento de los alumnos con relación a su actuación y compromiso corporal y afectivo con diversas tareas propuestas en el contexto de una clase de música. A partir de allí, se propone reflexionar sobre algunos aspectos de las prácticas y supuestos teóricos que encarnan las pedagogías y metodologías alrededor de la educación musical.

Método

Se observó una clase de música de nivel secundario que contaba con la participación de 26 alumnos de entre 14 y 15 años a cargo de un docente de música. La observación y microanálisis se centró en la comparación de dos momentos de la clase, uno donde primaba la acción del docente en una modalidad declarativa y otra donde primaba la acción musical concreta de los alumnos en el contexto de un juego de dirección musical. Dicho juego consistía en que uno de los alumnos, a modo de "director musical", coordinara mediante distintos indicadores corporales (gestos con las manos y el cuerpo en general así también como la mirada y el semblante del rostro) las entradas, salidas, superposiciones, imbricaciones (principios de continuidad-discontinuidad), de los distintos estratos musicales encarnados en las diversas fuentes sonoras a cargo del resto de la clase. Los indicadores observados fueron los siguientes: conceptos abordados, así como las metodologías utilizadas para llevarlos adelante por el docente (consignas, disposición y utilización del espacio áulico, uso del lenguaje hablado y actividad musical propiamente dicha); y por otro lado el compromiso intelectual y afectivo-corporal de los alumnos con las diversas tareas propuestas.

Resultados

Se observó un alto grado de compromiso afectivo-corporal e intelectual por parte de los alumnos en las tareas musicales concretas de base multimodal y colaborativas (juego de dirección); así como la comprensión de los contenidos específicos de la clase expresados en acción musical concreta. Por otro lado, se observó que el compromiso afectivo-corporal e

intelectual fue escaso en el momento de la clase donde el profesor expuso los conceptos de forma predominantemente declarativa.

Conclusiones

Rescatar una ontología de la música centrada en la acción es per se un movimiento crítico en relación a cómo es que conocemos y entendemos la música y por ende la educación musical. Nos permite desfeticizar la concepción de música como idea y darle a ésta el justo lugar que ocupa, reconfigurando así los alcances y limitaciones de la teoría musical occidental. En esta dirección, entender la performance situada e intersubjetiva como el fundamento de la música y la teoría como el mediador que permite entender el sentido del fenómeno, creemos es un paso para dicha empresa. Por último no queremos dejar de expresar el profundo componente ético que plantea el poner al Otro en el centro del escenario. Concebir al fundamento de la música como el encuentro entre las subjetividades de los singulares en la performance, pone en la mesa de una manera esencial el respeto a la libertad del Otro y todo lo que esto connota en términos de diálogo y consenso, la relación maestro-alumno, alumno-alumno, las políticas educativas e institucionales, las decisiones pedagógicas y metodológicas, etc. La música nos permite relacionarnos a través de una comunicación no necesariamente basada en un lenguaje proposicional, comunicación que nos permite entender al otro desde un lugar diferente y a la vez comprender el mundo junto al Otro.

Palabras clave: Educación musical - Ontologías de la música - Ontología orientada a la acción.

JUEGOS DE PALMAS: UNA MIRADA PERFORMATIVA DEL APRENDIZAJE

FRANCISCO BELTRÁN

Universidad Nacional de La Plata

Fundamentación

Pasan los años y los juegos de palmas continúan floreciendo en patios y recreos escolares, donde niños de diferentes edades y lugares del mundo se juntan a vivenciar esta experiencia artística. A lo largo de las últimas tres décadas, musicólogos, educadores y sociólogos han estudiado el fenómeno de los juegos de palmas, sin embargo poco se conoce sobre los procesos de aprendizaje puestos en acción por los propios niños en éstas experiencias. Con lo cual vale la pena preguntarse ¿Como son los procesos cognitivos que realizan los niños para la aprensión de los juegos de palmas? ¿Cómo es que logran aprender en poco tiempo una actividad de gran complejidad intrínseca? ¿Por qué este tipo de juego resulta tan significativo en las edades tempranas? Tomando como punto de partida las relaciones intersubjetivas entre adultos y bebés en la infancia temprana, se considera conveniente un análisis de los procesos de aprendizaje que subyacen en la diada basado fundamentalmente en los conceptos de musicalidad comunicativa (Malloch, 2002) y su vinculación con el desarrollo de las artes temporales. Se presenta un caso real de dos niñas de 6 y 8 años realizando un juego de palmas buscando afirmar por medio de resultados de un análisis micro genético a favor del desarrollo de una cognición corporeizada e integrada (Papousek, 1996) como continuación de las formas de aprendizaje multimodal propias de la infancia temprana.

Objetivos

La psicología del desarrollo mira día a día con mayor interés a las artes temporales y las relaciones de intersubjetividad como claves para comprender aspectos ontogenéticos de la

cognición. Este trabajo pretende ir en esa dirección delimitando el análisis a un caso puntual de un juego de palmas con el fin de focalizar los procesos de aprendizaje y comunicación multimodal en una experiencia cotidiana y sumamente compleja. Se intentará describir el aporte que los comportamientos (vocales y motores) de cada una de las niñas hace a la construcción conjunta de la escena de juego analizada, buscado hallar el grado de vinculación a los procesos de comunicación dentro del campo de la parentalidad intuitiva.

Método

Para este trabajo se llevo a cabo el microanálisis de una secuencia fílmica de 1 minuto 45 segundos de duración, donde dos niñas serbias realizan el juego de palmas 'Don Federico'. Las intérpretes son Amelie (8 años) y Kiara (6 años) y se encuentran jugando cerca de Castell de Burriac, España. La elección de las edades de las ejecutantes del juego está vinculado a la franja etaria de 5 a 10 años, donde las niños (principalmente las niñas) se encuentran en un período muy activo de juegos de palmas con sus congéneres (Pescetti, 1996). En el análisis del video se pone énfasis en las acciones corporales de ambas niñas: pautas de miradas, sonrisas, movimientos de cabeza, vocalizaciones, gestos faciales, entre otras. que dan cuenta de formas de comunicación en la práctica musical del juego. Los intervalos de tiempo en la ejecución de las niñas se analizaron con el editor de audio Reaper, mientras que los cuadros de imágenes de la secuencia fílmica fueron extraídos con el editor de video Windows Movie Maker 2.6. El video elegido para la investigación se puede ver públicamente en el siguiente sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=7d07kTAECN8>.

Resultados

El análisis de un juego de palmas desde una perspectiva vinculada a la psicología cognitiva permite dar cuenta que aquí también el aprendizaje multimodal encuentra sus raíces en la musicalidad comunicativa. Si se observa a diario las relaciones adulto-bebé, puede notarse que se ofrece unidades redundantes de movimiento, sonido y sentimiento que estimulan y favorecen en el bebé el procesamiento cognitivo complejo de generación de unidades de sentido (Español, 2008). El análisis micro genético del juego 'Don Federico' permitió echar luz a ciertos rasgos propios de la musicalidad comunicativa que son fundamentales en la construcción y continuidad de la performance. El desarrollo de una secuencia rítmico-corporal basada en la dualidad Repetición-variación comprende uno de los elementos propios de las artes temporales que permite la regulación de la información por parte de las participantes y la exaltación y entusiasmo por los elementos novedosos del juego. Los casos de rallentando y desfasajes rítmicos fueron sumamente interesantes ya que reflejan las formas de comunicación no verbal entre ambas para lograr reconstruir una secuencia concordante y mantener en gran medida el timing musical. Los gestos faciales y motores por parte de la niña de mayor edad funcionaban como guía en la ejecución, dando pautas de leares, rallentandos y de organización formal a la niña menor que en toda la ejecución del juego nunca deja de mirarla a los ojos.

Conclusiones

El análisis de la relación intersubjetiva entre las niñas que realizan el juego de palmas intenta dar cuenta de las formas de comunicación altamente musical que les permite facilitar la adquisición de expectativas, vinculando este proceso de desarrollo a las forma de aprensión que han ido transitado en el campo de la parentalidad intuitiva. Los juegos de palmas son un caso más de las infinitas experiencias humanas que esconden un pensamiento corporeizado. El análisis ha sido acotado a una ejecución puntual de un juego de palmas, pero ¿qué pasaría si a estas dos niñas se les hubiese enseñado el mismo juego de una manera disgregada? ¿Cómo sería el nivel de ajuste de ese mismo juego en dos personas adultas? La argumentación teórica y el análisis empírico llevado a cabo en este trabajo inducen a pensar en el aprendizaje integrado de los elementos que componen la performance del juego como continuación de las desarrollo cognitivo propio de las edades tempranas. La musicalidad comunicativa permite la construcción y el desarrollo de la comunicación en las artes

temporales, una circulación de significados complejos que van más allá de los palabras, y así como sienta las bases de la comprensión y ejecución del juego por parte de las niñas, es posible pensar en esta dirección para futuras investigaciones en el campo la enseñanza de la ejecución musical instrumental y las artes temporales en general.

Palabras clave: Juego de palmas - Musicalidad comunicativa - Aprendizaje multimodal.

LA EDUCACIÓN MUSICAL DESDE LA PRÁCTICA. ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DESDE LOS SISTEMAS DE ACTIVIDAD

DANIEL GONNET

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

Fundamentación

Los modelos institucionales determinan qué es entendido como Educación Musical. Por esa razón es que se comprende como educación musical a aquellas instancias de transmisión de conocimiento musical que son diádicas (maestro/aprendiz) y/o que se fundamentan en la notación musical. Tradicionalmente se vinculó esta lógica con el repertorio que conocemos como música académica occidental. Sin embargo, la incorporación de música popular a los marcos institucionales no ha acarreado consigo la inclusión de otras modalidades de enseñanza y aprendizaje. De tal forma, observamos una sustitución a nivel de repertorios sin la debida problematización de las estructuras que sostienen los marcos institucionales en favor de la valorización de las propias de sus contextos de producción. Para analizar las modalidades de enseñanza y aprendizaje y los repertorios suelen utilizarse polarizaciones (como formal/no formal, para los ámbitos y modalidades, y -académica/popular, para los repertorios) basadas en categorías sobreentendidas no siempre definidas claramente. Se propone como punto de partida desvincular ambas dicotomías a través de: (1) describir las características salientes de los sistemas formal y no formal (Casa Más, 2013), y (2) revisitar los contextos originales de circulación de producción de la música popular incorporando categorías de análisis propias de las cosmovisiones sus contextos. En particular la conceptualización de la música como hacer y formar parte (Small, 1998, Turino, 2008) permitirá visualizar las prácticas musicales activas en las comunidades. El concepto de participación es complementado con los enfoques socioculturales de aprendizaje en torno a los sistemas de actividad, en particular la apropiación participativa y la participación guiada (Rogoff, 1997), que permiten observar el desarrollo del fenómeno dentro de la práctica misma y dar cuenta de los aprendizajes en las esferas individual, interactiva y colectiva.

Objetivos

El presente trabajo se propone i) Vincular y analizar experiencias de prácticas musicales a la luz de conceptualizaciones ligadas a la participación. ii) Describir dichas experiencias desde las categorías de formal y no formal para lo cual se utilizarán categorizaciones desarrolladas a tal fin. (Casas Más, 2013, Green en Casas Más, 2013) iii) Revisitar contextos de prácticas musicales populares y analizarlos desde los enfoques socioculturales de la cognición situada y aprendizaje en la práctica desde los conceptos de apropiación participativa y participación guiada (Rogoff, 1997).

Contribución principal

El presente contribuye al debate en torno de la educación musical yendo más allá de las categorías duales en relación con los ámbitos y repertorios. Propone la vinculación con la

música como participación tomando como marcos enfoques socioculturales situados. El análisis de la experiencia musical dentro de la ceremonia del enfloramiento de llamas muestra prácticas rituales y el rol de la música dentro de ellas, pero más aún dirige la atención hacia los modos de participación musical dentro de las comunidades. Modalidades de participación similares tienen lugar dentro de las sociedades y suelen pasar desapercibidas. Por tanto, instalar este plano cultural/comunitario en el debate Educativo y otorgarle un lugar dentro de las instituciones formales significa un avance en la comprensión del modo en que transcurre la música en la experiencia cotidiana.

Implicancias

La conceptualización de la práctica musical como espacio de aprendizaje resulta pertinente para problematizar la diversidad de encuadres de la educación musical más allá de sus paradigmas hegemónicos. Por tanto, revisar modalidades musicales activas dentro de las comunidades y analizarlas desde su práctica permiten abarcarlas en sus complejidades sin escindir las de sus contextos originales ni tildarlas sólo desde sus ámbitos y repertorios. El análisis desde enfoques socio culturales basados en la práctica ofrece parámetros que permiten observar no sólo lo individual sino interactivo y lo cultural colectivo.

Palabras clave: Educación musical - Práctica musical - Enfoques socioculturales.

SIMPOSIO 2:

MÚSICA, LENGUAJE Y CONTEXTO: ¿QUÉ NOS DICEN LAS NEUROCIENCIAS COGNITIVAS?

CONVOCA: NOELIA CALVO

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes - Universidad Nacional de San Juan

Descripción del simposio:

El objetivo de este simposio es introducir a los asistentes a la investigación neurocientífica, con énfasis en investigaciones que demuestran vínculos entre la música, el lenguaje y el contexto. El mismo constará de tres presentaciones. Cada una describirá los fundamentos de una metodología empírica particular e ilustrará su aplicación en experimentos pertinentes.

LENGUAJE, EMOCIÓN Y MÚSICA: EXPLORACIONES MEDIANTE MÉTODOS CONDUCTUALES

ADOLFO GARCÍA

Instituto de Neurología Cognitiva (INECO)

Fundamentación:

En esta presentación se describen los principios metodológicos para obtener datos conductuales sobre el procesamiento conjunto de información lingüística, musical y emocional. Específicamente, se explica cómo se pueden inferir propiedades de los procesos cognitivos involucrados mediante la ponderación cualitativa y cuantitativa de las respuestas de los participantes. A título ilustrativo, se reseñan investigaciones que demuestran que el valor afectivo asignado a un fragmento musical afecta el desempeño en tareas de acceso léxico y evocación narrada de eventos. En términos generales, estos estudios indican que la música puede inducir estados afectivos que modulan el procesamiento verbal y mnemónico.

Objetivos:

Se explica cómo se pueden inferir propiedades de los procesos cognitivos involucrados mediante la ponderación cualitativa y cuantitativa de las respuestas de los participantes. Se demostrará que el valor afectivo asignado a un fragmento musical afecta el desempeño en tareas de acceso léxico y evocación narrada de eventos.

Contribución Principal:

En términos generales, estos estudios indican que la música puede inducir estados afectivos que modulan el procesamiento verbal y mnemónico.

Implicancias:

Teórico-metodológicas.

Palabras clave: Lenguaje – Emoción – Música.

EL LUGAR DE LA MÚSICA EN EL CEREBRO: EXPLORACIONES MEDIANTE MÉTODOS HEMODINÁMICOS Y VOLUMÉTRICOS

FEDERICO ADOLFI

Instituto de Neurología Cognitiva (INECO)

Fundamentación:

Utilizando como vehículo un reciente estudio que exploró el rol de circuitos cerebrales primitivos en el procesamiento de la música, se describe el uso de técnicas de neuroimágenes y su posible concomitancia con medidas periféricas de activación para la investigación de fenómenos emocionales complejos que suceden en respuesta a la estimulación auditiva musical. La convergencia de medidas directas e indirectas ha permitido iluminar la relación que existe entre la música y circuitos cerebrales evolutivamente tempranos, especializados en funciones adaptativas como la motivación. Además, se ilustra el efecto de la práctica y la experticia musical en procesos de neuroplasticidad

Objetivos:

Se describe el uso de técnicas de neuroimágenes y su posible concomitancia con medidas periféricas de activación para la investigación de fenómenos emocionales complejos que suceden en respuesta a la estimulación auditiva musical. Además, se ilustra el efecto de la práctica y la experticia musical en procesos de neuroplasticidad

Contribución Principal:

La convergencia de medidas directas e indirectas ha permitido iluminar la relación que existe entre la música y circuitos cerebrales evolutivamente tempranos, especializados en funciones adaptativas como la motivación.

Implicancias:

Teórico-metodológicas.

Palabras clave: Métodos hemodinámicos y volumétricos

DE LA EXPERTICIA TANGUERA A LA RESILIENCIA DE LA MEMORIA MUSICAL: EXPLORACIONES MEDIANTE ELECTROENCEFALOGRAFÍA

AGUSTÍN IBAÑEZ

Instituto de Neurología Cognitiva (INECO)

Fundamentación:

La electroencefalografía permite medir los correlatos neurofisiológicos de la actividad y la experiencia cognitivas. En esta presentación se introducen los principios de esta técnica y se ilustra su aplicación en dos estudios. El primero demuestra que el desarrollo de habilidades expertas por parte de bailarines de tango induce adaptaciones cerebrales específicas. El segundo, sugiere que la memoria musical puede ser más resistente que otros tipos de memoria ante el avance de una enfermedad. Esta evidencia se interpreta a la luz de un modelo del procesamiento del contexto, instanciado en una red cerebral distribuida.

Objetivos:

Se introducen los principios de la técnica de electroencefalografía y se ilustra su aplicación en dos estudios.

Contribución Principal:

Esta evidencia se interpreta a la luz de un modelo del procesamiento del contexto, instanciado en una red cerebral distribuida.

Implicancias:

Teórico-metodológico

Palabras clave: Experticia tanguera - Memoria musical – Electroencefalografía.



PÓSTERS

TRANSCRIPCIÓN DEL LENGUAJE PICTÓRICO AL MUSICAL COMO PROPUESTA DIDÁCTICA DE LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA

MARÍA CRISTINA BRAVO

Investigadora Independiente

Fundamentación

La búsqueda de una identificación de la escuela secundaria con sus alumnos exige formular una serie de propuestas educativas, que respondan en múltiples alternativas de formación a la diversidad de motivaciones, expectativas y proyectos de aprendizaje. La educación secundaria debe contemplar nuevos modelos institucionales y propuestas curriculares que prevean trayectorias formativas en función de la heterogeneidad del alumnado. Las modalidades actuales, en materia artística, se dan como acciones de un colectivo de diversas especializaciones que abordan temáticas de manera transdisciplinaria. Sin embargo, el diseño curricular de educación artística contempla disciplinas que se imparten de manera aislada, como: Plástica, Música y Teatro, en un módulo horario semanal en el que los docentes no alcanzan, a motivar y hacer trabajar a sus alumnos. Este trabajo pretende ser un aporte a la educación artística desde la transdiscipliniedad como recurso integrador. Aportando soluciones áulicas de los distintos modelos representacionales, que respondan a problemáticas como la falta de motivación, dispersión e indisciplina de los adolescentes que no se sienten identificados con el objeto de estudio o la forma de su abordaje.

Marco referencial

La Ley de Educación Nacional N° 26.206 asegura una buena escuela para todas y todos los niños, niñas y adolescentes que habitan el territorio nacional. Ante la deserción escolar secundaria, se incorporaron los Planes 'Mejora' con el objeto de producir cambios institucionales y organizativos de la escuela. Los propósitos quedan especificados en la Resolución CFE 88/09. Así la educación secundaria debe contemplar nuevos modelos institucionales y propuestas curriculares. En un proceso de cambio permanente; alumnos y docentes se ven en la necesidad de adaptarse a esta corriente cibernética buscando soluciones creativas dentro de los proyectos educativos. Más allá de definir las estrategias de enseñanza para cada situación áulica hay que pensar en las variables que comparten los alumnos, nacidos en la era tecnológica o sociedad de información, o también denominados mente virtual.

Contribución principal

Aportar experiencias estéticas, habilidades y conocimientos para el trabajo autónomo, transdisciplinario entre las artes y aplicarlo en diferentes niveles, concretamente aquí se implementó en establecimientos secundarios de la ciudad capital de San Juan, en los cuales nunca antes se había llevado a la práctica una experiencia similar. La disponibilidad de netbook entre los estudiantes ha sido un disparador muy importante para desarrollar actividades como la propuesta en esta oportunidad. En una primera etapa se trabajó con la metodología de Orff, Self, Paynter, Dennis, considerando también los escritos de Kandinsky, como el desarrollo del punto y líneas sobre el plano. Se abordó la clasificación de Horhbstel designando colores según el origen de los instrumentos. Con el propósito de trabajar las emociones, se les propusieron los tres colores de la pintura de Kandinsky - amarillo, rojo y azul- para que le asignaron a cada color una melodía según su impresión. La audición de Edgar Grieg 1843-1907 "El Amanecer" lo asociaron con amarillo, para el azul, fue el 'Moldava' del ciclo Mi Patria de Bedrich Smetana (1824- 1884). Se trabajó la secuencia del río, por cuadros los diferentes momentos que describe la música. El rojo por ser el último se colocaron dos obras para que seleccionaran, 'La Daza del hechicero' del ballet Panambi y 'El malambo' del ballet Estancia de Alberto Ginastera. Eligieron 'El Malambo', trabajaron las particularidades de la danza. Para

finalizar realizaron una transposición gráfica de la interpretación melódica 'Amarillo, Rojo y Azul', compuesta por el Mag. Carlos Florit, inspirado en el análisis de la pintura homónima de W. Kandinsky.

Implicancias

Dar a conocer nuevas experiencias áulicas llevadas a cabo en establecimientos de nivel medio en escuelas públicas de la ciudad de San Juan; de cuya aplicación los alumnos lograron establecer un código plástico musical, desde una perspectiva transdisciplinar.

Palabras clave: Transcripción - Lenguaje Pictórico - Lenguaje Musical - Propuesta Didáctica - Enseñanza Artística.

¿FOLCLOR? ¿ROCK? ¿HIBRIDACIÓN? DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO MUSICAL DE HENRY BORRERO

DAVID ALBERTO ACUÑA PORRAS

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Fundamentación

El rock es importante musical y socialmente en Colombia, ha trascendido por varias generaciones, ha dado origen a muchas manifestaciones y tendencias musicales a través de los años. Éste ha ido adquiriendo una identidad propia, dando como resultados mezclas o hibridaciones y nuevas propuestas que enriquecen el paisaje musical. El género que presenta estas mezclas permite acercar a los jóvenes a los ritmos tradicionales del país. Se investigará la propuesta artística creativa de Henry Borrero, basada en la investigación sobre el concepto de hibridación, el cual es utilizado para analizar la composición que mezcla el rock con diferentes músicas como el folclor Colombiano. El punto de partida para este proyecto es el disco 'Escenas', que contiene composiciones, instrumentales y otras con voz, en las cuales se evidencian esta fusión de ritmos del folclor colombiano y el rock. En la presente propuesta se pretende responder: ¿Cuáles aportes ha dado Henry Borrero al Rock fusionándolo con el folclor? y ¿cuáles son los conceptos más pertinentes para abordar su análisis?

Objetivos

Describir las características musicales y expresivas del proyecto musical de Henry Borrero donde se mezcla el folclor colombiano con el rock instrumental utilizando la guitarra eléctrica como instrumento solista con el fin de identificar los elementos musicales que toma del folclor colombiano y la manera en que lo fusiona con el rock, así como conceptos que permitan entender el género fusión.

Contribución principal

La intención de esta investigación es describir el aporte musical y cultural que ha realizado Henry Borrero a la música folclórica y al rock en Colombia con su proyecto 'RETORNO' en su disco como solista 'ESCENAS', fusionando los ritmos de pasillo y bambuco con el rock. Además se planteará un análisis de algunas de sus obras en el que contemplen algunos elementos y conceptos que se podrán tener en cuenta a la hora de analizar este género musical. En nuestro país no es frecuente encontrar una propuesta instrumental que tome la guitarra eléctrica como instrumento líder y fusione ritmos propios. Henry Borrero, con sus composiciones, deja de lado lo comercial y lo que difunden los medios de comunicación, su proyecto se realiza viendo más allá de lo común para dar un aporte a la cultura nacional y un aporte al género del rock.

Implicancias

La comunidad local (Tunja, Colombia) podrá conocer esta propuesta, un nuevo aire musical, ya que en la ciudad hay pocos proyectos de música instrumental que tomen la guitarra eléctrica como instrumento solista, lo cual puede generar apoyo e interés por parte de muchos músicos y espectadores. Al estudiante de música le brindará una perspectiva sobre la composición y utilización de diversos recursos musicales.

Palabras clave: Folclor – Rock - Hibridación.

INTERPRETACIONES PERFORMATIVAS EXPRESIVAS DEL DISCURSO MUSICAL. ESTUDIO EN LA MÚSICA FOLCLÓRICA DE SAN JUAN

PATRICIA BLANCO Y MÓNICA GRACIELA LUCERO

Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

El presente trabajo es una investigación que aborda el estudio de la performance musical expresiva en los estudiantes de la carrera Profesorado Universitario en Educación Musical, que se dicta en el Departamento de Música de la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Se circunscribe al área de formación específica, particularmente de la ejecución instrumental (piano, guitarra y canto) dado que nos interesa estudiar la performance expresiva como modo de conocimiento no proposicional proposicional que se evidencia en el evento musical propiamente dicho en tiempo real y como producto de un proceso donde el ejecutante experimenta diferentes niveles de conciencia de la ejecución, basados en representaciones mentales y corporales de una obra musical. En este sentido Leman (2008), manifiesta que el proceso de corporeización contiene desde las articulaciones corporales de la ejecución hasta la formulación de expresiones declarativas acerca de la interpretación expresiva. La inclusión de la música folclórica en los ámbitos académicos posibilita capitalizar los saberes que los alumnos traen consigo y que son propios de su contexto socio-cultural. Se trabaja sobre géneros musicales del folclore cuyano; repertorio que se caracteriza por el canto a dúo (generalmente en tercetas) y el instrumento fundamental es la guitarra y también en versiones para piano, guitarra y canto con la idea de propiciar su inclusión en los ámbitos universitarios.

Objetivos

Describir la performance musical como modo de conocimiento, identificando las características sistemáticas de la regulación temporal, la dinámica, la articulación corporal y la afinación del estilo de la cueca cuyana. Sugerir acciones pedagógicas para mejorar los procesos cognitivos empleados en la resolución de tareas de la ejecución instrumental de géneros musicales del folclore de la región cuyana.

Método

Se utiliza como metodología, por una parte, la perspectiva etnográfica, que emplea procedimientos que contemplan la mirada del observador (investigador) y su participación tanto en la recolección de los datos como en su análisis e interpretación. Por otra parte, la perspectiva cognitiva, que realiza operaciones de recolección y análisis de datos e indaga sobre modelos de procesamiento cognitivo, actitudinal, u otras formas de actividades mentales. La combinación de ambas perspectivas permite enriquecer la interpretación de los resultados. Se

pretende obtener conocimiento acerca de la performance musical expresiva y de las prácticas de significación musical a partir de la idea de que en la música, como forma sónica en movimiento interviene el cuerpo y mente del sujeto (Martínez y Pereira G., 2011). Sujetos: estudiantes de II Año de la Carrera Profesorado Universitario en Educación Musical que cursan las asignaturas Piano, Guitarra y Producción de Recursos didácticos. Procedimiento: El diseño incluye i) el registro en audio y video de ejecuciones instrumentales y vocales de piezas del repertorio estudiado; ii) la aplicación de un cuestionario a los alumnos de la muestra, sobre aspectos descriptivos acerca de la propia ejecución ; iii) el desarrollo de un protocolo de observación a cargo de un grupo de expertos y iv) análisis y procesamiento de datos.

Resultados

El proyecto se encuentra en ejecución por ello se cuenta con resultados parciales. Se han obtenido datos de los registros audiovisuales y del cuestionario aplicado a los alumnos de la muestra, información que se encuentra en proceso de análisis. Esperamos que los resultados permitan obtener información acerca del proceso donde el ejecutante experimenta diferentes niveles de conciencia de la ejecución, basados en representaciones mentales y corporales de una obra musical. Esta información puede contribuir al estudio concerniente a la performance musical expresiva, considerada como parte esencial de la experiencia más directa con la música y como aporte a la pedagogía musical del instrumento.

Conclusiones

La inclusión de la música folclórica en los ámbitos académicos posibilita capitalizar los saberes que los alumnos traen consigo y que son propios de su contexto sociocultural. La variedad de procedimientos y técnicas expresivas de interpretación, intrínsecas en la música folclórica permitirían enriquecer las estrategias didácticas para fortalecer las prácticas pedagógicas institucionales.

Palabras clave: Educación - Performance - Ejecución Musical.

INTERDISCIPLINARIEDAD DEL LENGUAJE PICTÓRICO AL MUSICAL EN LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

MARÍA CRISTINA BRAVO
Investigadora Independiente

Fundamentación

Se exponen los resultados de una experiencia que conecta la música con otros campos del arte, permitiendo el acceso a saberes específicos que están presentes en una compleja red simbólica. El propósito es promover la diversificación de alternativas de producción musical, comprometiendo otras experiencias que involucren la integración de lenguajes y el empleo de nuevas tecnologías. A través de las posibles lecturas de los discursos estéticos, mediados por la metáfora y la cultura que lo rodea, permiten una interpretación del mundo en que se vive. La metáfora es la categoría primordial del arte en general y de la música en particular, desde poéticos discursos la música sugiere más de lo que dice: en un lenguaje ambiguo, pero organizado y con una clara voluntad expresiva. El conocimiento no se produce en el vacío sino que resulta de un acto de interpretación. En general se entiende por interpretación una actividad que consiste en actualizar por medio de la ejecución vocal e instrumental una obra musical puesta sobre una partitura. A partir del siglo XIX-XX la teorización sobre la ejecución musical se desarrolló enormemente, plateándose diferentes posturas, con respecto a bridar importancia a la música desde el intérprete. En esta ocasión la interpretación sonora no

proviene de una signografía convencional, sino de una fuerza impulsora que se origina desde un punto o una línea sobre el plano y que adquiere sonido según el color. Las diferentes formas de interpretación musical han llevado al hombre a posicionarlo con una mirada innovadora, cualquiera fuera su posición estaría dando un paso adelante. El desarrollo institucional hoy propone un fortalecimiento progresivo del sistema formador inicial y continuo en cuanto a la dinámica pedagógica en las carreras de formación docente. Se proponen modalidades que incorporen experiencias de innovación para la mejora de la enseñanza, fortalecimiento del desarrollo de investigaciones pedagógicas, sistematización y publicación de experiencias innovadoras. Por lo tanto se han de implementar estrategias pedagógicas aplicando nuevas técnicas de interpretación musical, una de ellas es la que se presenta en esta ocasión y que consiste en una actividad que compromete las artes: pintura, música y artes visuales.

Objetivos

Promover la diversificación de alternativas de producción musical, comprometiéndolas con otras expectativas que involucren la integración de lenguajes y el empleo de nuevas tecnologías. Desarrollar nuevas técnicas de interpretación musical, para ser aplicadas con fines pedagógicos, en una lectura sinestésica que comprometa a las artes, pintura, música, artes visuales.

Breve descripción del dispositivo

Sobre la base de la teoría de W. Kandinsky 'Punto y Línea sobre el Plano' aplicada en la obra Amarillo, Rojo y Azul, y desde la transdisciplinariedad se presentará una composición musical dodecafónica, escrita según la teoría del pintor para un nivel universitario. La composición musical ha sido escrita por el Magister y Profesor Carlos Florit de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes perteneciente a la orquesta estable de la Universidad Nacional de San Juan, actualmente Vice director del departamento de Música, autor de numerosas obras contemporáneas, presentadas en conciertos. A través de la transdisciplinariedad (nivel superior de organización donde desaparecen los límites entre disciplinas y se construye un sistema total que sobrepasa el límite de las relaciones e interacciones que previamente las separan) concepto desarrollado por Ana Lucía Frega, se cuenta con la posibilidad de reunir teorías poco ortodoxas para expresarse en un plano multidimensional. Para su mejor interpretación se dividió la obra en tríptico. La presentación en Posters conducirá a una explicación gráfica y detallada de dicha obra.

Implicancias

Buscar diferentes modos de interpretar las artes, asumiendo que éstas se transforman en conocimiento a partir de una red de saberes.

Palabras clave: Transcripción - Lenguaje Pictórico - Lenguaje Musical.

LA ORQUESTA SINFÓNICA COMO AGENTE EMPLEADOR DE LOS LICENCIADOS EN INSTRUMENTO. ORGANIZACIÓN Y RELACIONES LABORALES ENTRE LAS ORQUESTAS MENDOCINAS.

LEANDRO DOÑATE
Universidad Nacional de Cuyo

Fundamentación

La orquesta sinfónica es el objetivo de la mayoría de los estudiantes de las carreras instrumentales como salida laboral. Sin embargo, según García Trabucco (2011), esta concepción de la orquesta como el espacio de máxima plenitud profesional, estabilidad laboral y económica, es, en realidad, una visión que ya no se corresponde estrictamente con la realidad de la orquesta actual, debido a que a lo largo del tiempo, estos organismos han dejado de mantener todos los puestos de trabajo en forma estable, dando lugar a nuevas formas de empleo de menor estabilidad como contrataciones y reemplazos esporádicos. Debemos conocer cómo se organizan estos organismos orquestales para poner en evidencia el papel que ocupan como núcleos laborales, y su articulación con la demanda de empleo que ejercen los egresados de carreras musicales. Averiguar cómo responden a esta demanda, de qué manera proceden y si lo hacen en base a mecanismos previamente regulados o no, fue el propósito del presente trabajo. Este trabajo aporta a materializar conocimiento local, incorporado orgánicamente a prácticas laborales y a procesos culturales de mayor alcance.

Objetivos

Realizar una descripción de los medios de organización de las orquestas mendocinas como entidades laborales, poniendo acento en la situación profesional de sus músicos, y en la absorción de los instrumentistas egresados. Objetivos específicos: Recopilar datos sobre las leyes que sostienen a las orquestas seleccionadas y comparar los datos obtenidos. Realizar un análisis de los tipos de organización interna de los músicos de las orquestas seleccionadas, e indagar sobre posibles cambios que hayan acontecido a lo largo del tiempo. Indagar el porcentaje de egresados de las instituciones de formación musical locales que forman parte del plantel de estos organismos, así como la cantidad de instrumentistas formados en otros lugares.

Método

Etapa Heurística:- Búsqueda de bibliografía- Recopilación de información para la realización de un diagnóstico de la problemática planteada, a través de instrumentos cualitativos para la obtención de información, seleccionándose unos u otros según las pertinencias de cada caso (entrevistas y Leyes). Etapa Hermenéutica:- Procesamiento de la data obtenida- Elaboración de un reporte que informe sobre la realidad laboral de organismos sinfónicos en nuestro país, y los modos de organización de los músicos que las integran, basado en el estudio de tres orquestas sinfónicas argentinas.

Resultados

La OFM(Ministerio de Cultura) tiene una Ley que la crea y regula. La OSUNCuyo(Rectorado de la UNCuyo) responde a ordenanzas de la Universidad. La Ley de la OFM define una cantidad de músicos. En la actualidad apenas pasa el 50% de músicos estables. En la OSUNCuyo, los cargos de los músicos son interinos. La OFM se ve obligada a contratar circunstancialmente un promedio del 16% de músicos más por concierto. La OSUNCuyo apenas un 5%. Durante los últimos años la OFM ha mejorado la paga a los contratados. Son por una semana de ensayo y concierto, y se hace en carácter de "Refuerzo Artístico". En la OFM, hay una instancia de concurso cerrado y luego abierto. En la OSUNCuyo, se efectúan

por trámite abreviado. Ambas están compuestas en un 60% por mendocinos. Cuentan con un 80% de músicos egresados de carreras musicales con título universitario. La OFM abona un incentivo económico a los integrantes con título. En un 80% han obtenido su título en la UNCuyo. El mecanismo de selección de músicos eventuales depende del solista de fila. Se llama a músicos con experiencia en el cargo, conocidos por la orquesta o el director. Puede hacerse una audición informal para confeccionar una lista candidatos a cubrir el cargo. No está reglamentado el hecho de dar prioridad a músicos locales. No se da prioridad a músicos por el hecho de contar con título.

Conclusiones

La orquesta sigue siendo una entidad que absorbe a los egresados de carreras musicales, sin embargo, los procesos de esa absorción no se desarrollan sistemáticamente. Es un proceso lento en el que la institución establece mecanismos de absorción de músicos por medio de concursos. La necesidad de mantener un nivel profesional alto hace que se busque la excelencia individual en la ejecución instrumental como hecho que garantice dicho nivel artístico. Como consecuencia, quedan en segundo plano hechos como si el aspirante cuenta o no con un título o si se ha graduado de instituciones locales, y mucho más aspectos como si son nativos de la ciudad y país de la orquesta. Los jóvenes músicos, no pueden participar de las orquestas en calidad de practicantes. Si suelen participar como contratados para remplazos. Los problemas derivados de una falta de políticas claras de sostén del funcionamiento de los organismos, reflejados en el vaciamiento de cargos, falta de reglamentación de las leyes vigentes, reemplazo de músicos efectivos por músicos contratados, nulo incentivo al establecimiento de pasantías rentadas para jóvenes, entre otros ejemplos, demuestra que la percepción de las orquestas como destino virtuoso de los licenciados en instrumento atraviesa por un momento de incertidumbre. Son muchas las variables que concurren a este estado de cosas, y esta investigación ha buscado señalar algunas de ellas, a través del estudio de la realidad de las orquestas sinfónicas mendocinas.

Palabras clave: Orquestas Sinfónicas – Emplabilidad – Inserción Laboral.

UNA EXPERIENCIA MUSICAL: LA ORQUESTA SINFÓNICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN COMO FORMADORA DE PÚBLICO DE CONCIERTOS

STELLA MARIS MAS

Universidad Nacional de San Juan

Fundamentación

Según Manuel Cañas Escudero (2008) la orquesta es una institución tradicionalmente de carácter elitista y con un marcado ritual, actualmente se enfrenta a retos y cambios importantes, relacionados a la apertura a nuevos públicos. En este sentido se comunicarán las experiencias musicales que ha promovido el Centro de Creación Artística Orquestal (CCAO) dependiente de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (FFHA) de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ), para conformar un auditorio que aprecie la música en vivo, escuchando un repertorio -predominantemente- académico occidental de todas las épocas. La programación anual del CCAO, creado en 1974, contempla la realización de conciertos sinfónicos, a veces sinfónico-corales y conciertos de cámara. Asimismo la labor de la Orquesta Sinfónica (OS), única en la provincia, no se ha circunscripto solamente al desempeño artístico, sino que ofrece conciertos a estudiantes de todos los niveles educativos

(inicial, primario y secundario), maestros, profesores y público en general; estas acciones concretas relacionadas al quehacer pedagógico se multiplican ya que sus integrantes comparten la actividad interpretativa con una extensión docente al Departamento de Música de la FFHA, en cuyas propuestas de cátedra se considera la preparación de muestras, audiciones, conciertos, intercambios, etc. El presente trabajo, enmarcado en la línea de los Estudios de las Historias Provinciales y Regionales, forma parte del sub-proyecto en curso: 'La Orquesta Sinfónica de la UNSJ y su Programa N° 20 denominado: Investigación y difusión del arte instrumental de cámara y sinfónico de todas las épocas, con fines didácticos y de divulgación (1974-2010)', el cual se desarrolla en el marco del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica Orientado UNSJ 2009 N° 124: 'La música en San Juan entre dos centenarios (1910-2010)' dirigido por la Dra. Fátima Graciela Musri.

Objetivos

Es objetivo general del trabajo analizar las estrategias implementadas por la OS de la UNSJ para formar un público de concierto, considerando su trayectoria musical: antecedentes artísticos, labor pedagógica, fines y objetivos propuestos por el CCAO desde 1974 a la actualidad. Son objetivos específicos: indagar la documentación escrita y registros fonográficos preservados por el CCAO, que den cuenta de la actividad realizada; ordenar la información relevada en una base de datos, acerca del repertorio sinfónico, directores, músicos intérpretes y compositores, destacando las acciones que han contribuido a incorporar nuevas audiencias, tendientes a la formación de un público novel.

Contribución principal

La escasa producción de estudios sobre "las historias musicales" de la provincia y la región presenta a los investigadores una posibilidad concreta para el abordaje de temas de origen social, político y/o cultural local, los cuales por su importancia e impacto en la comunidad, comienzan a cobrar relevancia para comprender y/o resignificar los acontecimientos del presente. Partiendo del pensamiento de Carl Dahlhaus (1997), y considerando las contribuciones de Stella Mas (2012), la investigación en curso permitió relevar material documental que da testimonio de actividades que ha promovido el CCAO para la formación de un público. La primera acción en este sentido, fue el proyecto didáctico musical denominado: La Serie Antología Sonora (1975), 50 conciertos sinfónicos, corales, de cámara y de solistas dirigidos por el M° Jorge Fontenla, complementados con los cuadernillos elaborados por el M° Juan Kowalski (serie de distribución gratuita para el público interesado). Siguió los conciertos didácticos, que con cierta regularidad y sin un proyecto pedagógico, fueron adquiriendo diversos formatos y dinámicas a lo largo de las 40 temporadas. Otra contribución fue la distribución de grabaciones de audio: Orquesta y Coro de la UNSJ (long play, 1975) y Marchas e himnos (cassette, 1992), para difusión de la música sinfónica – coral producida por las unidades académicas de la Universidad. Asimismo la emisión radial de gran parte de los conciertos ha permitido llegar a un número mayor de ciudadanos, oyentes de Radio Universidad. La Ordenanza N° 07/06-CD-FFHA, expresa como finalidad "*enriquecer la vida cultural del medio, la región y el país*", en esta dirección es reconocido el desempeño artístico de la OS en la divulgación de un amplio repertorio y la influencia de su acción pedagógica al integrar alumnos del Departamento de Música en la práctica orquestal y de música de cámara, como así también el brindar a la comunidad experiencias musicales de gran incidencia.

Implicancias

El presente estudio es de interés para la comunidad científica por la temática tratada y como aporte al corpus de conocimiento de la línea de investigación promovida por los equipos dirigidos por la Dra. Musri en el ámbito de la UNSJ, la cual se encuentra en pleno desarrollo. La reconstrucción socio-histórica de la música regional, desde una perspectiva local y transdisciplinaria, permite observar y reflexionar sobre la experiencia musical cotidiana profesional de los integrantes de la OS, en las variables espaciales y temporales en las que se

desenvuelven, como constituyente del complejo entramado de la realidad socio-cultural sanjuanina. La Orquesta ha sido concebida como un instrumento para desarrollar la actividad cultural de la provincia, que llega a variados sectores de la comunidad. Su labor sostenida ha permitido cumplir los objetivos que se plantearon sus mentores en el año 1974. No obstante se advierte la necesidad de llevar a cabo un análisis de la situación actual, desde una perspectiva multifocal considerando los aspectos: histórico, educativo, administrativo y organizativo, dados los múltiples entrecruzamientos que involucra la tarea artística y pedagógica, en función de realizar un diagnóstico que permita, sin desestimar los proyectos emprendidos, elaborar líneas de acción concretas para captar la atención de un auditorio cada vez más numeroso, que se transforme en público estable, y estimule la asistencia de otros espectadores oyentes. Una estrategia reconocida en otros ámbitos es propiciar el acercamiento de las generaciones jóvenes a los conciertos sinfónicos, las cuales podrían transformarse en agentes multiplicadores en la formación de nuevos públicos. El estímulo que los niños y adolescentes pueden transmitir a sus pares y allegados por asistir a los conciertos contribuiría a abrir otras expectativas en la programación, a proponer alternativas musicales, en definitiva, a ampliar y fortalecer la vida cultural de su grupo de pertenencia.

Palabras clave: Orquesta Sinfónica - UNSJ - Formación – Público.

BIODANZA: ABORDAJE TERAPÉUTICO, 'MÚSICA, MOVIMIENTO Y EMOCIÓN'

EMILCE MERLO

Escuela de Biodanza San Juan Xiatianen - Argentina

Fundamentación

Biodanza es un Sistema de integración humana, renovación orgánica, reeducación afectiva y reaprendizaje de las funciones originarias de vida. Su metodología consiste en inducir vivencias integradoras por medio de la música, del canto, del movimiento y situaciones de encuentro grupal. Este abordaje educativo-terapéutico fue creado por Rolando Toro, psicólogo y antropólogo chileno, siendo el 'Principio Biocéntrico' su paradigma de base. La metodología de Biodanza se orienta a la deflagración de vivencias integradoras, capaces de superar las disociaciones que induce nuestra cultura. La unidad metodológica, la vivencia, es una encrucijada conformada por la tríada música-movimiento-emoción que nos permiten a partir del trabajo grupal tender a un mayor nivel de integración de la Identidad. Definimos a la vivencia como experiencia vivida por una persona con gran intensidad en el aquí y ahora con compromiso total de la identidad que abarca funciones emocionales, cenestésicas y orgánicas. En Biodanza el camino hacia la salud se transita mediante la expresión de nuestro potencial genético en las líneas de vivencia: vitalidad, sexualidad, creatividad, afectividad y trascendencia. El grupo se construye como matriz social cooperativa, solidaria, facilitadora de aprendizajes-desaprendizajes. Se constituye en útero de renacimientos, donde el protagonismo activo permite la activación de los aspectos resilientes de la persona en pro de una rehabilitación existencial.

Objetivos

Destacar la aplicación terapéutica de la música como activadora del movimiento integrado en el Sistema de Biodanza creado por Rolando Toro, a fin de favorecer en la persona la elevación de la calidad de vida, la vivencia de plenitud y goce de vivir.

Breve descripción del dispositivo

Cada sesión semanal de grupo regular de Biodanza dura aproximadamente tres horas y se desarrolla en dos momentos, el relatorio y la vivencia. En el relatorio se despliega la palabra vivenciada como integración de vivencia-conciencia-palabra de lo vivenciado en la sesión anterior. Se favorece la expresión de las emociones y malestares, un desaprendizaje de la alexitimia y el desarrollo de la comunicación asertiva. Durante la vivencia, se potencia el lenguaje no-verbal. La danza surge como movimiento pleno de sentido y la música es el instrumento que permite estimular el Sistema Integrador Adaptativo Límbico Hipotalámico, centro de las emociones. Las investigaciones científicas en Musicoterapia y en Psicología de la Música confirman la eficacia del poder musical. Basta mencionar a Alfred Tomatis, Don Campbell, Yehudi Menuhin y Michel Imberty para comprender que la música no sólo se vincula con las áreas perceptivas de la sensibilidad y de la innovación, sino que posee poderes de transformación. La música es rigurosamente seleccionada. Denominamos "música orgánica" a aquellas que presentan atributos biológicos: fluidez, armonía, ritmo, tono, unidad de sentido y efectos cenestésicos; éstas tienen el poder de inducir vivencias integradoras. La música puede despertar emociones sentimentales eróticas, eufóricas, nostálgicas, etc., las cuales, al ser danzadas, se transforman en vivencias.

Implicancias

Actualmente un gran número de personas viven estados de disociación psicosomática. Piensan en algo, sienten en forma diferente y actúan de modo disociado respecto a lo que sienten. Las enfermedades de la civilización han llevado al hombre a alejarse de su centro, vivir su cuerpo como fragmentado y no poder percibir sus necesidades básicas. Durante la práctica de Biodanza la música se transforma en movimiento corporal, en vivencia, desencadenándose cambios sutiles en los sistemas límbico-hipotalámico, neurovegetativo e inmunológico. Cada clase se presenta como una nueva oportunidad de potenciar la salud, activando la resiliencia en la posibilidad de la reeducación afectiva desde el poder del encuentro, la caricia, la contención y la alegría de ser y 'vivir'. Biodanza, 'la danza de la vida' nos reconecta con nuestros potenciales innatos y nos permite desplegar nuestras posibilidades siendo protagonistas en nuestro proceso de renovación existencial, desarrollo de la inteligencia afectiva y la adaptabilidad inteligente. La creatividad existencial nos permite en tiempos disruptivos, tomar las crisis en posibilidades de alcanzar mayores niveles de integración de la Identidad.

Palabras clave: Biodanza – Música – Movimiento – Emoción.

JUEGOS, RITMO Y EFECTO FEX 1

CLAUDIO ANDRÉS ALESSIO¹ y GUILLERMINA BLANCO²

1. Instituto de Investigaciones en Psicología Básica

2. Universidad Católica de Cuyo

Fundamentación

Las funciones ejecutivas (FE) son procesos mentales fundamentales necesarios en tareas que requieren concentración, atención, pensamiento, resistencia para evitar la realización de determinadas acciones. Hay un acuerdo general en que existen tres componentes centrales en las funciones ejecutivas: inhibición (I), memoria de trabajo (MT) y flexibilidad cognitiva (FC). También hay acuerdo en considerar que estas constituyen el fundamento de funciones ejecutivas de alto orden como el razonamiento, la resolución de problemas y la planificación. Existen diversos estudios que muestran la relación entre funciones ejecutivas y éxito escolar,

académico, laboral y social. La I. es la habilidad de inhibir conductas impulsivas o la capacidad para resistir frente a tentaciones de realizar acciones diferentes a lo que se debe hacer. La I. es importante para controlar el propio comportamiento, controlar la atención y controlar las emociones. La MT permite mantener información presente en la mente y trabajar mentalmente con ella. La FC es lo que permite ser capaz de cambiar de perspectivas, cambiar la forma en que algo se piensa sobre un problema, y ser flexible con vistas a ajustarse cambios, demandas o prioridades, cambiar de centro de atención fácil y rápidamente. El mejoramiento de las FE en niños de corta edad, según se sostiene en la literatura sobre el tema, mejoraría la adquisición de destrezas académicas a largo plazo, como también el éxito escolar y reduciría considerablemente la deserción. A su vez puede reducir la disparidad de logros entre niños procedentes de entornos socioeconómicos desfavorables con respecto a niños con más y mejores oportunidades. Atendiendo a lo apuntado, una pregunta inmediata emerge, nuevamente, si las funciones ejecutivas contribuyen a tales logros, es posible mejorarlas, cómo hacerlo. Diversas estrategias para tal fin han sido propuestas recientemente (juegos con efecto, juegos que estimulan las funciones ejecutivas).

Objetivos

Las estrategias comparten principios generales: desafían directamente el núcleo central de las FE y tienen una graduación de lo más sencillo a lo más complejo. Ahora bien, el ritmo puede ser empleado como un recurso interesante a fin de diseñar una herramienta lúdica para el fomento de las funciones ejecutivas. El objetivo del presente trabajo consistirá en presentar el diseño de un juego basado en ritmo que fomente las funciones ejecutivas.

Contribución principal

La contribución principal del trabajo consiste en un primer aspecto establecer los principios generales para el diseño de estrategias que pretendan fomentar las funciones ejecutivas en conjunción con una propuesta concreta de un juego que efectivamente ponga en juego las funciones ejecutivas, las desafíe y las estimule.

Implicancias

Como consecuencias de la propuesta se espera poder diseñar otras estrategias que persigan objetivos similares y luego ponerlas a prueba en contextos específicos mediante una metodología pretest - implementación - postest.

Palabras clave: Funciones ejecutivas – Estimulación.

JUEGOS, RITMO Y EFECTO FEJ 2

GUILLERMINA BLANCO¹ Y CLAUDIO ANDRÉS ALESSIO²

1. Universidad Católica de Cuyo

2. Instituto de Investigaciones en Psicología Básica

Fundamentación

Las funciones ejecutivas son procesos mentales fundamentales necesarios en tareas que requieren concentración, atención, pensamiento, resistencia para evitar la realización de determinadas acciones. Hay un acuerdo general en que existen tres componentes centrales en las funciones ejecutivas: inhibición, memoria de trabajo y flexibilidad cognitiva. También hay acuerdo en considerar que estas constituyen el fundamento de funciones ejecutivas de alto orden como el razonamiento, la resolución de problemas y la planificación. Existen diversos

estudios que muestran la relación entre funciones ejecutivas y éxito escolar, académico, laboral y social. La inhibición es importante para controlar el propio comportamiento, controlar la atención y controlar las emociones. La memoria de trabajo permite mantener información presente en la mente y trabajar mentalmente con ella. La flexibilidad cognitiva es lo que permite ser capaz de cambiar de perspectivas, cambiar la forma en que algo se piensa sobre un problema, y ser flexible con vistas a ajustarse cambios, demandas o prioridades, cambiar de centro de atención fácil y rápidamente. El mejoramiento de las funciones ejecutivas en niños de corta edad, según se sostiene en la literatura sobre el tema, mejoraría la adquisición de destrezas académicas a largo plazo, como también el éxito escolar y reduciría considerablemente la deserción. A su vez puede reducir la disparidad de logros entre niños procedentes de entornos socioeconómicos desfavorables con respecto a niños con más y mejores oportunidades. Atendiendo a lo apuntado, una pregunta inmediata emerge, nuevamente, si las funciones ejecutivas contribuyen a tales logros, es posible mejorarlas, cómo hacerlo. Diversas estrategias para tal fin han sido propuestas recientemente, que podremos denominar juegos con efecto Fex, i.e. juegos que estimulan las funciones ejecutivas.

Objetivos

El objetivo del presente trabajo consistirá en presentar el diseño de un juego basado en ritmo que fomente las funciones ejecutivas.

Contribución principal

La contribución principal del trabajo consiste en un primer aspecto establecer los principios generales para el diseño de estrategias que pretendan fomentar las funciones ejecutivas en conjunción con una propuesta concreta de un juego que efectivamente ponga en juego las funciones ejecutivas, las desafié y las estimule.

Implicancias

Como consecuencias de la propuesta se espera poder diseñar otras estrategias que persigan objetivos similares y luego ponerlas a prueba en contextos específicos mediante una metodología pretest - implementación – postest.

Palabras clave: Funciones ejecutivas – Juego.

PRESENTACIONES DE LIBROS

PRESENTACIONES DE LIBROS

PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA Y DEL DESARROLLO. UNA EXPLORACIÓN INTERDISCIPLINARIA SOBRE LA MUSICALIDAD HUMANA

Español, S. (comp.) (2014). *Psicología de la música y del desarrollo*. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana. Buenos Aires: Paidós, 284 páginas (ISBN 978-950-12-3152-6).

Este libro se ocupa de la musicalidad humana que brota de nuestro pasado filogenético y conduce nuestro desarrollo ontogenético. En él escriben músicos, psicólogos, biólogos, filósofos y estudiosos del movimiento que comparten la adopción de los principios del *embodiment* y de la perspectiva de segunda persona. El actual enfoque *evo-desa* atraviesa todos los capítulos y organiza el libro: la primera parte se ocupa principalmente de cuestiones de desarrollo, la segunda de evolución. El diálogo entre la psicología del desarrollo y la psicología de la música identifican este libro en cuyas páginas el lenguaje acerca de la música se vuelve instrumento para comprender las interacciones tempranas entre adulto y bebé a la par que los primeros intercambios interpersonales resultan claves para la comprensión de la experiencia musical.

SENTIR, DESEAR, CREER. UNA APROXIMACIÓN FILOSÓFICA A LOS CONCEPTOS PSICOLÓGICOS

Pérez, D. (2013). *Sentir, desear, creer. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos*. Buenos Aires: Prometeo, 277 páginas. (ISBN 978-978-574-599-5).

El libro se ocupa de un tema muy transitado en la interfase entre filosofía de la mente y psicología cognitiva: los modos y mecanismos que utilizamos los humanos para comprendernos los unos a los otros como seres con estados psicológicos, esto es con creencias, deseos, emociones, dudas, sentimientos, etc. La tesis central que se defiende es la idea de que una clave para la comprensión de estos fenómenos es comprender la naturaleza de los conceptos psicológicos involucrados en estos procesos, conceptos tales como creencia, deseo, dolor, miedo, alegría, etc. Así, además de una clarificación de la noción de concepto en juego, se repasan una serie de teorías alternativas para dar cuenta de estos fenómenos, y se argumenta la superioridad de la así llamada 'segunda persona' (también llamada teoría interaccionista o intersubjetiva). Se trata de una teoría de la cognición social que se encuentra enroldada en las teorías corporeizadas y situadas de la cognición en general. Además de mostrar las ventajas y limitaciones de estas teorías, se analizan las consecuencias de este cambio de enfoque en diversos problemas filosóficos clásicos, como el problema mente cuerpo, el problema de la conciencia, etc., así como las consecuencias para la comprensión de la psicología como ciencia.

MÚSICA Y TIMBRE. EL ESTUDIO DE LA INSTRUMENTACIÓN DESDE LOS FENÓMENOS TÍMBRICOS

Mastropietro, C. (comp.). (2014). *Música y timbre. El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. La Plata: Ediciones Al Margen, 180 páginas. (ISBN 978-987-618-207-2).

El principal propósito de este libro radica en complementar, desde un enfoque esencialmente tímbrico, los materiales existentes para el estudio de la Instrumentación y Orquestación y, a la vez, obtener nuevos tópicos a partir del análisis de obras consideradas desde la perspectiva propuesta.

El texto revisa y aborda determinadas cuestiones críticas alrededor del timbre, que suelen estar ausentes en la bibliografía tradicional de Instrumentación y Orquestación. Una de ellas refiere a una situación casi tautológica: el escaso acercamiento al aspecto tímbrico en el estudio de los temas de instrumentación y, asimismo, la poca objetividad advertida al presentar algunas cuestiones de emergencia técnica.

La primera parte del libro presenta estudios teórico-críticos acerca del timbre y su consideración actual en el contexto de los parámetros musicales y el análisis de obra. Los mismos se sitúan en una descripción de niveles de organización y categorización del timbre, de modo tal de crear una herramienta de aplicación analítica y comprensiva de las producciones musicales pertenecientes a diferentes épocas y estilos.

En la segunda parte se ordena una selección de los trabajos de análisis basados centralmente en la aplicación de la Modulación tímbrica como herramienta analítica, junto al estudio de la relación de la resultante tímbrica con los procesos y procedimientos instrumentales y de instrumentación.

Los aportes obtenidos de las músicas estudiadas de acuerdo a este enfoque son aplicables y transferibles a diversos campos y disciplinas de estudio y producción: la Instrumentación, la Orquestación y el Análisis Musical, la Composición, la realización de Arreglos y la Interpretación, entre otras actividades musicales.



INDICES

ÍNDICE DE CONTENIDO

SESIÓN PLENARIA

CONFERENCIA INVITADA:

- La diversidad en los modos de conocer la ecología de las experiencias en la música y la danza. **Luiz Naveda** 17

SESIONES TEMÁTICAS

SESIÓN TEMÁTICA 1: MÚSICA Y MOVIMIENTO: RITMO, DANZA Y COMUNICACIÓN EN LA IMPROVISACIÓN

- Processos sonoros em movimento: uma proposta de improvisação sob parâmetros rítmicos. **Ana Luisa Fridman** 21
- Estudio de la performance del ritmo musical en movimientos de danza. **Alejandro César Grosso Laguna** 22
- Una exploración de la experiencia subjetiva del bailarín al sincronizar con la música. **Favio Shifres y Alejandro César Grosso Laguna** 24
- Intersubjetividad e Improvisación Jazzística: Análisis de la Interacción en un Grupo de Improvisadores. **Joaquín Blas Pérez e Isabel Cecilia Martínez** 25

SESIÓN TEMÁTICA 2: MUSICOTERAPIA

- Contribuciones de las intervenciones de musicoterapia para el diagnóstico diferencial en casos de trastornos de la conciencia. **Marcela Lichtensztein** 28
- Intervenções de Musicoterapia no tratamento de afasia não fluente de un paciente pós AVC recenté. **Clara Piazzetta** 29
- Musicoterapia em ambulatório de epilepsia e aplicação de pré e pós teste da Escala de Humor de Brunel (Brums) para averiguar a mudança de humor. **Marcos Eikiti Sakuragi y Clara Piazzetta** 30
- El estrés en la ejecución del piano. Estudio experimental con estudiantes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México. **Ileana Guillermina Gómez Flores** 32

SESIÓN TEMÁTICA 3: MÚSICA, APRENDIZAJE Y SIGNIFICADO: VARIABLES SOCIOEMOCIONALES Y COGNITIVAS

- Bases neurológicas y psíquicas del lenguaje musical. **Dante Salatino** 34
- Enhancing young listeners' music meaning constructions. **Sara Carvalho** 35
- A motivação do adolescente para iniciar a aprendizagem e a prática do violão na cidade de Curitiba (Brasil). **Anderson Rosa y Rosane Cardoso de Araújo** 36
- A simbiose entre identidade e aprendizagem: um estudo de caso realizado na cidade de Curitiba (Brasil). **Jean Pscheidt y Rosane Cardoso de Araújo** 37

SESIÓN TEMÁTICA 4: MÚSICA Y LENGUAJE: PROBLEMAS DE NOTACIÓN Y ALFABETIZACIÓN

Abordajes de la lectura y concepciones de notación asumidas durante el proceso de alfabetización musical. Favio Shifres, María Inés Burcet y Alejandro Pereira Ghiena	39
Funcionamiento del atractor notacional en la lectura melódica. Martín Remiro	40
Música, linguagem e alfabetização: breve levantamento referencial. María Luiza Santos Barbosa	42
Del papel al diapasón: La traducción del lenguaje bidimensional del pentagrama al tridimensional de la guitarra. Juan Agustín Lopez	43

SESIÓN TEMÁTICA 5: COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN MUSICAL: ENSEÑANZA, ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN

Una aproximación a J. S. Bach en la guitarra mediante el aprendizaje progresivo. María Roxana Paredes	45
La investigación aplicada a la interpretación musical: la obra para piano de Lia Cimaglia Espinosa. Flavia Carrascosa	46
O processo de ressignificação na elaboração do arranjo musical. Antonio Carlos Bigonha	47

SESIÓN TEMÁTICA 6: ENFOQUES MUSICOLÓGICOS: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS, CULTURALES Y FILOSÓFICAS

Música Fusión: ¿La hibridación como herramienta para su análisis? David Alberto Acuña Porras	49
El Himno Veni Creator Spiritus en el Monasterio Santa Catalina Sena de Buenos Aires en el año 2015, usos y funciones. Stella Aramayo	50
Música de compositores latinoamericanos con formación académica: Cuestiones sobre el abordaje de los estudios musicológicos. Pilar Jovanna Holguín	51
La Psicología social del tango desde el psicoanálisis y la lógica transcurсивa. Denise Nuñez de Erario	52

SESIÓN TEMÁTICA 7: MÚSICA, MOVIMIENTO Y SIGNIFICADO: ABORDAJES DESDE LA CORPOREIDAD Y LAS ARTES TEMPORALES

El giro corporal en las artes temporales: danza, teatro y música. Alicia Clara Nudler y María de la Paz Jacquier	55
La idea de centro en la música tonal y su manifestación corporeizada en la performance instrumental. Matias Tanco, Isabel Cecilia Martínez y Javier Damesón	56
Los gestos epistémicos y metonímicos en la clase de canto: una aproximación al problema. Camila Beltramone, Nicolás Alessandrini Bentancor y Favio Shifres	58
Incidencia de la expresividad corporeizada en la distancia sentida entre alturas musical. Favio Shifres y María Inés Burcet	59

SESIÓN TEMÁTICA 8: MÚSICA Y EDUCACIÓN 1: SUPUESTOS COGNITIVOS Y PLANTEOS PEDAGÓGICOS

Las experiencias formativas de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli a partir de la tradición oral y la tradición escrita. Lourdes Palacios	61
La audición musical como aprendizaje por descubrimiento guiado. Gabriela Alicia Ortega	62
El dictado musical en formato ejercicio: o la historia de una práctica que escinde al cuerpo. Tania Ibáñez	64
Música y desarrollo cognitivo. Gabriela Alicia Ortega y Oviedo María Isabel	65

SESIÓN TEMÁTICA 9: PSICOACÚSTICA

Registro de instrumentos musicales en formatos de alta resolución. Ianina Canalis y Jorge Petrosino	67
Una plataforma de reproducción de obras acusmáticas y su exploración transmodal. Fabián Esteban Luna	68

SESIÓN TEMÁTICA 10: MÚSICA Y METÁFORA

La metáfora conceptual como recurso pedagógico musical para personas sordas y con discapacidad auditiva. Alicia Peñalba, Carlos Moriyón Mojica, Sonia Luque Perea y Gonzalo Cabezas Clavijo	70
Los conceptos metafóricos y metonímicos en el desarrollo de las habilidades performativas técnico-vocales. Nicolás Alessandroni Bentancor, Camila Beltramone y Favio Shifres	72
La comprensión de metáforas multimodales no mediadas lingüísticamente: Efectos acústicos sobre la ejecución vocal. Nicolás Alessandroni Bentancor e Isabel Cecilia Martínez	73
Esquemas-imágenes y metáforas primarias en contextos de involucramiento social y musicalidad comunicativa. Isabel Cecilia Martínez, Silvia Español y Diana Pérez	75

SESIÓN TEMÁTICA 11: MÚSICA Y MODOS DE PARTICIPACIÓN

Open Closed: A Non-Linear Musical Performance Framework. Henrique Portovedo	77
La Alografía de la Recepción. Intérpretes y Públicos. Gerardo Guzman	78
De Lábios e Línguas: Um processo de criação a partir das relações entre voz, movimento e espaço. Wania Storolli	79
Musical communication, empathy and dance connection. Jorge Salgado Correia	81

SESIÓN TEMÁTICA 12: MUSICA Y EDUCACIÓN 2: CUESTIONES PEDAGÓGICO-DIDÁCTICAS

El programa de maestría en procesos formativos de la enseñanza de las Artes: Una alternativa de superación postgraduada de los músicos-pedagogos. Dolores Flavia Rodríguez Cordero	83
Iniciación musical en contextos académicos. Una propuesta de aprendizaje desarrollador. Alina Lourdes Ponsoda Alonso	84

Razones para un nuevo enfoque de la didáctica de la música. Nadiesha Barceló Reina	86
El recurso musical en la formación profesional de los educadores musicales: Selección, elaboración e implementación en el aula. Carina Silva	87

SESIÓN TEMÁTICA 13: COGNICIÓN CORPORAIZADA: COMPONENTES TEMPORO-ESPACIALES Y PERCEPTIVO-MOTORES

Dinámicas de reaprendizado motor nas relações entre alturas e teclas do acordeom. Marx Marreiro y Luiz Naveda	89
Ritmo, timing e percepção motora do ciclo do nado em alta competição. Alejandro César Grosso Laguna y Rui Pires	90
Dirección en 3D: La dimensión oculta del significado. Javier Damesón e Isabel Cecilia Martínez	92
El videojuego como estrategia didáctica para la regulación del rango ojo mano. Mirian Tuñez	94

SESIÓN TEMÁTICA 14: DESARROLLO MUSICAL E INTERSUBJETIVIDAD TEMPRANA

Pautas de reciprocidad durante el primer semestre de vida: la imitación y el entonamiento afectivo. Silvia Español, Mariana Bordoni, Soledad Carretero, Mauricio Martínez, Rosario Camarasa y Viviana Riascos Cataño	95
El reconocimiento de equivalencias intersensoriales basadas en la duración en bebés de 4, 7 y 10 meses. Resultados preliminares. Mauricio Martínez	96
El involucramiento visual del bebé en la coincidencia con el otro: un estudio sobre imitación y entonamiento afectivo. Mariana Bordoni	97
Un estudio sobre las características del fraseo y la pausa en las performances dirigidas al bebé. María Verónica D'Onofrio, Silvia Español y Mauricio Martínez	98

SESIÓN TEMÁTICA 15: EDUCACIÓN MUSICAL: ABORDAJES COMPOSITIVOS, ANALÍTICOS Y COGNITIVOS

Canciones de Cuna. El trabajo creativo como modo de investigación: Estudio de un caso. Susana Dutto	100
Canciones populares infantiles en el repertorio pianístico Argentino. Beatriz Yacante	101
(Des)problematizando a leitura à primeira vista ao piano: Resultados da adaptação do método "Análise dos Desvios de Leitura" de K. Goodman. Valeria Cristina Marques	102

SESIÓN TEMÁTICA 16: LA EXPRESIÓN EN LA EJECUCIÓN MUSICAL: COMPONENTES SONORO-KINÉTICOS

Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango: Patrones expresivos en el estilo compositivo y de ejecución de A. Troilo y O. Pugliese. Demian Alimenti Bel e Isabel Cecilia Martínez	105
---	-----

Formas de Vitalidad y Ejecución Expresiva. Un análisis del perfil sonoro-kinético de diferentes versiones del Preludio Op. 28, 7 de F. Chopin. Isabel Cecilia Martínez y Alejandro Pereira Ghiena	106
Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano. La trayectoria de la mano sobre el eje vertical: un estudio de caso. Juliette Epele e Isabel Cecilia Martínez	108
Patrones de movimiento y forma vital: Rasgos morfológicos, kinéticos y kinemáticos para su estudio. Isabel Cecilia Martínez, Javier Damesón, Alejandro Pereira Ghiena y Romina Herrera	109

SESIÓN TEMÁTICA 17: MÚSICA Y ORGANIZACIÓN TEMPORAL

El sentir del ahora como transversal temporal en la organización del discurso musical. Gabriel Mora	112
Expresiones de la temporalidad en las descripciones imaginativas de la experiencia musical. Delimitación y distribución de variables. María Inés Burcet, María de la Paz Jacquier y Favio Shifres	113
Ecos de la filosofía Bergsoniana en la música espectral. Patricia Verónica Licona	114
ALMUMC: Adquisición del Lenguaje Musical Métrico Corporal. Daniel Andrés Merlo	115

SIMPOSIOS

SIMPÓSIO 1: EL PAPEL DE LA PRÁCTICA MUSICAL DENTRO DE LA EDUCACIÓN. DEBATES Y APERTURAS EN TORNO A LAS ONTOLOGÍAS DE LA ACCIÓN

Convocante: Daniel Gonnet	119
Cómo observan los estudiantes de composición sus desarrollos auditivos musicales en diversos momentos y escenarios de formación. Genoveva Salazar Hakim	120
Hacia una ontología musical orientada a la acción o dinámica performativa comunitaria, colaborativa y creativa. Sebastián Tobías Castro	121
Juegos de palmas: Una mirada performativa del aprendizaje. Francisco Beltrán	122
La educación musical desde la práctica. Enseñanza y el aprendizaje desde los sistemas de actividad. Daniel Gonnet	124

SIMPÓSIO 2: MÚSICA, LENGUAJE Y CONTEXTO: ¿QUÉ NOS DICEN LAS CIENCIAS COGNITIVAS?

Convocante: Noelia Calvo	126
Lenguaje, emoción y música: Exploraciones mediante métodos conductuales. Adolfo García	126
El lugar de la música en el cerebro: exploraciones mediante métodos hemodinámicos y volumétricos. Federico Adolfi	127
De la experticia tanguera a la resiliencia de la memoria musical: Exploraciones mediante electroencefalografía. Agustín Ibañez	127

POSTERS

Transcripción del lenguaje pictórico al musical como propuesta didáctica de la enseñanza artística. María Cristina Bravo	131
¿Folclor? ¿rock? ¿hibridación? Descripción del proyecto musical de Henry Borrero. David Alberto Acuña Porras	132
Interpretaciones performativas expresivas del discurso musical. Estudio en la música folclórica de San Juan. Patricia Blanco y Mónica Graciela Lucero	133
Interdisciplinariedad del lenguaje pictórico al musical en la enseñanza de la música. María Cristina Bravo	134
La orquesta sinfónica como agente empleador de los licenciados en instrumento. Organización y relaciones laborales entre las orquestas Mendocinas. Leandro Doñate	136
Una experiencia musical: La orquesta sinfónica de la Universidad Nacional de San Juan como formadora de público de conciertos. Stella Maris Mas	137
Biodanza: Abordaje terapéutico, "música, movimiento y emoción". Emilce Merlo	139
Juegos, ritmo y efecto fex 1. Claudio Andrés Alessio y Guillermina Blanco	140
Juegos, ritmo y efecto fex 2. Guillermina Blanco y Claudio Andrés Alessio	141

PRESENTACIONES DE LIBROS

Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana. Silvia Español	145
Sentir, desear, crear. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos. Diana Pérez	145
Música y timbre. El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos. Carlos Mastropietro y Gerardo Guzmán	146

ÍNDICES

Índice de Contenido	149
Índice de Autores	155

ÍNDICE DE AUTORES

Acuña Porras, David Alberto (49, 132)
dacupo_es@hotmail.com

Adolfi, Federico (127)
fedeadolfi@gmail.com

Alessandroni Bentancor, Nicolás (58, 72, 73)
nicolasalessandroni@fba.unlp.edu.ar

Alessio, Claudio Andrés (140)
claudioalessio@uccuyo.edu.ar

Alimenti Bel, Demian (105)
demianalimentibel@gmail.com

Aramayo, Stella (50)
stella_aramayo@yahoo.com.ar

Barceló Reina, Nadiesha (86)
nadiesha@isa.cult.cu

Beltramone, Camila (58, 72)
camilabeltramone@gmail.com

Beltrán, Francisco (122)
beltran-francisco@hotmail.com

Bigonha, Antonio Carlos (47)
urubupeba@uol.com.br

Blanco, Guillermina (140, 141)
guilleb7@hotmail.com

Blanco, Patricia (133)
pblanco788@hotmail.com

Bordoni, Mariana (95, 97)
mgbordoni@gmail.com

Bravo, María Cristina (131, 134)
macrisbra@hotmail.com

Burcet, María Inés (39, 59, 113)
inesburcet@yahoo.com.ar

Cabezas Clavijo, Gonzalo (70)
gonzalocabezasclavijo@gmail.com

Calvo, Noelia (126)
noe.cg1@gmail.com

Camarasa, Rosario (95)
rosariocamarasa@hotmail.com

Canalis, Ianina (67)
ianicanalis@gmail.com

Cardoso de Araújo, Rosane (36, 37)
rosane_caraujo@yahoo.com.br

Carrascosa, Flavia (46)
carrascosa_flavia@hotmail.com

Carretero, Soledad (95)
solecarretero@gmail.com

Carvalho, Sara (35)
scarvalho@ua.pt

Castro, Sebastián Tobías (121)
tobisc@gmail.com

D'Onofrio, María Verónica (98)
veris_mt@hotmail.com

Damesón, Javier (56, 92, 109)
javier.dameson@gmail.com

Doñate, Leandro (136)
leandrodonate@hotmail.com

Dutto, Susana (100)
coquidutto@yahoo.com.ar

Eikiti Sakuragi, Marcos (30)
m_kiti@hotmail.com

Epele, Juliette (108)
epelejuliette@hotmail.com

Español, Silvia (75, 95, 98, 145)
silvia.ana.es@gmail.com

Fridman, Ana Luisa (21)
tempoqueleva@yahoo.com.br

García, Adolfo (126)
adolfofomartingarcia@gmail.com

Gómez Flores, Ileana Guillermina (32)
ileana.gomez.flores@hotmail.com

Gonnet, Daniel (124)
dhgonnet@gmail.com

Guzman, Gerardo (78, 146)
cucoguzman@hotmail.com

Herrera, Romina (109)
hrominah@gmail.com

Holguin, Pilar Jovanna (51)
pilarjo@gmail.com

Ibáñez, Agustín (127)
aibanez@ineco.org.ar

Ibáñez, Tania (64)
tanitaig@gmail.com

Jacquier, María de la Paz (55, 113)
jacquierpaz@yahoo.com.ar

Laguna, Alejandro César (22, 24, 90)
cultura@netcabo.pt

Lichtensztein, Marcela (28)
marcela.lichtensztein@gmail.com

Licon, Patricia Verónica (114)
pvlicona@yahoo.com.ar

López, Juan Agustín (43)
juanagustinlopez@yahoo.com.ar

Lucero, Mónica Graciela (133)
moni_lucero@hotmail.com

Luna, Fabian Esteban (68)
fluna@untref.edu.ar

Luque Perea, Sonia (70)
sonylqp@yahoo.es

Marques, Valeria Cristina (102)
lelamarques2008@gmail.com

Marreiro, Marx (89)
marxmarreiro@gmail.com

Martínez, Isabel Cecilia (25, 56, 73, 75, 92, 105, 106, 108, 109)
isabelceciliamartinez@gmail.com

Martínez, Mauricio (95, 96, 98)
martinez_ms75@hotmail.com

Mas, Stella Maris (137)
masstella@hotmail.com

Mastropietro, Carlos (146)
mastropietrocarlos@gmail.com

Merlo, Daniel Andrés (115)
danieleufonia@yahoo.com.ar

Merlo, Emilce (139)
efmc69@hotmail.com

Mora, Gabriel (112)
moragabo@gmail.com

Moriyón Mojica, Carlos (70)
cmm@lesp.uva.es

Naveda, Luiz (17, 89)
luiznaveda@gmail.com

Nudler, Alicia Clara (55)
anudler@unrn.edu.ar

Nuñez de Erario, Denise (52)
deniserario@hotmail.com

Ortega, Gabriela Alicia (62, 65)
gabalortega@yahoo.com.ar

Oviedo, María Isabel (65)
gabalortega@yahoo.com.ar

Palacios, Lourdes (61)
lourdes_palacios@hotmail.com

Paredes, María Roxana (45)
rparedes61@yahoo.com.ar

Peñalba, Alicia (70)
apenalba@mpc.uva.es

Pereira Ghiena, Alejandro (39, 106, 109)
a.pereiraghiena@gmail.com

Pérez, Diana (75, 145)
dianazerep@gmail.com

Pérez, Joaquín Blas (25)
joaq81@hotmail.com

Petrosino, Jorge (67)
jorgepetrosino@gmail.com

Piazzetta, Clara (29, 30)
musicoterapia.atendimento@gmail.com

Pires, Rui (90)
ruifilipepires@gmail.com

Ponsoda Alonso, Alina Lourdes (84)
alponsoda@cubarte.cult.cu

Portovedo, Henrique (77)
henriqueportovedo@gmail.com

Pscheidt, Jean (37)
pscheidtjean@gmail.com

Remiro, Martín (40)
martinremiro@hotmail.com

Riascos Cataño, Viviana (95)
viviana.riascos@hotmail.com

Rodríguez Cordero, Dolores Flovia (83)
dflovia@infomed.sld.cu

Rosa, Anderson (36)
andersonzabrocki@gmail.com

Salatino, Dante (34)
salazar_genoveva@yahoo.com

Salazar Hakim, Genoveva (120)
salazar_genoveva@yahoo.com

Salgado Correia, Jorge (81)
jcorreia@ua.pt

Santos Barbosa, María Luiza (42)
mluizasb@yahoo.com.br

Shifres, Favio (24, 39, 58, 59, 72, 113)
favioshifres@gmail.com

Silva, Carina (87)
carinasusanasilva@gmail.com

Storolli, Wânia (79)
waniast@gmail.com

Tanco, Matías (56)
matiastanco@hotmail.com

Tuñez, Mirian (94)
mirtun55@gmail.com

Yacante, Beatriz (101)
beyacante@yahoo.com.ar

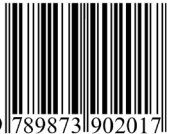
Los Encuentros de Ciencias Cognitivas de la Música que desde el año 2001 realiza la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) en convenio con instituciones de educación superior de numerosas ciudades del país, son reuniones de investigadores pertenecientes a las diversas disciplinas que integran este campo multidisciplinario.

Los trabajos participantes fueron seleccionados por un comité científico asesor internacional integrado por reconocidos investigadores del campo. Estos se presentaron agrupados por temáticas o áreas de estudio, y cada mesa fue coordinada por un investigador familiarizado con el conocimiento en dicho ámbito.

El XII Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música se propone:

- (1) Contribuir a la difusión del conocimiento en el medio académico local y latinoamericano de las Ciencias Cognitivas de la Música, área de investigación que desde los últimos 30 años muestra un desarrollo creciente en el ámbito internacional, tanto europeo como anglosajón.
- (2) Estimular el desarrollo de la investigación en el país en esta área pujante de indagación científica, destacando que las Ciencias Cognitivas de la Música son una rama del extenso y fructífero campo de investigación de las Ciencias Cognitivas, movimiento interdisciplinario que ha permitido la exploración sistemática de tópicos tradicionalmente considerados no aptos para ser abordados por el pensamiento científico.
- (3) Ofrecer un espacio de excelencia académica 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) Brindar la oportunidad de un 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 argentinos con referentes en el campo de las Ciencias Cognitivas de la Música local e internacional.
- (6) Ofrecer un espacio de difusión oral y escrita de las investigaciones llevadas adelante en el país, en el área. Corresponde mencionar que los trabajos presentados oralmente, se publican en actas y se adjuntan, además, a la página web de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) www.saccom.org.ar

ISBN 978-987-3902-01-7



9789873902017

SACCoM
EDITORIAL