

La experiencia musical

Abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas

Libro de resúmenes del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música

Nicolás Alessandroni y
María Inés Burcet
(Eds.)



Conservatorio de Música
Gilardo Gilardi

ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS de la Música
SAICOCOM
Sociedad Argentina

La experiencia musical : abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas : Libro de resúmenes del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música / Cintia Rodríguez Garrido ... [et al.] ; compilado por Nicolas Alessandroni; María Inés Burcet. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM, 2017.

Libro digital, PDF/A.

Archivo Digital: descarga.

ISBN 978-987-3902-02-4.

1. Psicología Cognitiva. 2. Educación Musical. 3. Actas de Congresos.
CDD 780.0155.

Fecha de catalogación: 22 de septiembre de 2017.

Foto de tapa y contratapa:

Jaisril (2014). Calder's "The Eagle", detail. Detail of Alexander's sculpture, The Eagle, at the Seattle Olympic Sculpture Park. Disponible en: https://www.flickr.com/photos/jaisril/37265582095/in/pool-abstract_art/. Utilizada bajo la notmativa de la Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.0.

Libro de resúmenes de los trabajos incluidos en el 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música "*La experiencia musical. Abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas*"

Editores: Nicolás Alessandroni y María Inés Burcet

Diseño gráfico y diagramación: Nicolás Alessandroni

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

Buenos Aires - Argentina

E-Mail: info@saccom.org.ar

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

ISBN:

Fecha de publicación: septiembre de 2017

© para los autores de los resúmenes

© de la recopilación para los editores y SACCoM

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723





La experiencia musical: Abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas.

La Plata, 28 al 30 de septiembre de 2017

Convoca:

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

Organizan:

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

Conservatorio de Música 'Gilardo Gilardi' (La Plata)

13.º ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA.

LA EXPERIENCIA MUSICAL: ABORDAJES DESDE LA INVESTIGACIÓN, LA INTERPRETACIÓN Y LAS PRÁCTICAS EDUCATIVAS

COMITÉ ORGANIZADOR

Coordinación general del encuentro

María Inés Burcet

Gerardo Guzmán

Equipo de organización

Nicolás Alessandrini

Mirian Túñez

Matías Tanco

Sara Gómez

Alexandra Navarro

Sebastián Wenger

Sebastián Castro

Mariano Guzmán

Romina Herrera

Alejandro Laguna

Stella Aramayo

María de la Paz Jacquier

COMITÉ CIENTÍFICO

Nicolás ALESSANDRONI (Instituto de Investigaciones Filosóficas [IIF-SADAF] / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas [CONICET] / Universidad Nacional de La Plata [UNLP] - ARG)

Rosane Cardoso ARAUJO (Universidade Federal do Paraná - BR)

José Luís ARÓSTEGUI PLAZA (Universidad de Granada - ES)

Mariana BORDONI (CONICET-FLACSO - ARG)

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

María Inés BURCET (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARG)

Lilliana Alicia CHACÓN SOLÍS (Universidad de Costa Rica – COSTA RICA)

Leticia CUEN (Universidad de Paris - Sorbonne - FRANCIA)

Denia DÍAZ (Universidad Nacional Autónoma de México - MEXICO)

Manuel C. EGUIA (Universidad Nacional de Quilmes - ARG)

Silvia ESPAÑOL (CONICET - ARGENTINA)

Antenor FERREIRA CORREA (Universidad de Brasília - BR)

José Eduardo FORNARI NOVOV (Universidad Estatal de Campinas - BR)

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

André Luiz GONCALVES DE OLIVEIRA (Universidad do Oeste Paulista - BR)

Juan Pablo GONZALEZ (Universidad Alberto Hurtado SJ - CHILE)

Romina HERRERA (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARG)

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 - ARG)

Luis JURE (Universidad de la República - UR)

Pedro Paulo KOHLER BONDESAN DOS SANTOS (Universidad de Sao Pablo - BR)

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

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

Mónica Graciela LUCERO (Universidad Nacional de San Juan - ARG)

COMITÉ CIENTÍFICO (continuación)

Isabel Cecilia MARTÍNEZ (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARG)

Luiz Alberto NAVEDA (Universidade Estadual de Minas Gerais - BR)

Gabriela Alicia ORTEGA (Universidad Nacional de San Juan – ARG)

Alejandro PEREIRA GHIENA (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARG)

Diana PÉREZ (Universidad de Buenos Aires – CONICET/IIF/SADAF - ARG)

Clara Márcia PIAZZETTA (Universidad Estadual do Paraná - BR)

Alina Lourdes PONSODA ALONSO (Universidad de las Artes ISA- La Habana - CUBA)

Martín ROCAMORA MARTÍNEZ (Universidad de la República - UR)

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 SEGALERBA (Bachillerato Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata - ARG)

Favio Demian SHIFRES (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARG)

Ana Liza TROPEA (Universidad de Buenos Aires - ARG)

Mónica Leonor VALLES (LEEM-FBA-Universidad Nacional de La Plata - ARG)

Gustavo Fabián VARGAS (Escuela de Musica-Fac. de Humanidades-Universidad Nacional de Rosario - ARG)

SOCIEDAD ARGENTINA PARA LAS CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA (SACCoM)

COMISIÓN DIRECTIVA 2016-2018

Presidente

María Inés Burcet

Vicepresidente

María Eugenia de Chazal

Secretario

Nicolás Alessandrini

Tesorera

Mirian Túñez

Vocales titulares

Matías Tanco

Susana Dutto

Vocales suplentes

Soledad Carretero

Stella Aramayo

Alejandro Grosso Laguna

Órgano de fiscalización

Javier Damesón

Romina Herrera

Mónica Valles

Índice

Prólogo.....	<u>x</u>
--------------	----------

Conferencias invitadas y masterclass

<i>Conferencia invitada.</i> Los usos rítmico-sonoros conforman las interacciones triádicas tempranas desde los primeros meses de vida. Un desafío para la psicología del desarrollo (Cintia Rodríguez Garrido).....	<u>2</u>
<i>Conferencia invitada.</i> Revisión de las prácticas docentes (Héctor E. Kasem).....	<u>5</u>
<i>Conferencia invitada.</i> Anatomía funcional de la voz (Begoña Torres Gallardo).....	<u>6</u>
<i>Masterclass.</i> Masterclass de canto orientada al repertorio inglés (Philip Salmon y Susana Caligaris).....	<u>7</u>

Debates

Teoría de la cognición corporeizada y teoría clásica de la cognición (Nicolás Alessandroni -coord.-, Favio Shifres y Tomás Balmaceda).....	<u>9</u>
--	----------

Talleres de práctica musical y disciplinas asociadas

Perpetuum Mobile - Taller de música y movimiento inspirado en la rítmica de Emile Jaques-Dalcroze (Dafna Cuschnir Kohn).....	<u>13</u>
La armonía moderna como camino creativo y diverso en la formación en la música popular argentina (Marcelo Lodigiani).....	<u>14</u>
El músico y sus miedos. Desde las constelaciones familiares y sistémicas de Bert Hellinger (Silvia Rut Alman).....	<u>15</u>
Posibles caminos y recorridos para abordar la enseñanza de un instrumento (María José Zabala).....	<u>17</u>
Prácticas para no encerrar a un gato (Corina Beatriz Paccagnella).....	<u>19</u>
Taller sobre los 5 ritmos de Gabrielle Roth en el trabajo con performers (Julio Adrián Porcel de Peralta).....	<u>21</u>

La respiración en la emisión del sonido vocal y/o instrumental: un trabajo sobre la conciencia corporal propioceptiva para un mejor aprovechamiento del aire (Daniel Machuca Tellez).....	23
Respiração vivenciada e improvisação vocal (Wânia Mara Agostini Storolli).....	25

Mesas de ponencias

Notación musical: problemas y perspectivas (Guadalupe Segalerba -coord.-).....	28
Aspectos psicológicos en la práctica musical (Alejandro Pereira Ghiena -coord.-)....	35
Estudios culturales y representaciones sociales (Daniel Gonnet -coord.-).....	42
Música, identidad e inclusión (Sebastián Castro -coord.-).....	50
Experiencias y performance en ejecución vocal (Camila María Beltramone -coord.-)....	58
Musicología (Gerardo Guzmán -coord.-).....	69
Música, danza, teatro y movimiento (Juliette Epele -coord.-).....	76
La construcción de sentido participativo en la música (Mónica Valles -coord.-)....	85
Música y emociones (Stella Aramayo -coord.-).....	95
Educación musical en niños (María Inés Burcet -coord.-).....	103
Concepciones sobre la ejecución instrumental (Alejandro Laguna Grosso -coord.-).....	112
Análisis musical, interpretación y prácticas educativas (María G. Mónaco -coord.-)....	125
Nuevas perspectivas sobre la práctica vocal (Nicolás Alessandroni -coord.-).....	137
Cognición musical corporeizada (Joaquín Blas Pérez -coord.-).....	143
Concepciones sobre aprendizaje. Enfoque individual - enfoque colectivo (María Inés Burcet -coord.-).....	152
Música e infancia temprana (Favio Shifres -coord.-).....	167
Sonido, experiencia corporal y música (Matías Tanco -coord.-).....	176

Queridos amigos y colegas:

Es un gusto para mí, en nombre de la Comisión Directiva de SACCoM y del Comité Organizador del 13°ECCoM, presentar los trabajos que formarán parte del 13° Encuentro en Ciencias Cognitivas de la Música, convocado por SACCoM y organizado juntamente con colegas del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi. Este encuentro reunirá las voces de investigadores, músicos, docentes y alumnos, quienes durante tres días tendremos la oportunidad de reflexionar y discutir acerca de las problemáticas que nos convocan alrededor de las prácticas docentes, la notación musical, el repertorio instrumental, la cognición corporeizada, las concepciones en el aprendizaje, la práctica musical, las representaciones sociales, las experiencias en el canto, las relaciones entre música y danza, música y movimiento, música y emociones, entre otras temáticas.

Este encuentro también será la posibilidad para continuar estrechando vínculos entre las instituciones que formarán parte del mismo. Estarán presentes colegas de universidades y conservatorios de diversos lugares de nuestro país, como así también colegas de universidades e instituciones de formación musical de Uruguay, Chile, Colombia, Brasil, Costa Rica, Portugal, España, Inglaterra e Israel.

Aun cuando los encuentros en ciencias cognitivas de la música han estado enfocados desde sus inicios, en la presentación de trabajos de investigación, quisimos hacer del 13°ECCoM un espacio en el cual pudieran confluir diferentes perspectivas a partir de la convocatoria para una diversidad de presentaciones. Entendemos que, si bien los avances en las investigaciones han ido abriendo caminos acerca de los modos en que se construye, se explica, se estudia, la experiencia musical, es cierto que quienes trabajamos en la investigación sabemos que nuestro trabajo, antes que encontrar soluciones no hace más que abrir nuevos interrogantes. Es por ello que estamos convencidos que las discusiones deben poder nutrirse de las diferentes

perspectivas que surgen de la interacción entre docentes, estudiantes, músicos e investigadores.

Será un desafío para todos nosotros, como integrantes de la comunidad educativa, encontrar el modo de llevar los aportes y las discusiones, no sólo a los ámbitos educativos, sino también a políticas públicas que nos permitan la posibilidad de propiciar cambios en las instituciones y así en la comunidad. Para que, en definitiva, la música sea un derecho de todos.

Sabemos que los ámbitos de enseñanza formal de la música resultan reticentes a los cambios. Y es por ello que el trabajo que proponemos es un gran desafío, sin embargo esperamos que cada trabajo pueda ser un puntapié para dejarnos pensando en esa posibilidad.

María Inés Burcet

Presidente SACCoM

Coordinación general del 13.º ECCoM



Conferencias invitadas y masterclass

Los usos rítmico-sonoros conforman las interacciones triádicas tempranas desde los primeros meses de vida. Un desafío para la psicología del desarrollo.

Cintia Rodríguez Garrido

cintia.rodriguez@uam.es

Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Madrid (UAM, España)

Fundamentación. Una de las ideas que recorre, con arraigo, la Psicología del Desarrollo es que durante los primeros 9 meses de vida, los niño/as sólo se relacionan de manera diádica, ya sea con personas o con objetos, pero no con ambos a la vez. Desde el nacimiento lo hacen con las personas (obviamente, en este punto el consenso es total) y a partir de los 4 o 5 meses, se relacionan, en soledad, con los objetos cuando ya pueden asirlos. Sólo a partir de los 9-12 meses tendrían lugar las primeras interacciones triádicas. Lo que significa que el niño se comunica intencionalmente con otra persona, acerca de un objeto externo. Se denomina triádica porque intervienen tres elementos, el niño/a, el adulto y el mundo externo. Numerosos y prestigiosos autoras y autores adhieren a esta idea: Sólo a partir del final del primer año el niño/a reúne en un mismo acto comunicativo intencional su relación con los otros y con el mundo.

En esta conferencia cuestionaré esta visión de las cosas, ya que diversos e importantes asuntos quedan desatendidos. En primer lugar habría que preguntarse

La presencia de la Dra. Rodríguez en el evento ha sido posible gracias a un *Subsidio para Viajes y Estadías (Categoría C)* otorgado por la Universidad Nacional de La Plata en su convocatoria 2017.

Rodríguez, C. (2017). Los usos rítmico-sonoros conforman las interacciones triádicas tempranas desde los primeros meses de vida. Un desafío para la psicología del desarrollo. En N. Alessandrini y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de resúmenes del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 2-4). Buenos Aires: SACCoM.

cómo es posible que el niño/a dé semejante “salto” cognitivo a los 9-12 meses y consiga comunicarse intencionalmente acerca del mundo con los otros, si no ha tenido experiencias “triádicas” previas. Si no ha habido otro que sirva de guía en ese complejo camino. En segundo lugar, muy poco se ha dicho acerca de los referentes y de sus aspectos funcionales, lo que contrasta con el enorme interés por la intención comunicativa sujeto-sujeto “pura”. Esta objeción es muy sencilla de entender. Si el niño/a desea mostrarle *algo* del mundo a otro es *por algo*. Por tanto, es preciso saber qué del mundo involucra el niño en su interacción con el otro, para qué, por qué. Hay que incluir por tanto, los aspectos funcionales, de lo contrario no se podría entender ni la conducta ni la comunicación. En tercer lugar, una consecuencia de la ausencia de interés por los referentes, es que tampoco se ha explorado con el cuidado debido qué hacen, qué usos realizan los niño/as (y los adultos) con ellos. Decir que los niño/as exploran los objetos, antes de realizar símbolos, es una absoluta y profunda banalidad.

Aquí defenderé que a través de los usos rítmicos y sonoros de los objetos se conforman las primeras interacciones triádicas, al menos desde los 2 meses de edad. El ritmo (y la sonoridad) conformarían, posiblemente, los primeros sistemas semióticos que permiten la referencia compartida. Mostraré evidencia a partir de varios estudios de caso.

Palabras clave: *pragmática del objeto, usos rítmico-sonoros, interacciones triádicas, desarrollo temprano, sistemas semióticos.*

Referencias.

Moreno-Núñez, A., Rodríguez, C. y del Olmo, M.J. (2017). Rhythmic ostensive gestures: How adults facilitate babies' entrance into early triadic interactions. *Infant Behavior & Development*, 49, 168-181. <https://doi.org/10.1016/j.infbeh.2017.09.003>.

Moreno-Núñez, A., Rodríguez, C. y del Olmo, M.J. (2015). The rhythmic, sonorous and melodic components of adult-child-object interactions between 2 and 6 months old. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(4), 737-756. <http://dx.doi.org/10.1007/s12124-015-9298-2>.

Rodríguez, C. (2006). *Del ritmo al símbolo. Los signos en el nacimiento de la inteligencia*. Barcelona: Horsori. ☐

Rodríguez, C., Basilio, M., Cárdenas, K., Cavalcante, S., Moreno-Núñez, A., Palacios, P. y Yuste, N. (*en prensa*). Object pragmatics: Culture and communication, the bases or early cognitive development. En Rosa, A. y Valsiner, J. (Eds.), *Cambridge handbook of sociocultural psychology* (2da ed.). Cambridge: Cambridge University Press. ☞

Rodríguez, C., Benassi, J., Estrada, L. y Alessandroni, N. (2017). Early social interactions with people and objects. En A. Slater y G. Bremner (Eds.). *An introduction to developmental psychology* (3ra ed.) (pp. 211-257). New York: John Wiley & Sons. ☞

Rodríguez, C., Moreno-Núñez, A., Basilio, M. y Sosa, N. (2015). Ostensive gestures come first: Their role in the beginning of shared reference. *Cognitive Development*, 36, 142-149. <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2015.09.005>.

Rodríguez, C. y Moro, C. (2008). Coming to agreement: Object use by infants and adults. En J. Zlatev, T. Racine, C. Sinha y E. Itkonen (Eds.), *The shared mind: Perspectives on intersubjectivity* (pp. 89-114). Amsterdam: John Benjamins. ☞

Revisión de las prácticas docentes.

Héctor Edgardo Kasem

hector.kasem@gmail.com

Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM)

Fundamentación. La charla pretende situar al auditorio en la necesidad de pensar las prácticas pedagógicas ejercidas para hacer de los procesos de enseñanza objetos de análisis por parte de los sujetos implicados. En un breve recorrido teórico sobre la noción de *práctica* y los niveles de concreción de la misma en el campo pedagógico pretendemos enfrentarnos a los saberes que poseemos los docentes, que son las veces herramientas de análisis y de interpretación: el conocimiento de la materia impartida; los conocimientos pedagógicos generales que trascienden el ámbito de la asignatura; el conocimiento del currículo; el conocimiento de los alumnos y de sus características; el conocimiento de los contextos educacionales; y el conocimiento de los objetivos, las finalidades y los valores educacionales, y de sus fundamentos filosóficos e históricos. Desde esta base de discusión plantearemos la necesidad de generar capacidades o competencias propias de formadores reflexivos en una didáctica situada en los contextos de aprendizaje, que responda no sólo a los procesos de transposición propios de cada disciplina, sino que también contemple las demandas cognitivas, y que permita la profundización de los procesos de apropiación de la información y la ampliación de la base de conocimientos por parte de los alumnos.

Palabras clave: *prácticas docentes, herramientas interpretativas, perspectiva crítica, formadores reflexivos, didáctica situada.*

Anatomía funcional de la voz.

Begoña Torres Gallardo

btorres@ub.edu

Unidad de Anatomía Humana. Facultad de Medicina y Ciencias de la Salud. Universidad de Barcelona (España)

Fundamentación. La voz es una acción compleja de nuestro cuerpo, del mismo modo que realizamos acciones como caminar o asir objetos con la mano. Nuestra voz, tanto cantada como hablada, se produce gracias a la acción coordinada e inseparable de estructuras y músculos de distintas regiones. Podemos decir que casi todo nuestro cuerpo se coordina para producir la voz. Nuestro grupo viene trabajando desde hace años en el estudio de la anatomía funcional de la voz. Como resultado de nuestros estudios, establecimos el patrón muscular durante el canto y pudimos determinar la actuación de los distintos grupos musculares. Partiendo de estos trabajos, hemos realizado distintos estudios mediante electromiografía y ecografía en cantantes. Mediante la ayuda de imágenes anatómicas, analizaremos cómo nuestro cuerpo se coordina para producir la voz. Veremos los resultados obtenidos por nuestro grupo mediante electromiografías en las que hemos registrado la actividad de los principales músculos implicados en la voz a lo largo de diversas vocalizaciones. En paralelo, mediante técnicas de ecografía se ha registrado en vídeo el movimiento del diafragma durante estas vocalizaciones, lo que nos ha permitido ver y cuantificar por primera vez cómo se comporta en diafragma en relación a los demás músculos implicados.

Palabras clave: *anatomía funcional, vocalidad, corporalidad, producción vocal, electromiografías.*

Masterclass de canto orientada al repertorio inglés.

Philip Salmon y Susana Caligaris

susanacaligaris@yahoo.com.ar

British Council (Inglaterra) / Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Resumen de contenidos y actividades. En la primera parte, la Prof. Susana Caligaris se referirá a aspectos específicos acerca de las características y funcionamiento del instrumento vocal, recorriendo una serie de recursos técnicos que serán puestos en práctica en forma grupal. Posteriormente, el Mtro. Salmon, trabajará en formato de Masterclass con los participantes activos, incursionando en distintos tipos de repertorio, el cual será propuesto por cada alumno de la Masterclass, preferentemente en idioma inglés. Para ello, se proponen obras de autores ingleses con distintos grados de dificultad, proveyendo el material correspondiente. Se realizará un abordaje del idioma inglés cantado, enfocado específicamente a cantantes de habla hispana con pronunciación argentina, a fin de incorporar en forma práctica una serie de recursos que permitan relacionar el sonido propio del cantante argentino, con las características de sonoridad del idioma inglés. Se propondrá reflexionar y percibir individual y grupalmente las diferencias y semejanzas en cuanto a sonoridad entre los dos idiomas, a partir de lo cual es posible encontrar puntos de apoyo en el idioma castellano (con pronunciación argentina), que permiten llegar a incorporar en forma práctica, características de sonido, pronunciación, articulación y timing de los distintos fonemas, propias del idioma inglés cantado.

Debate

Teoría de la cognición corporeizada y teoría clásica de la cognición.

Coordinador: Nicolás Alessandroni^{1,2}

Contendientes: Favio Shifres¹ y Tomás Balmaceda^{2,3}

n.alessandroni@conicet.gov.ar / fshifres@fba.unlp.edu.ar / tomasbalmaceda@gmail.com

¹ Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

² Instituto de Investigaciones Filosóficas (SADAF-CONICET)

³ Universidad de Buenos Aires (UBA)

En el campo de las ciencias cognitivas, el *modelo computacional-representacional* (C-R) de la cognición –cuyo germen podría remontarse a los estudios informáticos que Alan Turing condujo entre 1940 y 1960 o a los desarrollos pioneros de Ulric Neisser– constituye una de las hipótesis centrales y hegemónicas sobre el funcionamiento de la cognición humana. El mismo propone entender –de manera analógica–, nuestra mente como una computadora, postulando la existencia de un conjunto de algoritmos computacionales fijos que actúan sobre representaciones mentales.

En los últimos años, y en oposición al carácter abstracto de la mente propuesto por el modelo C-R, hemos asistido a la emergencia de diferentes teorías de la mente corporeizada [*embodiment*] que, en su conjunto, se han erigido como un paradigma alternativo. Genéricamente, esta posición propone que los procesos cognitivos y el conocimiento mismo están basados en (o son equivalentes a) nuestra experiencia corporal en el mundo. Es decir, para las teorías corporeizadas el cuerpo cumple un rol primordial en la cognición humana. Los fenómenos cognitivos, incluso aquellos considerados tradicionalmente como arquetipos de una cognición de tipo amodal (como el razonamiento musical, el pensamiento numérico y la comprensión del lenguaje), deben ser pensados, desde una cognición de tipo corporeizada, como construcciones ancladas en una variedad de procesos corporales.

A pesar de haber logrado un alto impacto en la comunidad académica, el programa corporeizado de la cognición no está exento de críticas y cuestionamientos severos. Algunos de ellos se vinculan con la vaguedad con la que diferentes teorías corporeizadas definen los conceptos de “*cuerpo*”, “*contexto*” o “*experiencia*”. Otras con la falta de unidad entre diferentes propuestas corporeizadas. Estas críticas han generado incertidumbres en el campo académico respecto de la utilidad de adherir al programa corporeizado, y han contribuido a que algunos autores defiendan la necesidad de continuar centrando los esfuerzos en validar los modelos computacionales clásicos.

En este debate, dos contendientes defenderán uno y otro paradigma explicativo de la cognición humana. El Dr. Shifres abogará en favor de la teoría de la cognición corporeizada, y explicará qué puede aportar este paradigma a los estudios sobre cognición musical. El Dr. Balmaceda, en tanto, se mostrará reticente a aceptar que las teorías corporeizadas de la cognición constituyen un mejor modelo explicativo de la cognición humana, y defenderá que ellas no han logrado conformar una alternativa satisfactoria al cognitivismo clásico.

En favor de la teoría de la cognición corporeizada (F. Shifres). La visión clásica de la cognición sostiene que le damos sentido a nuestra experiencia partiendo de la conceptualización del mundo “basada en símbolos” que representando “átomos” de conocimiento definidos a priori, son manipulados algorítmicamente para generar conocimiento de orden superior (más estructurado). Esta es una característica de una visión cartesiana del mundo cuyo carácter etnocéntrico se descubre al cuestionar la relevancia, la escala y la perspectiva que definen dichos átomos. La música, en virtud de su ubicuidad histórica y geográfica, y de su naturaleza no-proposicional ofrece interesantes ejemplos que permiten visualizar dicho sesgo. Aunque las propuestas corporeizadas aparecen en la actualidad solamente como “promesas” tienen el valor de cuestionar algunos de los supuestos de esa epistemología. En particular, al poner al cuerpo en el centro del análisis relocaliza las entidades de conocimiento en él cuestionando su independencia respecto del sujeto cognoscente, desvelando el sesgo. Las principales críticas al paradigma corporeizado apuntan a caracterizarlo como una suerte de retorno a la idea conductista de centrarse en la observación del cuerpo en cuanto respuesta. Sin embargo, dichas críticas están también enunciadas desde el locus moderno. Nuevamente, la música brinda la oportunidad de ejemplificar de qué modo el paradigma corporeizado compromete un giro epistemológico (de la naturaleza del conocimiento) y ontológico (del dominio de conocimiento) más que un problema metodológico.

En favor de la teoría clásica de la cognición: *“Cognitivism clásico: no es perfecto, pero es lo mejor que tenemos”* (T. Balmaceda). En los últimos años creció en la comunidad filosófica y psicológica un cierto malestar contra las bases mismas de la visión tradicional del cognitivismo, que rigió el análisis y la investigación de la mente por décadas. Si bien muchas de las críticas están bien fundamentadas y ponen de manifiesto las limitaciones de esta postura, creo que aún no existe una alternativa superadora que esté lo suficientemente articulada como para que pueda cumplir su función. Incluso con sus fallas, la visión clásica ha demostrado ser muy fértil a la hora de conocer más acerca de la manera en que hombres y mujeres pensamos y nos manejamos en el mundo. Las expectativas puestas en propuestas corporizadas son alentadoras pero, por ahora, sólo son expectativas y quizá sea más beneficioso pensar en un abordaje que no abandone la postura tradicional por completo sino que la actualice y mejore.

Palabras clave: *cognición, pensamiento, enfoque corporeizado, modelos computacionales, procesamiento de información, paradigmas científicos.*

Talleres

Perpetuum Mobile - Taller de música y movimiento inspirado en la rítmica de Emile Jaques-Dalcroze.

Dafna Cuschnir Kohn

dafnakc@gmail.com

Faculty of Music Education, Levinsky College, Tel Aviv

Fundamentación. “La música no la oye solo el oído, sino todo el cuerpo. El aprendizaje de la música supone la posibilidad de sentir y representarse el movimiento que encierra”. Las ideas que propuso el pedagogo musical suizo un siglo atrás, reciben el respaldo de recientes investigaciones en el campo de la cognición musical corporeizada. Este enfoque tiene como metas principales el desarrollo del oído interno, así como el establecimiento de una relación consciente entre cuerpo y mente para ejercer control durante la actividad musical. La rítmica es adecuada para diferentes edades y niveles de la educación musical, desde principiantes hasta profesionales, cantantes e instrumentistas. Durante este encuentro, los participantes experimentarán la música a través del movimiento corporal y el canto, explorarán el lenguaje musical de manera vivencial, partiendo de la creatividad, la improvisación y la expresión personal y grupal. **Destinatarios.** Estudiantes de música, profesores, cantantes, músicos en general.

La armonía moderna como camino creativo y diverso en la formación en la música popular argentina.

Marcelo Lodigiani

marcelolodigiani@gmail.com

Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla", Posgrado de Música Popular Argentina.

Fundamentación. El taller se plantea como una propuesta de conferencia participativa, basada en la exposición y reflexión grupal con producción sobre las siguientes temáticas: (i) los recursos armónicos en los límites del sistema tonal-modal; (ii) ampliación del lenguaje y propuestas reflexivas desde lo universal hacia lo popular; (iii) técnicas armónicas contemporáneas aplicadas a la expansión del género tango y del folclore (estudio de algunos ejemplos pioneros en la música popular argentina y su proyección); (iv) cómo romper moldes impuestos en la enseñanza de la armonía; (v) reflexiones sobre lo heredado (como sistemas de aprendizajes). Se propiciará un espacio para compartir experiencias pedagógicas y opiniones, muestras de trabajos compositivos realizados por alumnos en cátedras de armonía, y composiciones del autor que permitan el análisis y los usos de los recursos armónicos modernos.

El músico y sus miedos. Desde las constelaciones familiares y sistémicas de Bert Hellinger.

Silvia Rut Alman

silviarutalman@gmail.com
Conservatorio Astor Piazzolla / EMUN

Fundamentación. A lo largo de la vida tenemos desafíos que despiertan ansiedades y temores de diferente tipo. La exposición que supone un examen, clase o concierto activa muchas veces estos miedos, llegando en algunos casos a imposibilitar la realización exitosa de una carrera elegida por vocación. Existen diferentes marcos teóricos de referencia (psicológicos, filosóficos, pedagógicos) que permiten reflexionar y abordar estas dificultades. **¿Qué son las constelaciones familiares?** Bert Hellinger (filósofo y terapeuta alemán) creó este abordaje. Él descubre las implicancias en los sistemas familiares (de hasta 7 generaciones anteriores) y cómo éstas desvían a las personas de su propio camino y verdadero propósito. Las constelaciones familiares y sistémicas se ocupan de reconocer de qué manera estamos vinculados con nuestros ancestros, cuáles son las dinámicas ocultas que producen nuestras trabas y síntomas, posibilitando un movimiento hacia un mejor lugar. **Sobre el taller:** Se puede asistir para hacer la propia constelación o como participante del taller. En caso de asistir como participante puede ser sólo observando o representando, si está de acuerdo, en caso de ser elegido. La persona que desea hacer un trabajo personal plantea su tema. El facilitador invita al consultante a elegir representantes (entre los participantes del taller) para personas de su sistema, emociones, síntomas quienes, al ubicarse, formarán una configuración. Esa imagen interna, ahora externalizada, permitirá detectar y trabajar sobre los desórdenes e implicancias sistémicas. En un taller de constelaciones se crea un campo energético de resonancia, por lo que todas las personas que participan suelen recibir nuevas comprensiones. Al hacerse visible aquello que subyace bajo la traba o el temor, la

mirada del tema se amplía y se realizan movimientos tendientes a una solución del problema. **Destinatarios.** El taller vivencial está dirigido a quienes desean abordar, a través de esta experiencia compartida, miedos y/o ansiedades que dificultan y limitan su práctica profesional. Los encuentros se desarrollan en un encuadre cuidado en el que se intenta encontrar los orígenes posibles de ciertos bloqueos, inhibiciones y síntomas a la hora de tocar, dar clases y atravesar situaciones de exámenes o conciertos, para luego dar algunos pasos tendientes a superarlos.

Posibles caminos y recorridos para abordar la enseñanza de un instrumento.

María José Zabala

josazabala@hotmail.com

Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi" (La Plata)

Fundamentación. En la enseñanza tradicional de un instrumento musical, es frecuente que se tome la lectura de partituras como punto de partida. De esta forma, los niños deben aprender un código nuevo, ajeno, y abordarlo sin ningún tipo de familiarización. El propósito de este trabajo es el de compartir algunas experiencias de lectura y escritura en niños, dentro del área instrumental como parte de un proceso alfabetizador. Las tareas áulicas transcurren entre leer, tocar, escucharse. Proceso complejo cognitivamente, donde se toman decisiones, se verifican, se comprueban relaciones sonoras y mecánicas, se diferencian los rasgos sobresalientes de cada escrito y las casi infinitas posibilidades de ejecutarlo. Además de comprenderlo leído encontrándole sentido. Son muchos aprendizajes que se deben conjugar en las clases iniciales, fomentando una relación natural, espontánea y placentera con sus propias creaciones y ejecuciones. ¿Qué hay antes de la presentación de las partituras? ¿Qué leen los niños cuando aún no conocen el código musical? ¿Cómo lo hacen? ¿Qué hipótesis desarrollan? ¿Qué soportes utilizan? ¿La lectura y la escritura van por caminos separados? Se trata de cambiar el ángulo de nuestra mirada sobre enseñar-aprender. Estar atentos a los materiales nos aportan los alumnos y pensar qué hacemos con eso para acompañarlos y ayudarlos en su recorrido. Nos salimos por un momento del canon preestablecido con una escucha más abierta, siempre respetando los distintos niveles de comprensión y maduración de los alumnos. En el taller se abordarán trabajos de producción y comprensión elaborados por niños en diferentes situaciones de lectura y en distintos instrumentos. Se trabajará con materiales didácticos concretos para

utilizar posteriormente en las clases, promoviendo la exploración del texto y del instrumento. Recorrido inicial del lector de partituras. **Destinatarios.** Profesores y alumnos de música.

Prácticas para no encerrar a un gato. Un espacio para conjugar la integridad de las especies folklóricas desde la práctica musical, literaria y corporal.

Corina Beatriz Paccagnella

coribepe@yahoo.com.ar

Ex miembro de la DFDC de la Provincia de Buenos Aires. Ex docente de la EARI Florencio Varela. Ex Vice directora de EES7 Fcio. Varela. Ex docente de la ESB 22 Fcio. Varela

Fundamentación. Basado en la ponencia homónima, el taller hará hincapié en la difusa práctica proporcionada durante la formación docente, en lo concerniente a los bailes tradicionales. En la mayor parte de los casos, docentes de los centros urbanos, no poseen una práctica real de los bailes denominados folklóricos, generando que los mismos sean abordados desde su exotismo y/o desde una óptica descontextualizada, que acarrea una desconexión en cuanto a la métrica, literatura y estructura formal de los mismos. Este taller pretende introducir al asistente en la composición básica de piezas folklóricas, a través de la experiencia directa. Es esperable que los asistentes, en la última fase del taller, puedan, en grupos, componer y ejecutar instrumental y corporalmente, al menos una especie musical. En la fase introductoria, el coordinador, intentará desmitificar la enseñanza tradicional de los bailes folklóricos, ayudado de grabaciones, ejemplos, debates interactuados, movimientos corporales, sin pretender el menosprecio por los modos históricos, sino reforzando el beneficio del pensamiento crítico. Durante la fase de desarrollo, se intentará que los asistentes compongan frases anacrúsicas de ocho compases, con antecedente y consecuente, con base armónica preestablecida, tanto en modo mayor, como menor con un acompañamiento percusivo de base folklórica que se trabajará durante la introducción, así como las cuartetos literarios. Se fomentará la experimentación, de modo que puedan ver reflejada la composición de elementos constitutivos musicales, literarios y corporales, tanto de un gato como de una chacarera Entendiendo que durante la fase introductoria se han realizado los movimientos corporales pertinentes y que la formación académica

de los asistentes permitirá resolver fraseos simples, se intentarán desplazamientos corporales inspirados en las composiciones grupales. En la fase final, que oficiará como evaluativa, se intentarán conjugar las composiciones del taller, de modo que puedan verse reflejadas versiones propias de gato y/o chacarera. Se propondrá a los asistentes que un grupo interprete su/s composiciones y que el otro lo “baile” de acuerdo a su propuesta. En caso de discrepancias, se debatirá el porqué, intentando una crítica que permita construir desde el error. El cierre pretenderá ser grupal e interactivo. **Destinatarios.** El taller estará destinado prioritariamente a docentes de música, directivos e inspectores de todos los niveles, estudiantes de carreras afines y, secundariamente, a docentes de otras disciplinas artísticas

Taller sobre los 5 ritmos de Gabrielle Roth en el trabajo con performers.

Julio Adrián Porcel de Peralta

adrianporceldeperalta@gmail.com

Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina

Fundamentación. El taller se desarrolla en base a una experiencia pedagógica que funciona como dispositivo de entrenamiento aplicado en la Cátedra Rítmica y Lenguaje Musical I de la Lic. y el Prof. en Arte Dramático de la UNRN Sede Andina, basado en un ejercicio ritual de Gabrielle Roth denominado “*los 5 ritmos*”. Partiendo del trabajo de Gabrielle Roth y utilizando los mismos disparadores que propone en su libro *Mapas al Éxtasis. El teatro y la danza basan su desarrollo a través de entrenamiento y prácticas de compromiso esencialmente corporal*. En la práctica de este dispositivo descubrimos con un mínimo de claves lingüísticas y con inducción musical, la comprensión de nuevos alcances expresivos. Pueden vivenciarse corporalmente fórmulas nuevas de movimiento, exploración de gestos privados y de proyección al espacio y al vínculo con otros. A través de consignas artísticas. Los cinco ritmos, definidos cada uno con una palabra disparadora: “Fluir-Staccato- Caos- Lírico – Quietud” operan como guías de partida. El encuentro sucede en la reflexión corporal en dimensiones propioceptivas, en el contacto con el espacio, la música y los demás participantes. Muchas disciplinas hacen uso de la danza como búsqueda de autoconocimiento corporal, espiritual, expresivo así como desarrollo de destrezas y eventualmente soltar inhibiciones: George Gourdieff y el cuarto camino, los derviches, la danza clásica y la danza contemporánea, las artes marciales, el Contact-Improvisation, disciplinas kinestésicas y la autodisciplina actoral (Grotowski) proponen dispositivos rituales. **Objetivos.** Tomar conciencia durante la sesión, de calidades de movimiento, velocidades y direcciones de manera propioceptiva. -experimentar y reconocer el encuentros con “la propia danza”, la

danza intuitiva. Gabriele Roth denomina esta práctica: Danza extática -Intentar un acercamiento a la comprensión física de algunos de los planteos del denominado giro corporal, Sheets Johnstone -abrir posibles reflexiones en el camino de la cognición corporeizada. Sin mediación lingüística un acercamiento vivencial a nuevas vivencias y formas corporales: Presentación y formulación de las consignas. Desarrollo de los 5 ritmos de modo sucesivo y sin intervalo. Recuperación de la experiencia desde la partida, el recorrido y el destino del trabajo. Se tomará nota de las reflexiones para luego compartirlas en plenario. **Destinatarios.** Músicos, bailarines, actores, trabajadores corporales, performers y curiosos del movimiento.

La respiración en la emisión del sonido vocal y/o instrumental: un trabajo sobre la conciencia corporal propioceptiva para un mejor aprovechamiento del aire.

Daniel Machuca Tellez

danirichi90@gmail.com

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Fundamentación. Si bien, el proceso respiratorio suele ser mecánico e inconsciente en los estados de reposo, es evidente que el aparato respiratorio responde de acuerdo a las demandas corporales que requiera una actividad en particular. Sin embargo, cuando producimos sonido de manera intencional, sobre todo en la música, se hace presente la necesidad de conocer, aprender, concientizar y reflexionar, sobre los modos de respiración adecuados para un mejor aprovechamiento del aire. Mc Callion comenta que cuando el cuerpo no está preparado para determinadas actividades que requieren de un proceso respiratorio distinto, tiende a fatigarse y generar desajustes en el ritmo de la actividad propuesta. En la actividad musical, la concientización corporal de un proceso respiratorio adecuado, nos permitirá controlar la cantidad de aire y el soplo espiratorio requerido. Es apropiado pensar las ejercitaciones respiratorias, no para el aumento de la capacidad aeróbica, sino para el aprovechamiento del aire en la producción de sonido. Como indican Cobeta, Núñez y Fernández, la ejercitación respiratoria debe ir encaminada a mejorar la utilización del aire en función de la voz, no a aumentar la capacidad respiratoria, ya que rara vez es ésta la que limita la fonación. Este taller dará algunos conocimientos del proceso respiratorio y la dosificación del mismo, en función de actividades sonoras que lo requieran. Desde el conocimiento propioceptivo, entendido como aquella información que el cuerpo emite de sí mismo, pasando por los conocimientos básicos de fisiología y funcionamiento, hasta la dosificación del aire, como parte profiláctica en el soplo espiratorio para la producción de sonido vocal – instrumental, serán parte del contenido del taller, focalizando la percepción

en la actividad respiratoria, y la ejercitación de la misma, en aras de mantener una línea de sonido sostenida. **Destinatarios.** Personas relacionadas con las áreas de canto, actuación, locución y ejecución de instrumentos de viento.

Respiração vivenciada e improvisação vocal.

Wânia Mara Agostini Storolli

waniast@gmail.com

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Brasil)

Descrição. A proposta desta oficina é trabalhar a voz a partir de sua relação natural com o movimento e a respiração, proporcionando um processo de descoberta de seus recursos e de sua potencialidade criativa. A prática tem como principal fundamento a Respiração Vivenciada da alemã Ilse Middendorf (1910-2009), aliada a outras estratégias. Através de propostas de movimentos e de improvisações vocais, novas formas de emissão vocal são investigadas, estimulando-se a descoberta dos múltiplos recursos da voz. A vivência da respiração, o uso de glossolalia e processos de desconstrução são exemplos de estratégias que levam o participante a desvendar suas múltiplas possibilidades vocais e a descobrir sua voz enquanto som. O trabalho deve finalizar com a criação de pequenas improvisações vocais, geradas a partir dos estímulos oferecidos. **Justificativa.** A relação entre movimento e respiração e a ação desses fatores no trabalho de descoberta e desenvolvimento vocal têm sido objeto de minha pesquisa desde a década de 90 e representam parte essencial de minha prática pessoal. A respiração é o elemento que possivelmente conecta o movimento à emissão vocal, sendo em muitos casos um fator fundamental para a criação artística, especialmente no que diz respeito à organização do som e do movimento, inclusive por conter em si a questão do ritmo. Além de ser fundamental para a emissão vocal, o trabalho com respiração tem outras funções, como a de poder viabilizar um processo de auto-percepção e instaurar um estado de concentração e atenção, necessários para a atuação artística. A prática que venho desenvolvendo fundamenta-se principalmente na Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf. Tendo tido a oportunidade de conhecer a prática e sua criadora pessoalmente,

considero importante divulgá-la. Juntamente com outras estratégias, a prática pretende gerar o gesto e o som criativo, estimulando o ato de criar e não apenas reproduzir, além de oferecer condições para a descoberta dos recursos vocais e cooperar para uma emissão vocal mais adequada, segundo as características individuais. **Objetivos.** Despertar o participante para a potencialidade criativa da respiração e da voz. Viabilizar novas formas de emissão vocal e a descoberta da voz enquanto fonte sonora. Estimular a criação de pequenas performances sonoras a partir da exploração dos recursos vocais. **Público Alvo.** Estudantes e professores de música, canto, teatro e dança, atores, cantores, educadores, arte-educadores, terapeutas, fonoaudiólogos e interessados em geral.

Mesas de ponencias (trabajos de investigación y relatos de experiencias pedagógicas)

Notación musical: problemas y perspectivas

Moderadora: Guadalupe Segalerba

gsegalerba@hotmail.com

Conservatorio de Música 'Gilardo Gilardi'

Desarrollo de hipótesis de lectura en la actividad coral. Un estudio exploratorio en coreutas amateurs.

Camila María Beltramone y María Inés Burcet

camilabeltramone@gmail.com

Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITeV) / Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Emilia Ferreiro y Ana Teberosky proponen que el aprendizaje de la escritura es un proceso de construcción que surge a partir de la necesidad del sujeto de explicarse y comprender la naturaleza de este objeto de conocimiento. Así mismo, Ferreiro concibe el desarrollo de la lectoescritura como el proceso de apropiación de un objeto socialmente constituido, y no como la adquisición de una técnica de transcripción. Considera que el sujeto, por estar inmerso en una cultura con escritura, elabora ciertas hipótesis acerca del modo en que el sistema está organizado. En el último tiempo, estas concepciones sobre el aprendizaje han comenzado a aplicarse en ámbito de la Educación Musical. Dentro de este ámbito, los espacios de práctica coral constituyen espacios propicios para el desarrollo habilidades musicales específicas. A pesar de que el dominio de la lectura musical no constituye un requisito para participar de la actividad coral de forma amateur, los coreutas están en contaste interacción con los modos de notación musical tradicional (partituras). En tal sentido, dentro de la dinámica del ensayo resulta habitual que el director entregue partituras que se utilizan a modo de “guía”, a pesar de que las partes vocales son aprendidas “de oído” ya que en los coreutas en su mayoría no han desarrollado la habilidad de la lectoescritura musical. Sin embargo, a lo largo de su estadía en el coro, los sujetos desarrollan hipótesis acerca del modo en que la notación musical se organiza, hipótesis que son puestas a prueba, y reformuladas a partir de la interacción con la música, los compañeros y el director. A partir de una serie de entrevistas nos proponemos conocer qué relaciones establecen los coreutas entre la notación musical y la música, y cuáles son las hipótesis desarrollan.

Objetivos. En el presente trabajo nos proponemos conocer y describir las hipótesis de lectura musical que los sujetos elaboran a partir de su actividad en el coro. Para tal fin, se analizarán de manera cualitativa datos obtenidos a través de entrevistas personales a coreutas locales con distintos años de experiencia coral. En este primer estudio exploratorio, se busca encontrar evidencia que permita el diseño de estudios posteriores, así como también profundizar en la temática. **Metodología.** Para el desarrollo del estudio se realizaron entrevistas a integrantes de coros amateurs, a quienes se les solicitó que describieran sus concepciones sobre la función de la notación musical, la manera en que interpretan los signos de la partitura, los usos que le dan la misma, y de qué manera consideran o relacionan lo que está escrito con lo que ellos cantan (entre otros tópicos). Las entrevistas fueron registradas en audio y video con grabadores y cámaras de alta definición. **Resultados.** Los datos obtenidos continúan siendo analizados. **Conclusiones.** De las entrevistas se espera obtener información que permita describir: (i) diferentes tipos de relaciones que los coreutas establecen entre la notación y la música, (ii) los aspectos acerca de los cuales sujetos elaboran hipótesis de lectura, y (iii) los elementos o relaciones de los cuales los sujetos se valen para seguir la partitura mientras cantan.

Palabras clave: *lectoescritura, hipótesis de lectura, aprendizaje, coros.*

La notación rítmica a partir de la audición. Transformaciones vs. problemas de escritura.

Vilma Wagner y Favio Shifres

vilmawagner@yahoo.com.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. En la tradición de las instituciones de enseñanza musical, las actividades de transcripción de melodías como parte del proceso del desarrollo auditivo de músicos profesionales, fueron tomadas como un fin en sí mismo, en el que a través de dictados musicales especialmente preparados, los estudiantes debían dar cuenta de su capacidad para reproducir con exactitud las partituras que habían dado origen a dichos dictados. Este posicionamiento se sustenta en la concepción de la música como texto, según la cual la música es una ontología que halla una representación literal en la partitura. Por el contrario, nuevas perspectivas de la pedagogía musical que tienen en cuenta otras ontologías de la música, entienden la notación musical como sistema de representación de la música que da cuenta de procesos comprometidos en la comprensión musical en un marco de hábitos de utilización que depende de la cultura de uso del mismo. Estos enfoques toman la escritura musical como dispositivo metalingüístico a través del cual adentrarse en los procesos cognitivos particularmente involucrados en la comprensión de la estructura musical. Una serie de trabajos anteriores critica el concepto de transcripción como réplica de una partitura modelo, para dar lugar a la idea de que cuando un estudiante a lo largo del proceso de comprensión de la música escuchada comprende su contenido está en condiciones de generar discursos sobre tal contenido. La partitura puede ser vista como uno de tales discursos en la que pueden ocurrir transformaciones del contenido literal que adquieren significado según la propia perspectiva cultural de su realidad musical. **Objetivos.** Dado que estas indagaciones hasta el momento se han ocupado en mayor medida

a transformaciones melódicas (atendiendo a las alturas), en el presente trabajo se propone comenzar a plantear qué sucede en las prácticas pedagógicas que involucran la transcripción rítmica de melodías. Se busca cotejar la partitura que resulta del ejercicio de transcripción de los estudiantes con la ejecución vocal realizada con el objeto de identificar transformaciones rítmicas admisibles como diferentes de los problemas de representación generados por las limitaciones del sistema. **Metodología.** 120 estudiantes universitarios de música realizaron en grupos de 3 la transcripción de un fragmento de la melodía de Ezeiza, canción de La Guardia Hereje. Previamente escucharon, cantaron y memorizaron el fragmento e identificaron la tónica y la escala mixolidia sobre la que se desarrolla la canción. Con el objeto de estudiar el proceso de toma de decisiones relativo a la escritura (no informado aquí) se les solicitó que grabaran dicho proceso de transcripción. Esto permitió registrar, como parte de la discusión entre los miembros del grupo, las versiones cantadas que cada estudiante había incorporado. La tarea demandó un tiempo de 17 minutos promedio de resolución. **Resultados.** En este trabajo se presenta la primera etapa de análisis. Las transcripciones fueron comparadas con las versiones cantadas por los estudiantes durante el proceso de anotación. Esta indagación se encuentra aún en proceso de análisis, sin embargo es posible anticipar que se identifican diferentes estrategias para la resolución de los problemas que surgen de la transcripción, dado que, por ejemplo, en el motivo final, fueron propuestas diversas anotaciones, mientras que, esa variedad no tuvo lugar en las ejecuciones cantadas. **Conclusiones.** Los resultados muestran, en el pasaje de la experiencia cantada a la representación con figuras rítmicas, múltiples diferencias. Es interesante cómo durante el proceso de escritura se tiende a fragmentar las ideas rítmico-melódicas, y en muchos casos luego de cantar la melodía en concordancia con lo escuchado, al aislar distintos motivos, éstos son desconfigurados inconscientemente por imposición de las categorías de la notación. En este sentido, por ejemplo, los comportamientos rítmicos que presentan síncopas, son complejos a la hora de comprenderlos sobre una partitura que debe escribirse, pero son naturalmente realizables en la ejecución y no presentan inconvenientes cuando se ejecutan de manera intuitiva. Se discuten los resultados a partir de problematizar las limitaciones del sistema notacional (respecto de la precisión duracional) y la complejidad duracional de las ejecuciones más familiares, y sus implicancias en la pedagogía del desarrollo auditivo y la lectoescritura musical.

Palabras clave: *audición, transcripción, notación, ejecución vocal, transformaciones.*

La representación de la altura musical en el proceso de adquisición de la notación musical.

María Inés Burcet y Sofía Uzal

mariainesburcet@sacom.org.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. La representación de la altura musical en el proceso de adquisición de la notación musical. La altura es un atributo de la música que ha sido privilegiado en notación musical occidental, y tiene sus inicios en las escrituras neumáticas del s. VIII y IX. Desde entonces, la altura ha sido representada en el eje vertical, con la relación agudo-arriba y grave-abajo. Sin embargo, no hay suficiente evidencia que permita asegurar si se trata de una relación analógica o arbitraria, y tampoco hay evidencia acerca del modo en que esas relaciones se construyen durante el proceso de adquisición de la notación. Los estudios desarrollados en psicología de la música en los años 80, por Davidson y Scripp mostraban que los niños accedían a la representación de la altura de modo espontáneo, sin embargo, esa perspectiva hoy resulta muy discutida. En algunos instrumentos los músicos no encuentran este correlato agudo-arriba y grave-abajo. Por ejemplo, en el piano, los sonidos graves están a la izquierda, mientras que los sonidos agudos están a la derecha; en el arpa esta relación es agudo-adelante y grave-atrás. Incluso, algunos instrumentos tienen una realidad que resulta contraria a ese modo de representación, por ejemplo, en el violoncelo, las notas más agudas están abajo y las más graves arriba, y lo mismo ocurre con las cuerdas de la guitarra. Es decir que algunos instrumentistas podrían desarrollar una representación que resulta contraria a la que propone la notación musical. En un estudio realizado en niños no videntes y sin conocimientos musicales específicos, Herrera analizó la correspondencia entre la orientación en el plano vertical y los movimientos sonoros a través de la relación que hacían los niños entre descripciones verbales de acciones (sube la escalera, baja

por el tobogán) y sonidos (ascendente continuo y discreto; descendentes continuo y discreto). El estudio permitió advertir algunas correspondencias, especialmente entre el movimiento sugerido y el sonido (subir la escalera, con sonido discreto) pero las mismas no fueron contundentes en la relación entre la direccionalidad del movimiento y la direccionalidad del sonido (sube la escalera, con sonidos ascendentes). Por otra parte, a partir de la experiencia docente con estudiantes adultos que ingresan a la universidad, y tienen un desarrollo importante de habilidades de ejecución vocal o instrumental pero no han adquirido la notación musical, observamos que el problema de representar las alturas en el pentagrama no se reduce a la orientación agudo-arriba, grave-abajo. En las transcripciones iniciales también se observan dificultades para separar la altura de los demás atributos al momento de la representación. Surgen entonces el interés por abordar el problema de la representación de la altura como un proceso constructivo que permita dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿cómo representan la altura los sujetos en etapas iniciales de la adquisición de la notación musical? ¿qué aspectos consideran? ¿qué criterios de diferenciación establecen? ¿qué otros atributos (además de la altura) se ponen en juego? ¿cómo explican sus decisiones? **Objetivos.** Conocer las hipótesis que elaboran los adultos con desarrollo de habilidades musicales, pero en etapas iniciales de la adquisición de la notación musical, para transcribir fragmentos musicales expresivos, particularmente las alturas. Conocer los atributos que estiman, el modo en que establecen diferenciaciones de altura y las particularidades de las descripciones y justificaciones que hacen acerca de lo que representan. **Metodología.** Se realizaron 20 entrevistas a adultos con desarrollo de habilidades de ejecución vocal o instrumental en etapas iniciales de la adquisición musical. Se utilizó el método clínico-crítico. En las entrevistas se solicitó que escucharan y representaran en el pentagrama las alturas. Luego se realizaron diferentes preguntas para comprender los atributos que ellos estimaban y el modo en que los representaban. Resultados Los datos se encuentran en proceso de análisis. **Conclusiones.** Se estima que los resultados permitirán conocer las características del proceso de adquisición de la representación de la altura, un atributo, que como dijimos en el inicio, resulta privilegiado en la notación musical.

Palabras clave: *altura musical, representación de la altura, notación musical.*

Aspectos psicológicos en la práctica musical

Moderador: Alejandro Pereira Ghiena

pereiraghiena@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

La música como estímulo en la concentración.

Diana Fernanda Cachepe Fajardo

dianitacachope@hotmail.com

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Fundamentación. El Trastorno por Déficit de Atención e Hiperactividad (TDAH) tiene 3 síntomas principales: i) falta de atención, ii) hiperactividad, iii) impulsividad. Es frecuente encontrar estas características de falta de atención, hiperactividad o impulsividad en conductas propias de la infancia. El TDAH está presente desde una edad temprana (antes de los 12 años), afecta al menos dos ambientes distintos de la vida del niño: escolar, social o familiar. El trastorno TDAH no es causado por un problema médico, tóxico u otro problema psiquiátrico. Por lo general, el TDAH persiste de forma significativa durante la adolescencia y la edad adulta. Santiago (caso elegido) presenta el TDAH con predominio del déficit de atención. Tiene dificultad en mantener su atención en tareas o actividades, a menudo parece no escuchar. Evita tareas que requieran de un esfuerzo mental sostenido y cambia frecuentemente de conversación. **Objetivo:** Este trabajo tiene como objetivo dar a conocer cómo se puede llegar a estimular la concentración en Santiago que padece TDAH a través de la música. Como objetivo específico se busca demostrar como en la práctica y escucha musical se puede estimular la concentración, creatividad, la expresión musical y emocional. **Método:** Rock, Trainor y Addison sugieren instrucciones para captar y procesar dos o más estímulos que se presentan de forma simultánea. Estos son: percutir la misma estructura rítmica con las palmas y con los pies, ii) realizar dos tareas diferentes al mismo tiempo (escuchar música y dibujar). Se demostró que las canciones ayudaron a centrar la atención y, según su finalidad son valoradas: i) para jugar (elección de piezas musicales brillantes, marcadas y rítmicas para estimular alegría; ii) Para relajar (elección de canciones de cuna). Los

resultados, además, evidenciaron que la experiencia del canto ayuda a modelar el estado emocional y como consecuencia, se obtuvo una mejora de la comunicación verbal. Se diseñó una propuesta metodológica, a partir de las instrucciones de Rock, Trainor y Addison para implementarla con Santiago.

Experiencia de disfrute y características de la personalidad en ejecutantes de instrumentos musicales.

Mariel Giménez, Nora Leibovich de Figueroa, Florencia Martucci, Teresa Esparza-Baigorri y Vanina Schmidt

mariel.y.gimenez@gmail.com

Facultad de Psicología (UBA)/ Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (UBACyT) /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Fundamentación. La música como actividad humana encuentra diversas aproximaciones, debido a la riqueza que provee la experiencia. Las funciones psicológicas de la música pueden ser ampliamente resumidas en tres dominios: cognitivo, emocional y social. En el estudio de las experiencias en la ejecución musical, se describen emociones positivas y los intérpretes eligen involucrarse y volver a involucrarse a través de algún tipo de disfrute intrínseco en la tarea. Consideramos al Disfrute como una experiencia óptima positiva que es caracterizada por un balance complejo y positivo entre componentes emocionales, cognitivos y motivacionales. Involucra un sentimiento armonioso de bienestar global, que surge desde el interjuego sincrónico de una alta inversión cognitiva, disposición de ánimo sustancialmente positivo y motivación en el corto y/o largo plazo. El disfrute es un estado psicológico óptimo que conduce a realizar la actividad fundamentalmente por su propio fin (causa, motivo, fin, objeto) y está asociado a estados de sentimientos positivos. **Objetivos.** Caracterizar a una muestra intencional de ejecutantes de instrumentos musicales a través de la experiencia de disfrute y desde las características autopercebidas de la personalidad, y establecer las relaciones posibles entre ellas. **Método.** 213 participantes, n=40 mujeres (18.8%) y n=173 (81,2%) varones. Respecto a los años de práctica, la media es de 14 años, con un mínimo de 1 año y un máximo de 50 años. Respecto al tipo de instrumento que ejecutan, el 68.5% de la muestra refiere dedicarse a las cuerdas (n=146), seguido por percusión (11.3%, n=24), el 9.4% a viento (n=20), el 8.5% a piano (n=18), y por último el 2.3% (n=5) a teclado. Instrumentos. -Características de Personalidad

Giménez, M., Leibovich de Figueroa, N., Martucci, F., Esparza-Baigorri, T. y Schmidt, V. (2017). Experiencia de disfrute y características de la personalidad en ejecutantes de instrumentos musicales. En N. Alessandroni y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de resúmenes del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 38-39). Buenos Aires: SACCoM.

Adolescente (ACPA) Adaptación de Liebovich y Schmidt, a través de 33 pares de adjetivos bipolares se evalúan las autopercepciones de los rasgos que permiten conocer los dominios de personalidad del sujeto. Los cinco factores propuestos reflejan las cinco mayores dimensiones (o dominios) de la personalidad que son: Neuroticismo (N) definido como disposición a experimentar afectos negativos. Extroversión (E) definida como disposición a experimentar emociones positivas y a la sociabilidad. Apertura a la experiencia (O) imaginación activa, sensibilidad estética, atención a los sentimientos interiores, preferencia por la variedad, curiosidad intelectual e independencia. Acuerdo (A), representa una disposición interpersonal (los sujetos con alto A son altruistas, empáticos y disfrutan ayudando a otros). Escrupulosidad (C), abarca el sentido del deber, necesidad de logros y organización, y resolución de tareas. - Inventario de Disfrute en la Ejecución Musical (IDEM- Parte A). La parte A, incluye 38 ítems en escala Likert de cinco opciones (que van desde “no lo experimento” a “lo experimento fuertemente”) referidas a la intensidad de experimentación de sensaciones de disfrute al tocar un instrumento musical, los cuales fueron elaborados a partir de un estudio cualitativo con ejecutantes de instrumentos musicales. Los 38 ítems se dividen en cuatro factores: Cognitivo (10 ítems): Objetos del pensamiento en relación a sí mismo, a la tarea, al rendimiento. Emocional (7 ítems): registro subjetivo de percepciones en relación a estados afectivos durante la experiencia de disfrute. Motivacional (9 ítems): tendencia a la acción, la inversión de tiempo real en la práctica de la ejecución musical. Contextual (12 ítems): Condiciones contextuales de la experiencia. Está relacionado con el dónde, cómo o con quién. Integra la interacción social de la performance. Implica el reconocimiento de la naturaleza cambiante y dinámica del contexto. **Resultados.** Se encontraron diferencias significativas en todas las dimensiones de personalidad entre los que reportaron experiencias de disfrute fuertemente intensas y las de poca intensidad. La dimensión de personalidad que más se destaca en ejecutantes de instrumentos musicales es la Apertura. Se hallaron correlaciones negativas entre el neuroticismo y disfrute; correlaciones positivas entre el resto de las dimensiones de la personalidad y disfrute. **Conclusiones.** Los resultados anteriormente expuestos nos permiten observar que ciertas autoestimaciones del sujeto en relación a la percepción de su personalidad están asociadas la experiencia óptima de disfrute. Este estudio aporta al conocimiento de las características de personalidad autopercebidas que contribuyen a experiencias de disfrute en la ejecución musical pudiendo redundar en esquemas de enseñanza y aprendizaje en la música.

Palabras clave: *disfrute, personalidad, ejecutantes musicales, evaluación psicológica, experiencias óptimas.*

El CRDI: Algunos detalles sobre modificaciones técnicas en la medición de la percepción estética. Tomas de validación de nuevo software.

Dionisio Castro, Ana Lucía Frega, Ramiro Limongi y Cecilia Murata

mg.dionisiocastro@gmail.com

Escuela Municipal de Bellas Artes "Carlos Morel" (Quilmes) / Fundación UADE
(Universidad Argentina de la Empresa) / Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Fundamentación. En este estudio se describe, en líneas generales, las investigaciones realizadas con la Interfaz Digital de Respuesta Continua: CRDI (Continuous Response Digital Interface), y, en particular, los problemas que se han presentado debido al avance de la tecnología en plaza, y algunas modificaciones en el software que se implementaron en consecuencia. En esta investigación se describen las tomas de datos que se realizaron para la validación del nuevo software. El CRDI es una herramienta de investigación ya validada y estandarizada. Fundamentación El CRDI es un dispositivo que, conectado a una computadora, mide las reacciones estéticas de los sujetos ante estímulos musicales. Su función es objetivar la valoración subjetiva. Mediante el movimiento de un dial con graduaciones que se opera manualmente (conducta observable y medible), los sujetos dan cuenta de su experiencia estética (conducta no observable) en cada instante de la música mientras ésta es escuchada. El concepto de estética no es definido previamente, y cada sujeto reacciona a lo que entiende por éste según su subjetividad. Los paradigmas psicológicos de referencia están en relación con el conductismo. Las tomas se realizan por grupos de 30 sujetos de los que se calcula una curva promedio ante un fragmento musical específico. La curva se calcula importando los datos a un programa Exxel. Dicha curva da cuenta de cómo los sujetos reaccionan ante el estímulo. Todos los estudios realizados hasta el momento, en la Universidad de Florida, en la UNSAM, en la U. CAECE, en la UNA, en la UADE; con músicos y no músicos, con argentinos y con estadounidenses, acusan curvas muy semejantes ante los mismos estímulos musicales, de lo cual se desprende que las personas en general

tienen experiencias estéticas similares ante la misma música, que el conocimiento de la música mediante la escucha presenta rasgos comunes. **Objetivos.** La tecnología del CRDI está diseñada originalmente para la reproducción en casete. Debido a los cambios que se produjeron en los últimos años en materia de reproducción de audio ha surgido la necesidad de modificar parcialmente la herramienta, ya que se hacía cada vez más difícil la disposición de un pasacasete. La modificación se realizó sobre el software con la colaboración de profesionales de la UTN, regional Delta. El nuevo software en principio permite la captura y reproducción del tiempo musical de un archivo residente en la misma computadora desde la que se toman los datos. También se podrían reproducir tanto audios como videos lo cual ampliaría el espectro de posibilidades de los estímulos estéticos: auditivos y visuales, siempre en movimiento. **Método.** Para llevar a cabo la modificación se solicitaron a la Universidad de Florida los textos de los algoritmos, ya que el equipo contaba solamente con archivos ejecutables. El trabajo de la UTN consistió en la creación de un “parche”, un programa que se superpone a otro ya existente. Para validar el nuevo software se decidió replicar una de las investigaciones más veces replicadas en Argentina y EE.UU. sobre los 20 últimos minutos del 1° acto de La Bohème de Puccini, con la cual este equipo tiene gran familiaridad. La toma de datos de los 30 sujetos necesarios se realizó en la UADE con docentes y alumnos no músicos de esta universidad; parte en 2016 y parte en 2017. Se les explicó que escucharían un fragmento de música y que marquen con el dial para un lado si les gusta y para el otro si no. Luego respondieron un pequeño cuestionario sobre su experiencia estética. Algunas de las sesiones fueron postergadas debido al software cuyo funcionamiento los investigadores no terminaban de comprender. **Datos y conclusiones.** Los datos que se obtuvieron guardan gran similitud con los obtenidos en las investigaciones anteriores, con lo cual se podría concluir que con el nuevo software se miden las respuestas estéticas de la misma manera que con el viejo. Sin embargo, se presentaron inconvenientes en relación con la agilidad operatoria por parte de los investigadores, lo cual podría dificultar futuras investigaciones.

Palabras clave: *interfaz digital de respuesta continua, percepción estética, validación, Argentina.*

Estudios culturales y representaciones sociales

Moderador: Daniel Gonet

dhgonnet@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

El Padre Fray Juan de Jesús Anaya Prada O.F.M y su aporte al patrimonio musical colombiano.

Johanna Calderón Ochoa y Adolfo Enríquez Hernández Torres

jcalderon31@unab.edu.co

Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia)

Fundamentación. La reconstrucción de las historias de vida y los perfiles de los músicos de la región nororiental de Colombia ha sido prioridad desde hace 10 años para el Programa de Música de Universidad Autónoma de Bucaramanga y su Centro de Documentación e Investigación Musical “*Alejandro Villalobos Arenas*” (CEDIM UNAB). La aplicación de esta metodología de la investigación cualitativa al contexto musical regional ha permitido identificar y evidenciar la actividad de artistas cuyos procesos musicales van del completo empirismo hasta la formalización de proyectos de vida en la disciplina musical. Esta propuesta presenta el desarrollo y resultados de la investigación que se centró en la obra del Padre Fray Juan de Jesús Anaya Prada O.F.M (1922-2005), originario del municipio de San Andrés (Departamento de Santander, Colombia), perteneciente a la comunidad franciscana colombiana y quien se destacó no solo por su brillante trayectoria intelectual sino también por su producción poética y la composición de villancicos navideños. A nivel metodológico el proceso investigativo se caracterizó por una carencia importante de información tanto a nivel de estudios disponibles sobre el villancico colombiano contemporáneo como de fuentes primarias que documentaran la labor musical de Fray Anaya. Sin embargo, esta realidad presentó la oportunidad de desarrollar estrategias complementarias que finalmente permitieron dar un lugar de importancia a la obra de este autor en el acervo patrimonial de la región y hacer un aporte al estudio de un género tan representativo en la cultura popular nacional. Ante la evidente ausencia de manuscritos originales y/o compendios completos de partituras, el primer procedimiento consistió en la transcripción de veintidós

villancicos de Fray Anaya hallados en dos CD's . Dicho proceso fue llevado a cabo por el co-investigador del proyecto profesor Adolfo Hernández. Este material constituyó la base sobre la cual se realizaron los análisis musicales y semiológicos generales de los textos con el fin de establecer los aspectos que identifican la producción de este autor. Para establecer el perfil musical de Fray Anaya se tomaron las contadas referencias biográficas que aludían a su trayectoria académica y se llevó a cabo un rastreo extenso de bibliografía relacionada con su faceta musical. Esta búsqueda, además de arrojar un listado de obra, permitió encontrar tres escritos que hacen referencia específica a la opinión de Fray Anaya sobre la música religiosa, la música popular y el villancico navideño desde su perspectiva como franciscano. Así mismo, y con el fin de contextualizar la obra del compositor se llevó a cabo una aproximación al género del villancico explorándose de manera general su devenir desde finales del siglo XV en la península ibérica hasta llegar a nuestros días. Se incluyeron aportes de las musicólogas María Ester Grebe e Isabel Aretz relacionados con las características comunes a los villancicos navideños en Latinoamérica y el planteamiento de posibles categorizaciones del género. A partir de lo anterior, el estudio de los villancicos del Padre Anaya se profundizó al realizar un análisis musical completo de las veintidós obras encontrándose una relación en la cual la música reafirma las intenciones literarias expresadas en el texto. De igual manera, se demuestran las capacidades del autor en el manejo de herramientas compositivas propias del lenguaje de la música académica. Posteriormente, la investigación se enfocó en un aspecto que resultó bibliográficamente novedoso y fue la realización de un análisis semiológico general de los textos de los veintidós villancicos navideños de Fray Anaya. En este proceso colaboró activamente la docente de Literatura de la Universidad Autónoma de Bucaramanga doctora Claudia Mantilla quien orientó el proceso de identificación y análisis de las figuras literarias más representativas teniendo en cuenta el contexto religioso de la poesía de Fray Anaya y de otros tres autores. Las conclusiones de esta investigación establecieron que la importancia de la obra de Fray Anaya no solo radica su coherencia musical y poética y el seguimiento de lineamientos religiosos y culturales históricamente establecidos. El autor encontró en la forma musical del villancico navideño un vehículo para la comunicación de los conceptos fundamentales de la tradición franciscana y la expresión de realidades y situaciones propias del acontecer colombiano haciendo un aporte importante a la renovación y actualización de este género a nivel regional y nacional.

Palabras clave: *Padre Fray Juan de Jesús Anaya Prada, comunidad franciscana en Colombia, patrimonio musical, nororiente colombiano, villancico navideño colombiano.*

Innovaciones en la bandola del trío típico de cuerdas andino colombiano. Creación y aplicación de una herramienta de discriminación auditiva.

Carlos Eduardo Balcázar

carlosebalcazar@gmail.com

Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt), Dirección de Enseñanza Artística (DGEArt) (Ciudad de Buenos Aires) / Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Fundamentación. El trío típico andino colombiano -constituido por bandola, tiple y guitarra- ha utilizado desde sus inicios a la bandola como instrumento melódico principal. En las décadas de 1960 y 1980 se produjeron cambios que involucraron a la bandola y al trío suscitando nuevas prácticas, visiones e, incluso, posturas controversiales. Los cambios realizados a la bandola durante estos períodos fueron de naturaleza en su principio constructivo-organológica, modificándose la afinación y el número de cuerdas a partir del modelo de bandola propuesto por el maestro Pedro Morales Pino a principios del siglo XX. Estos cambios se desarrollaron de la mano de dos grandes músicos: Diego Estrada, que cambió la afinación de Sib a Do y Fernando “El Chino” León, que llevó de 16 a 12 la cantidad de cuerdas del instrumento conservando la nueva afinación en Do propuesta por el primero. Objetivos El presente trabajo tiene como objetivos exponer la creación, diseño, aplicación y el posterior análisis de los resultados de una herramienta perceptual, con el propósito de aportar otra forma de evaluar dichas innovaciones organológicas e indagar los discursos sobre la música y sus prácticas musicales sostenidas por algunos músicos pertenecientes a la música andina colombiana (MAC), donde éstos defienden una u otra innovación organológica como la más conveniente. Método Se indaga, para ello, en un grupo de veintiséis especialistas en MAC -entre los que se encuentran bandolistas, guitarristas, tiplistas, cantantes y luthiers con diferentes tipos de formaciones musicales- la percepción y la agudeza discriminativa en relación a la altura tonal y al timbre de tres bandolas que dieron cuenta de las innovaciones propuestas por Estrada y León. El objetivo

es analizar cuestiones perceptuales en relación a cualidades tímbricas y sonoras en la bandola. Se determinó la realización de una grabación en trío típico de dos obras tradicionales del repertorio de la MAC donde las bandolas en cuestión, se alternan de una a otra dentro del discurso de la melodía. Una de las razones por las que se realizaron estas grabaciones en el formato de bandola, tiple y guitarra, es porque, al desarrollarse dichas innovaciones organológicas, su principal medio de difusión fueron producciones discográficas en este formato instrumental. Es por eso que en el presente trabajo, se utilizaron dos campos disciplinarios como la etnomusicológica y la psicoacústica, resultando operativos conceptos que, por un lado, sirvieran para analizar e intentar comprender cómo se construye un mapa semántico conceptual a partir de la manera en que los mismos músicos y luthiers nombran lo que escuchan y, por el otro, indagar las relaciones que hay con los discursos sobre la música y los resultados de dicha herramienta perceptual. Esta interdisciplinariedad establece conexiones estructurales e interpretativas desde donde abordar los sonidos, sus percepciones y los contextos socio-histórico-culturales en los que la bandola se desarrolla. Resultados La experiencia en la realización de la presente herramienta de discriminación auditiva utilizada en un grupo selecto de músicos y luthiers, pertenecientes a la cultura musical del trío típico, dan argumentos suficientes para afirmar que éstos, a lo largo de sus experiencias y prácticas musicales en la MAC, vienen construyendo un alto nivel de percepción tímbrica que no necesariamente se relaciona con los “aciertos” y “desaciertos” cometidos en la prueba. Conclusiones En consecuencia, se puede afirmar que las posibles diferencias significativas a nivel de calidad sonora y principalmente tímbrica entre las tres bandolas estudiadas, estarían determinadas por cuestiones performáticas de quienes ejecutan dichos instrumentos y no por las características morfológicas de las mismas.

Palabras clave: *bandola andina colombiana, innovaciones organológicas, etnomusicología, psicoacústica.*

Etnografía de los modos de producción en la práctica colectiva del siku. El fenómeno de toque contestado.

Pablo G. Viltes

pabloviltes@gmail.com

Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt), Dirección General de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

Fundamentación. El trabajo recupera parte de mi experiencia práctica en un conjunto de sikuri de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, durante el período 2010 – 2015, primero como participante y luego como director. Se analiza la práctica colectiva del siku –instrumento musical de viento de la región andina quechua/aymara–, su difusión en grandes centros urbanos y uno de sus principios más significativos: el *toque contestado*. Se hace foco en aspectos corporales, perceptivos y de interacción en contexto de performance musical. La formación académica en composición musical, los trabajos de campo realizados en territorio rural y la práctica permanente dentro de conjuntos urbanos de música tradicional andina, me permiten desplegar la metodología de la bi-musicalidad (Hood, 1950). Este enfoque propone una íntegra comprensión e interiorización del lenguaje musical que se está estudiando, asimilándolo como propio, tocándolo y entendiéndolo “desde adentro”, incorporándolo a manera de un segundo idioma o lenguaje. El abordaje de esta experiencia me ha permitido reflexionar sobre la enseñanza-aprendizaje de estos instrumentos y la riqueza que encierra este tipo de práctica colectiva. Pretendo realizar un aporte al campo de la etnomusicología andina, la composición y la pedagogía musical.

La 'Folía' y la 'Fiesta del Divino' en Guaratuba (Brasil): cognición musical en un estudio de caso bajo la perspectiva de las representaciones sociales.

Carlos Eduardo de Andrade y Silva Ramos

somarsolrac1981@gmail.com

Universidad Federal de Paraná (UFPR, Brasil)

Fundamentación. Este artículo presenta resultados parciales del doctorado en curso en la Universidad Federal de Paraná - Brasil, que investiga la manifestación musical de la 'Folía del Divino' y sus relaciones con la 'Fiesta del Divino' en la ciudad de Guaratuba, costa del estado de Paraná. La Folía es parte de la tradición musical de los nativos regionales: los 'caiçaras'. Se puede describir brevemente este fenómeno como una larga romería (aproximadamente 50 días) visitando casas de devotos, y en cada casa se hace el ritual musical. La 'Fiesta del Divino', a su vez, no tiene musicalidad en particular. No obstante, proviene históricamente de la misma tradición. En su origen, la Fiesta era una consecuencia directa de las recaudaciones de la Folía, y era protagonizada por el mismo grupo de personas. Guaratuba hoy vive justo una separación entre Folía y Fiesta, conducida por diferentes grupos y estratos sociales. Por lo tanto, se propone una división metodológica ante estos dos grupos, ya que esto no es obvio en el campo. He aquí: los 'Devotos' (que hacen la romería musical) y los 'Festeiros' (que hacen la fiesta). **Objetivo.** El objetivo principal de la investigación es comprender mejor las diferentes *representaciones sociales* activas entre los 'Festeiros' sobre el fenómeno musical de la Folía, y en consecuencia cómo la perciben y entienden. El discernimiento mismo de estos grupos ya se halla como resultado de la investigación, ya que esta división no es común en los festejos a lo Divino en Brasil. **Método.** La investigación se ha configurado como un estudio de caso explicativo. El carácter 'explicativo' se refiere a la intensa discusión con el marco teórico elegido, visando contribuciones teóricas al campo de la ciencia cognitiva de la música. Metodológicamente, esta investigación utiliza diversos tipos

de evidencias, tales como publicaciones y revistas locales, actuales e históricas, mas allá del uso de herramientas etnográficas, a saber: trabajo de campo participante y producción de registros sistemáticos. El trabajo etnográfico ha consistido en visitas de trabajo de campo desde 2010. A su vez, se puede enumerar del material impreso que se ha encontrado: ediciones de la revista 'Voz da Paróquia', la revista 'Giro-Pop', y publicaciones guaratubanas históricas de la Biblioteca Pública del Estado de Paraná. Las publicaciones serán sometidas a análisis de contenido. De este modo, las actuales cooperarán de manera crucial a la comprensión de las representaciones sociales hodiernas sobre la Folía en el ambiente urbano de Guaratuba. A su vez, las publicaciones históricas permitirán un primer dibujo de hipótesis sobre el proceso de construcción de tales representaciones. Volviendo al recorte de los dos grupos (Devotos y Festeiros), esta división interna se sumerge en contradicciones sociales. Un punto clave para la investigación fué las concepciones del arte musical y sus relaciones con la dinámica financiera de la Fiesta. He aquí que, durante la Fiesta, se produce distinción social sobre la música de la Folía. Esta distinción se ha objetivado, por ejemplo, en altos costos de caché con los músicos para el escenario, mientras los 'foliões' tienen dificultades para mantenerse durante el período del festival. **Resultados.** El marco teórico de las representaciones sociales permitió una redirección de la investigación y mejores condiciones para la comprensión de las contradicciones que dividen los grupos mencionados, especialmente con respecto a las diferencias de percepción y comprensión del fenómeno musical de la 'Folía do Divino' entre grupos tan cercanos. Los datos recogidos hasta hoy indican fuertes indicios de tales desacuerdos. Sucintamente se puede citar: malentendidos acerca del aspecto improvisativo de la música; comparaciones injustificadas con la canción 'Bandeira do Divino' del compositor Ivan Lins; los 'Festeiros' en diferentes situaciones se refieren a los romeros musicales como 'meros' divulgadores de la Fiesta; situaciones embarazosas en la configuración espacial de los músicos romeros cuando llegan al altar o a la escena; incompreensión de ciertos elementos ritualístico-musicales de la Folía por los sacerdotes. **Conclusiones.** En Guaratuba se pasa un fenómeno relacionado con la cognición musical que, mientras sea mejor comprendida, puede cooperar para la ciencia cognitiva de la música. Diferentes personas se relacionan con la música de la Folía, sin embargo, la comprensión sobre ella es diferente entre los practicantes de la Folía y los practicantes de la Fiesta. En ese momento, la investigación está dedicada a mapear estas diferencias y entender sus mecanismos de actuación, así como sus relaciones con las dinámicas sociales involucradas. Por lo tanto, la investigación contribuye a las ciencias cognitivas de la música a la vez que desenreda la naturaleza social de la cognición y apunta a la necesidad de revisiones paradigmáticas en su área de investigación.

Palabras clave: *sociología cognitiva, psicología cultural, teoría del conocimiento, etnografía, Folía del Divino.*

Música, identidad e inclusión

Moderador: Sebastián Castro

tobisc@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Comunicação não verbal, um caso de diálogo musical como ponto de partida para a formação de um vínculo.

João Lucio de Moraes

luciomusicalizando@yahoo.com.br

UNESP - Universidade Estadual Paulista - SP APAE de Mogi das Cruzes - SP (Brasil)

Fundamentación. Este texto relata um caso de uma jovem que aos vinte e dois anos de idade passava por um processo de infantilização devido a um quadro de demência, e ao frequentar uma escola de educação especial era assistida por uma equipe multidisciplinar formada por profissionais da saúde e educação. Devido a chegada de um arteterapeuta-educador musical que substituiria outro terapeuta que trabalhava com música, houve uma rejeição imediata por parte da jovem em realizar qualquer forma de comunicação: seja ela verbal ou não verbal. Nas primeiras semanas antes das sessões ela resistia ao contato e muitas vezes era desencadeada uma crise convulsiva. Após algumas semanas de tentativas do arteterapeuta de oferecer materiais variados como jogos musicais, apreciação musical, canções e exploração sonora sem êxito, uma mudança de estratégia quanto a abordagem foi planejada. Em sua história de vida a jovem antes do desenvolvimento da enfermidade fazia o curso de magistério, frequentava aulas de piano e possuía um repertório musical elementar que deixou de tocar após o início do processo de infantilização, quando passou a aceitar apenas brincadeiras comuns a crianças em idade pré escolar como: piscina de bolinhas, empurrar carrinhos, rolar uma bola, etc. O relato completo do trabalho que desencadeou um diálogo musical entre a aluna e o terapeuta será descrita em detalhes no corpo do texto, assim como alguns resultados obtidos nos meses que seguiram aos fatos narrados nesse relato. As referências teóricas citadas procuram reforçar a importância da comunicação não verbal estabelecida entre a jovem e o terapeuta como um ponto de partida para a criação de um vínculo, o que possibilitou progressos futuros e uma melhoria progressiva na qualidade de vida

da aluna. O resgate de um repertório musical esquecido, a reintegração da jovem em trabalho com alunos da mesma faixa etária em atividades musicais coletivas realizadas na escola, a sua participação em apresentações musicais, etc.

Música y músicos en los conflictos armados. Experiencia pedagógica en el Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Johanna Calderón Ochoa

jcalderon31@unab.edu.co

Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia)

Fundamentación. El Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga ofrece dentro de su currículo la línea denominada Músicas y Contextos. Esta brinda un espacio para que los estudiantes de primer a quinto semestre de la carrera de música exploren diversas temáticas relacionadas con la musicología. De esta manera se pretende eliminar el concepto de la narrativa lineal de la historia de la música occidental y se expande la mirada a experiencias de adquisición de conocimiento a través de la exploración interdisciplinaria y del estudio de diferentes fenómenos musicales sin importar el contexto social-cultural del cual provengan. Incluso se priorizan los acercamientos y pre saberes de los propios asistentes. En el año 2015 desarrollé con mis estudiantes el tema denominado Música y músicos en los conflictos armados con el propósito de hacer una necesaria reflexión sobre el rol del músico en el contexto histórico del conflicto armado colombiano y aprovechando la realización de los Diálogos de Paz de la Habana finalizados en 2016. El desarrollo de la temática incluyó la preparación de sesiones tipo cátedra en donde se analizó de manera general el papel desempeñado por la música en otros conflictos alrededor del mundo centrándose en los últimos años de la Alemania Nazi, el régimen militar chileno y en diferentes etapas del largo conflicto armado colombiano, particularmente en la Guerra de los Mil Días. Se propuso a los estudiantes un proyecto de investigación, interpretación musical y creación artística relacionado con la temática. Los productos finales se socializaron con miembros de la Asociación Colombiana para la Reintegración (ACR) algunos de ellos víctimas directas del conflicto armado en Colombia.

Formación en la educación musical: experiencias de prácticas situadas en el territorio.

Sara Gómez y Mauro Hernán Valicente

maurohv_87@hotmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Esta propuesta tiene como propósito la comunicación de una experiencia pedagógica desarrollada en el contexto del proyecto de extensión “*Co-creando espacios de comunicación mediante la música. Una propuesta situada de musicalidad comunicativa en el territorio*” desarrollado durante 2016 por un grupo de docentes-investigadores pertenecientes al Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Los fundamentos que dieron origen a dicho proyecto provinieron por un lado, de los conocimientos surgidos de la investigación en la Psicología Cognitiva y Social de la Música y la Educación Musical y por otro, de la labor realizada previamente por uno de los miembros del equipo en tres ONGs de La Plata y alrededores, lo que permitió contextualizar las actividades en la realidad de cada territorio. El proyecto se propuso propiciar un encuentro con la comunidad a través de la implementación de modalidades de práctica musical, fundamentadas en los aspectos intersubjetivos inherentes a la musicalidad comunicativa. El objetivo fue el de desarrollar nuevas modalidades para el abordaje de prácticas musicales basadas en la participación y la construcción cooperativa intersubjetiva entre adultos y niños o entre niños y orientada a generar ‘narrativas musicales’ de expresión e intención. La metodología de trabajo se orientó principalmente hacia la realización de prácticas participativas desarrolladas a partir de un repertorio variado de canciones, juegos, y rimas (propuestas por los docentes y alumnos) y la ejecución de instrumentos de forma grupal e individual. La ejecución instrumental fue uno de los objetivos centrales de cada actividad, ya que uno de los focos de interés estuvo puesto en las características

de la interacción que se suscita entre los participantes durante el hacer musical. Si bien las prácticas se basaron en una idea común, la realidad de cada territorio imprimió características particulares en cada caso por lo cual, la adecuación de las actividades a la modalidad de cada espacio, fue un factor fundamental para la elaboración de las mismas. En esta presentación se propone narrar experiencias realizadas en la biblioteca “Del otro lado del árbol” de La Plata y en el Hogar Chispita - obra del Padre Cajade, de Los Hornos. Entre otros aspectos, la experiencia mostró la importancia de desarrollar prácticas musicales situadas en la etnografía de cada territorio.

Circulación, construcción de conocimientos y oficio del músico de tango. La experiencia de la Escuela Orlando Goñi.

Aude Bresson y Daniel Gonnet

dhgonnet@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. La Goñi es una escuela de tango “muy seria pero poco formal” en palabras de uno de sus fundadores. Surgida en la coyuntura de los años 90 y como respuesta al tango for export su propuesta se centra en la práctica musical, pero va más allá de sí misma trascendiendo hacia la tracción de un movimiento cultural. Su propuesta pedagógica se centra en poner a los estudiantes en situaciones de interpretación grupal en el formato de orquesta típica de manera inmediata. Aún sin tener conocimientos técnicos instrumentales se los hace formar parte y participar de las marcaciones y gestos corporales como consigna inicial. A partir de esta concertación eminentemente corporeizada es que tiene inicio el tránsito por la situación de aprendizaje. Las orquestas se presentan en eventos milongas luego de un lapso de ensayo muy corto que ronda los dos o tres meses. Esta modalidad práctica es repetida a lo largo del proceso de enseñanza y vertebrata la vida de la Escuela. Parte de una concepción de música como performance, activa y esencialmente participativa. Se distancia y diferencia de las asimetrías y jerarquías que establecen los modelos hegemónicos de enseñanza musical: en cuyos sistemas saber equivale a poder tocar. Sin embargo, sin pretender construirse por oposición a los antedichos modelos, lo hace en virtud de una tradición asociativa y cooperativa en el mundo del tango, siendo el objetivo principal de la Escuela es el de generar condiciones de continuidad para el movimiento tanguero. **Objetivos.** Justipreciar modos de circulación y transmisión de conocimiento presentes en la Escuela Goñi tanto su capacidad como dispositivo de generar agrupaciones del género. Destacar la capacidad del dispositivo en la promoción de una cultura del no miedo a tocar,

centrada en la práctica musical con bases situadas y corporeizadas. Enfatizar acerca de los aportes a la formación del oficio del músico de tango en relación con variables extra interpretativas que son inherentes a la cultura del género. **Método.** Se parte del relato en primera persona de la autora quien fuera estudiante participante, utilizando como método de recolección de datos la perspectiva autoetnográfica. Este enfoque como productor de conocimiento subjetivo enfatiza la perspectiva cultural y práctica de la circulación de conocimiento. También y como complemento se utiliza la entrevista a uno de los fundadores y actual docente ponderando puntos nodales de la experiencia. Ambos puntos de vista son analizados según enfoques teóricos críticos de los modelos hegemónicos de enseñanza y aprendizaje de la música y puestos en perspectiva para el debate. **Contribución Principal.** La experiencia de la Goñi reúne un amplio espectro de características de cuyo análisis es posible extraer conclusiones para pensar y analizar su propuesta según un giro decolonial, en tanto creadora de nuevos sentidos y existencias enraizados en la cultura. De este modo, se rescatan los aspectos de funcionamiento heterogéneo, horizontal y solidario con respecto de la circulación y construcción de conocimientos. Asimismo se pondera la promoción de relaciones cara a cara y codo a codo a partir de su perfil pedagógico centrado en la práctica y en la generación de agrupaciones y escenarios para su desarrollo. Se pondera el enfoque autoetnográfico para transmitir sentires y modos de construir conocimientos partiendo de la experiencia. De ese modo, es posible generar nuevos puntos de partida para pensar categorías que puedan justipreciar esos modos idiosincráticos y a partir de allí nuevos enfoques teóricos. **Conclusiones.** La sistematización de experiencias pedagógicas de notable efectividad como la de la Escuela Goñi permite arrojar luz acerca de componentes culturales, construcciones históricas y modalidades pedagógicas que necesitan ser problematizados en la educación musical. Estos aspectos contribuyen a ampliar la mirada y a proponer nuevas categorías más allá de las propuestas por los modelos hegemónicos. Vale considerar la llamada cultura del no miedo a tocar que se propone en la escuela y la modalidad de imitar gesto como primer acceso al aprendizaje. El funcionamiento asociativo considera variables de aprendizaje que trascienden lo técnico y posibilitan otros modos de existencia. No se cargan las tintas en el talento ni en el oído musical, como aspectos salientes de los modelos hegemónicos sino que se funde en aspectos culturales: saber es también poder ensamblar, saber es poder producir una fecha, es poder generar expectativas en la escritura de un arreglo como en la capacidad de convocar a un evento. La metodología en una perspectiva autoetnográfica situada y contada en primera persona permite dar cuenta de diferentes magnitudes a la vivencia y le agregan aspectos subjetivos y empáticos.

Palabras clave: *circulación de conocimientos en música popular, movimiento del tango, Escuela Orlando Goñi, autoetnografía, decolonialidad del saber.*

Experiencias y performance en la ejecución vocal

Moderadora: Camila María Beltramone

camilabeltramone@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

“Suor borrado de notícias”: experimentação vocal e investigação sonora.

Wânia Mara Agostini Storolli

waniast@gmail.com

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, Brasil)

Fundamentación. Sem deixar de considerar a relevância do desenvolvimento de habilidades específicas no contexto das linguagens artísticas, este estudo destaca a importância da experiência, entendendo a possibilidade de vivenciar uma experiência como algo determinante e profundamente transformador para os envolvidos. Em “*Notas sobre a experiência e o saber da experiência*”, Larrosa Bondía define experiência não como “o que acontece”, mas como o que “nos acontece”, enfatizando a individualidade deste processo. Ao refletir sobre o saber da experiência, Bondía ressalta ainda como esta difere também do “saber coisas”. O saber da experiência tem a ver com algo que “nos toca” e, portanto, tem o poder de formação e transformação. Partindo destes fundamentos foi realizado um experimento didático com práticas que aliam corpo e voz e investigação sonora de materiais. A investigação teve como base a improvisação livre e referência de obras contemporâneas como a “*Ópera para papel*”. As estratégias desencadearam o desenvolvimento de um processo criativo, que baseado no conceito de “paisagem sonora” de Murray Schafer, culminou com a construção da performance “*Suor borrado de notícias*” (2015), integrando voz e movimento. **Objetivos.** Possibilitar a vivência da experiência artística, de forma que os envolvidos pudessem perceber seu poder potencialmente transformador. Permitir a inscrição desta experiência nos corpos e vozes dos participantes, bem como a transformação das percepções. O objetivo de investigar as possibilidades do corpo, da voz e do material “jornal”, veio ao encontro do desejo de descobrir movimentos e sonoridades para a construção de uma performance. O tema “jornal” foi por esta autora sugerido, pensando em sua

possibilidade sonora enquanto papel e como mídia portadora de notícias. **Método e resultados.** As estratégias exploraram o conceito de “paisagem sonora”, investigando-se a potencialidade sonora da voz, do corpo e do material “jornal” no decorrer de um processo criativo. A proposta foi desenvolvida em conjunto com outra docente em curso de Artes Cênicas da UNESP, em São Paulo. O jornal, inicialmente explorado na sua materialidade, transformou-se em tema e aspectos políticos relacionados a esta mídia adquiriram expressão na performance. No início desta, performers cruzam o espaço lendo notícias em glossolalia. O burburinho em crescendo é quebrado por manchetes em português, entoadas em voz alta a intervalos cada vez menores. Após pausa súbita, surge a “orquestra de jornais”, realizada através de ações rítmicas com o papel como “rasgar”, “percutir”, “esfregar”, “bater”, “assoprar”, “vocalizar através do jornal” e outras, seguida pela desconstrução sonora de palavras que compunham notícias. A “orquestra de jornais” tem início com ações individuais, que acelerando e crescendo sobrepõem-se, formando uma textura densa onde despontam duetos, trios e quartetos rítmicos. A “orquestra” termina com poucas ações, tal qual uma coda. Uma improvisação vocal desenvolvida através da desconstrução sonora de palavras foi gravada e utilizada na performance. Ao final do projeto, foram requisitados depoimentos dos participantes, que enfatizaram a questão da experiência vivenciada. Uma participante afirmou: “(...) me surpreendi ao perceber que, no momento em que estabelecíamos a orquestra, estava tudo muito conectado: o nosso corpo com o jornal, influenciando no som, o nosso corpo influenciado pelos outros corpos e pelos outros sons, o que fazia a orquestra estar em uma constante mutação sonora. Essa experiência se potencializou (...) quando fizemos a desconstrução de uma palavra escolhida por cada um”. **Conclusões.** As estratégias, que aliaram pesquisa vocal, de materiais e movimento, mostraram-se relevantes para o aprimoramento da propriocepção, aquisição de noções de ritmo, percepção dos sons do meio ambiente, consciência dos parâmetros musicais, percepção da potencialidade musical dos sons produzidos por outros materiais que não os instrumentos tradicionais, elementos que através da criatividade e imaginação foram determinantes para a construção da performance e para a vivência da experiência pelos participantes. A investigação das relações entre corpo e voz, bem como a pesquisa do material “jornal”, de seu conteúdo enquanto mídia ou de sua potencialidade sonora enquanto papel, configurou-se como um experimento. Mas este permitiu a cada participante realizar uma experiência singular. O conhecimento foi assim mediado pela experiência e tornou-se parte dos sujeitos que a vivenciaram, mostrando que este processo é individual. O termo “experiência” foi trazido pelos participantes em seus depoimentos, apontando seu papel mediador, como ressalta Bondía, entre o conhecimento e a vida.

Palabras clave: *experiência, improvisação vocal, performance, pedagogia da performance, percepção.*

Escuchando voces de los alumnos: Una experiencia pedagógica con jóvenes futuros docentes del Conservatorio de Música de Tucumán.

María Eugenia de Chazal

medechazal@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. La formación de los músicos profesionales en la ciudad de Tucumán, se concentra en el Conservatorio Provincial de Música, que aunque plantee diferentes características y estatutos institucionales ha adoptado el modelo conservatorio, desde el año 1909, como encuadre de enseñanza. Durante más décadas la institución ha tendido a conservar la tradición musical del siglo XIX. Desde el año 2014, y sustentados en los marcos normativos para la Educación Artísticas, planteo trayectos innovadores y comprometidos con su realidad local y regional. Uno de ellos es el “Ciclo de Formación Musical Propedéutico al Nivel Superior” (CFMPNS) que tiene como objetivo brindar a jóvenes de 18 años y mas conocimientos del lenguaje musical y su práctica en diferentes contextos estéticos, relacionados con las músicas: popular y folclórica de Argentina y Latinoamérica, integrando saberes vinculados al análisis, la interpretación y la producción en pequeños grupos. La experiencia pedagógica fue llevada a cabo durante 2016, con (34) alumnos que cursaron la asignatura: Taller de Producción vocal – instrumental (TPVI) donde se plantea la integración de experiencias y saberes musicales previos de los alumnos en prácticas con grupos vocales y/o conjuntos instrumentales, con el conocimiento y profundización de aspectos propios de la práctica de conjunto de músicas populares. El objetivo está puesto en la producción sobre la musicalización de canciones y melodías y, en la elaboración de arreglos musicales. Con el fin de poner en valor las voces de los alumnos se planteó a nivel institucional la realización de una evaluación participativa, dando a los estudiantes la oportunidad a que opinen y viertan sus comentarios sobre la experiencia musical. Se les solicito la

elaboración de un relato en torno a dos ideas: ¿Cómo llegue? y, ¿qué me llevo de la experiencia?. Los comentarios fueron distribuidos en categorías según hacían referencia a: la experiencia de la práctica, la toma de decisiones para hacer un arreglo, al desarrollo de la memoria y el oído y a la producción final propiamente dicha. Los jóvenes valoraron como positiva “la clase con la dinámica del taller” como un espacio de práctica de ensayo y aprendizaje permanente. Entendemos que recuperar los saberes prácticos experimentados por los alumnos da luz para reconstruir y ponerlos en tensión, con otras propuestas institucionales que aún permanecen enquistadas en la tradición.

Usos de las realizaciones aproximantes de las consonantes /b d g/ en el canto lírico en español en vinculación con otras variables expresivas.

Mariano Nicolás Guzmán, Favio Shifres y Raúl Carranza

marianoguzman791@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Con relación a la música vocal, el estudio de la pronunciación ha promovido el desarrollo de herramientas teóricas y analíticas que permiten comprender la realización de los sonidos del habla en la ejecución musical y vincular ambos campos expresivos, el del habla y el del canto. En italiano, francés y alemán, por ejemplo, las consonantes /b d g/ se pronuncian como oclusivas, consonantes breves y marcadas que involucran la retención de la corriente de aire por un cierre en la cavidad oral y su posterior liberación súbita. Debido a que estas lenguas tienen gran presencia en la música vocal del repertorio académico, las realizaciones oclusivas son ampliamente preferidas por el canon interpretativo y, por ello, se desalienta cualquier imprecisión o debilitamiento en su articulación. En español, no obstante, estas consonantes pueden reducir su grado de constricción y tensión articulatorias, lo que ocasiona la aparición de dos variantes consonánticas: oclusivas y aproximantes. Esto sugiere que, a pesar de que las oclusivas son privilegiadas por su presencia en el repertorio universal, el uso de aproximantes –propio del español hablado– podría ser reformulado como un recurso expresivo para la interpretación del canto lírico en este idioma. Sin embargo, si bien la pronunciación de las consonantes /b d g/ en español y sus variantes articulatorias han sido estudiadas en el habla, aún se desconocen las particularidades de esta variabilidad en el canto, en donde la pronunciación se halla combinada con otros recursos expresivos de índole musical (temporales, dinámicos, articulatorios, etc.). **Objetivos.** Se ha propuesto profundizar el estudio de las consonantes /b d g/ en el canto lírico en español, indagando el uso expresivo de las variantes aproximantes en vinculación con

variables temporales, dinámicas y articulatorias en la ejecución musical. Para ello se propone comparar la intencionalidad expresiva desarrollada en el habla y el canto. **Método.** Se le pidió a una cantante hispanohablante nativa (que ha desarrollado la variedad rioplatense) y experimentada en repertorio lírico en este idioma que cantara un fragmento de la obra «*Bonita rama de sauce*» de Carlos Guastavino, conforme a tres modalidades expresivas diferentes: llana, expresiva y exagerada. Adicionalmente, se le solicitó que indicara en sendas partituras las marcas que considerara convenientes para representar su intención interpretativa en cada una de ellas. Además, se le pidió que recitara el texto con voz hablada, nuevamente conforme a las tres modalidades expresivas mencionadas. Las ejecuciones vocales fueron analizadas haciendo uso de los programas Praat (análisis acústico) y Adobe Audition (análisis de timing). **Resultados.** Los resultados muestran que, si bien las tres modalidades expresivas evidencian la presencia de consonantes aproximantes, las versiones llana y exagerada cantadas registran un mayor incremento en el grado de constricción y tensión articulatorias que la versión expresiva. Por el contrario, las versiones habladas de las interpretaciones expresiva y exagerada mostraron un uso de variantes oclusivas para las consonantes estudiadas, mientras que su pronunciación en la ejecución llana tendió a una reducción de la constricción y tensión articulatorias. Por otro lado, el timing y las dinámicas fueron más utilizadas conforme la intencionalidad expresiva en las versiones habladas. Notablemente, tal variabilidad sigue un patrón que parece intentar suplir la falta de contorno melódico y ajustarse a un ritmo similar al de la canción. **Conclusiones.** Los resultados sugieren una correspondencia entre las variables temporales, dinámicas y articulatorias propuestas por la participante y las realizaciones consonánticas analizadas. Claramente, los recursos expresivos son utilizados diferencialmente en el canto y en el habla. Notablemente, el uso de aproximantes es considerado de una expresividad más adecuada en el canto que en el habla. Esta elección del recurso expresivo puede estar vinculada con aspectos de la variante regional utilizada del español.

Palabras clave: *canto lírico, español, aproximantes, expresión, ejecución.*

La actividad temporal en la cuerda del coro. Un estudio de timing expresivo.

Manuel Alejandro Ordás e Isabel Cecilia Martínez

ordasalejandro@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. La ejecución coral es una de las tantas formas de práctica social de significado musical donde el individuo y el conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical. En la teoría coral tradicional, el papel performativo del director está sobrestimado con respecto al de los coreutas. Sin embargo, al olvidar que tanto director como cantantes son, al mismo tiempo, ejecutantes e intérpretes, esta perspectiva pierde de vista la riqueza del intenso proceso interactivo que ocurre en la práctica coral. El estudio de la actividad temporal que se genera en el interior del coro se vincula a la posibilidad de atender, bajo la aparente coherencia y homogeneidad sonora del grupo coral, a la variabilidad interna subyacente que se identifica en el nivel local por medio del microanálisis sonoro. Este estudio emplea técnicas micro-genéticas para analizar la información temporal interactiva de la actividad en el coro y obtener evidencia de las claves sonoras –evolución temporal de los ataques de cada cantante interactuando durante el canto coral conjunto- en vistas a describir la construcción de la temporalidad en la interacción entre coreutas y director. **Objetivos.** Describir microanalíticamente interacciones temporales que ocurren durante la práctica musical de un coro vocacional. Obtener pistas acerca de la variabilidad interna de la cuerda en términos acústicos y temporales. **Método.** **Participantes:** 15 coreutas de un coro vocacional fueron videograbados durante el ensayo de una performance coral utilizando pistas de audio separadas y micrófonos individuales para registrar la voz de cada participante. **Estímulo:** Se seleccionó un fragmento de 19 compases de la obra *De música ligera*, con música Gustavo Cerati en arreglo coral de Diego Sarquis. **Aparatos:** Los registros globales e individuales

de audio se realizaron con 16 Micrófonos Shure SM57, consola de Audio Yamaha 01v96, interface de Audio M-Audio ProFire2626, software de grabación Logic Pro y un grabador de audio ambiente Zoom H4. El pre-procesamiento de los archivos de audio implicó la sincronización de archivos, el filtrado básico y la limpieza mediante el software Reaper 5.211 y Sonic Visualiser 2.5. El procesamiento y la organización posterior del conjunto de datos se realizaron utilizando herramientas de detección del pulso Aubio Beat Tracker (Vamp Aubio Plugins) y la planilla de cálculos en Microsoft Excel 2010 (Office Suite). **Procedimiento:** Se realizó un registro audiovisual de la performance del coro en una situación de laboratorio confeccionadas especialmente para este estudio, simulando un entorno de concierto real que intentó preservar la ecología de la performance coral. Para el análisis de la temporalidad intra-cuerda, se obtuvieron los perfiles de timing en bpm de cada una de las voces mediante una anotación sobre la señal sonora para visualizar el flujo temporal de la performance. **Resultados.** Respecto del comportamiento temporal dentro de la cuerda, los cantantes tienden a sincronizar mejor coincidiendo con la disminución de la densidad rítmica, es decir cuando hay desaceleraciones, mientras que cuando hay aceleración o aumento de la densidad rítmica el grado de variabilidad interna aumenta, aunque perceptualmente las diferencias no guardan isomorfismo con el perfil visual que se refleja en el microanálisis del timing. **Conclusiones.** El coro tiene una vida interna rítmica que no puede pensarse únicamente en términos de acierto/error, o ajustado/desajustado. Habría maneras de sonar (con un perfil dinámico temporal determinado) con un cierto grado de variabilidad, que reflejan la construcción de una meta interpretativa. Describir la evolución de la rítmica en términos de errores de ejecución (ajustado/desajustado) resulta poco explicativo como categoría para dar cuenta de la vida interna rítmica de las cuerdas. Lo que muestran los análisis es que hacer ritmo adentro de una cuerda deriva en la generación de un perfil dinámico de ataques, donde se registran regularidades dentro de la variabilidad. Creemos que los resultados de este estudio permiten comprender la práctica en el coro desde una perspectiva de regulación adaptativa y de manejo interactivo del tiempo, coordinando el espectro de los patrones del tiempo, de modo de comunicar la performance grupal y la auto-expresión, en una sola narración musical.

Palabras clave: *coro, registro vocal, temporalidad, variabilidad, timing expresivo.*

Indagando la experiencia hacia el interior del coro. Claves multimodales en las descripciones de primera persona de los coreutas.

Manuel Alejandro Ordás e Isabel Cecilia Martínez

ordasalejandro@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. La noción de enjambre se asocia al funcionamiento de un conjunto numeroso de individuos que registra en su interior una actividad variada, que se entiende como necesaria para mantener el equilibrio del todo. Musicalmente, un coro, percibido como un grupo relativamente homogéneo de individuos, podría ser asumido, en cambio, como un enjambre, dado que, la percepción individual de los coreutas, y del director, en tanto ejecutantes, informa de una percatación consciente de la existencia de todo tipo de desajustes, variaciones de altura y temporales; esta variabilidad percibida podría reflejar condiciones de adaptación y acoples internos dentro del grupo coral que son necesarios para controlar el equilibrio de su funcionamiento. Existen antecedentes empíricos que abordan la incidencia de la disposición de las voces para la interacción en la interpretación, los aspectos acústicos en la coordinación temporal entre dúos, el liderazgo en ensambles instrumentales; la sincronía de los latidos del corazón mientras se canta en coro o el impacto positivo del canto grupal en la salud. Si bien el coro generalmente funciona como una plataforma donde los participantes se sienten conectados entre ellos, la interacción entre la experiencia individual y la percepción de integridad, totalidad y plenitud no debe perderse de vista. No hay estudios que traten en los términos citados a la experiencia hacia el interior del coro; sin embargo, el análisis del entrainment musical que propone tres niveles para estudiar la interacción entre los individuos, a saber: intra-individual, inter-individual e inter-grupo, nos resulta útil para describir los tipos de interacciones que tienen lugar en la práctica coral. Si bien Clayton se focaliza en la dimensión temporal, Leman define al entrainment

como un fenómeno espacio-temporal y lo vincula con la teoría de la Cognición Musical Corporeizada. Desde esta perspectiva, indagar las percepciones de los coreutas acerca de su actividad en el coro permitiría conocer la riqueza de las relaciones que ocurren en su interior y nos permitiría entender su funcionamiento en tanto organismo vivo, sujeto a un intenso proceso comunicativo e interactivo.

Objetivos. Indagar la individualidad interactiva en el coro, mediante el análisis de las descripciones verbales de primera persona de los coreutas. Encontrar indicios en el registro experiencial para los conceptos de uniformidad en la masa, diversidad en la masa, e individualidad, tanto dentro del grupo como en la propia cuerda durante el canto coral. **Método. Participantes:** 27 coreutas vocacionales realizaron las entrevistas semiestructuradas e individuales. **Aparatos:** Se utilizaron programas que fueron diseñados específicamente para el desarrollo de técnicas de análisis cualitativo como QDA Miner 4 Lite y Voyant-Tools. **Procedimiento:** La entrevista fue administrada de manera escrita de modo que el cantante tenga todo el tiempo necesario para pensar y reflexionar acerca de su experiencia de cantar en el coro al momento de volcar sus respuestas. Finalmente se empleó una técnica de análisis cualitativo basada en el análisis reiterado de contenido y el conteo de palabras.

Resultados. Se identificaron descriptores de la experiencia en el coro a un nivel individual, intra-cuerda e inter-cuerda. El análisis de los mismos indica que los cantantes comunican sus impresiones relativas a los aspectos individuales acerca de: su participación dentro del grupo, así como en la propia cuerda, sus percepciones acústicas, visuales, auditivas, espaciales y temporales, propias y de todo el coro, cómo se sienten en los ensayos a diferencia de los conciertos, y finalmente cómo interactúan con el director. Describieron su experiencia en términos de homogeneidad-heterogeneidad y uniformidad-diversidad, en cada una de las dimensiones analizadas, que configuran los modos de organizar su propia práctica. Los coreutas organizan su experiencia interactiva en base a la identificación de claves multimodales. **Conclusiones.** La búsqueda de la homogeneidad se construye en base a la diversidad; dicha búsqueda se vincula a los modos de construir una sonoridad en un marco de actividad diversa. En esta línea de pensamiento, la diversidad ya no debería ser vista como algo negativo, sino como parte de la construcción del significado. Indagar acerca de la participación individual en el coro permitió encontrar indicadores para caracterizar la experiencia de variabilidad intra-grupo y vincularla con las concepciones de uniformidad, empaste, afinación, y masa que caracterizan a la descripción tradicional del coro. Asimismo, los resultados son de interés para la dirección coral, desde el momento que el director, al estar espacialmente próximo al conjunto, percibe dicha variabilidad como una de las claves multimodales que guían su tarea.

Palabras clave: *coro, claves multimodales, interacción, variabilidad, análisis cualitativo.*

Musicología

Moderador: Gerardo Guzmán

cucoguzman@hotmail.com

Conservatorio de Música 'Gilardo Gilardi'

Aportes musicológicos del pensamiento composicional de Mariano Etkin (1943-2016).

Stella Aramayo

stella_aramayo@yahoo.com.ar

Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina (UCA)

Fundamentación. A un año del fallecimiento del compositor contemporáneo Mariano Etkin nos ha parecido oportuno y pertinente indagar los principales elementos, características y aportes a la musicología contemporánea del pensamiento composicional de este compositor de la vanguardia musical argentina. **Objetivos.** 1. Investigar aspectos profesionales de Mariano Etkin como compositor, profesor e investigador. 2. Comprobar sus aportes a la musicología contemporánea desde los datos obtenidos en una entrevista personal. **Método.** Metodológicamente hemos realizado un estudio de caso, cuyos datos hemos validado a través de una entrevista personal al compositor y de las afirmaciones escritas en sus ensayos sobre música contemporánea. Desde una perspectiva musicológica hemos ejecutado y analizado algunas de sus obras, interpretando sus escritos sobre música, observando el análisis y las instrucciones de sus composiciones, y otros análisis de sus obras realizados por otros músicos. Desde las respuestas de este compositor a una entrevista realizada durante el año 2009 hemos corroborado su postura estética como músico de vanguardia. Nuestros materiales u objetos de conocimiento específicos fueron: tres composiciones musicales en partituras, varias obras en grabaciones, y las afirmaciones orales y escritas de Mariano Etkin. **Resultados.** Mariano Etkin se ha alineado en la estética de Morton Feldman, quien concebía la creación como una presentación, es decir, presentaba su material musical como la idea en sí misma en un no-desarrollo y en una no-linealidad. Etkin afirmaba que él no se proponía tener un rol social ni una misión como compositor. Creía que lo que componía tenía algo que ver con haber nacido y vivido sus últimos años en Bs. As. Consideraba que

hay una “historia auditiva” que forma parte de cada músico. También afirmaba que una de las principales cosas para las que sirve componer música es para conocerse a sí mismo, y para aprender a no mentirse sobre uno mismo. Reafirmaba que “componer música te confronta con vos mismo” (textual). Después de justificar que él relacionaba la postura estética a las creencias, no habló sobre su postura estética y comentó que “nunca fue rupturista por la ruptura misma”. Confirmó mediante entrevista que su modo de componer no había variado por influencia de las tecnologías de la información y de la comunicación, porque definitivamente no encontraba el ‘cuerpo del sonido’ en la música electrónica. Recordó que su música para teatro fue de su época de juventud, y comentó que luego no compuso más para teatro, aclarando que para él la “música como arte” no formaba parte del mundo del espectáculo. En uno de sus escritos Etkin realiza una síntesis de diez ideas que según él, caracterizan a la música contemporánea. Entonces plantea que la liberación de la disonancia desde adentro enmascaró el tradicionalismo formal (caso escuela de Viena), y que la persistencia de lo tonal enmascaró la liberación de la forma (caso Satie, Stravinski). Por lo que la antinomia tonal/atonal no puede ya esgrimirse como una postura de reacción/progreso ni una explicación de la música del siglo XX, porque se termina cayendo en la excesiva simplificación de que “lo contemporáneo es disonante”. **Conclusiones.** El expresionismo abstracto del norteamericano Morton Feldman influyó en Mariano Etkin en el modo de presentar el sonido y los tiempos. Es decir, Etkin utiliza sonidos y tiempos “al modo de Feldman”. Sin embargo adhiere a la premisa “el arte por el arte” heredada del alemán Arnold Shöenberg. Los elementos estilísticos y temáticos que caracterizaron a Mariano Etkin y definieron su postura estética personal fueron: el uso del sonido como materia, de la forma y el tiempo como espacio, y de ‘nuevos gestos, usos y sonoridades’ para los instrumentos musicales. Al analizar ejecutar o escuchar su música, sus procedimientos compositivos evidencian que él dio mucha importancia al material musical y a los atributos sensoriales del sonido y del silencio, como origen y razón de sus obras. Fue un músico argentino contemporáneo ‘eclectico’. Desarrolló en sus composiciones y en sus escritos sobre música contemporánea un ‘sincretismo’ de pensamientos e ideas musicales de influencia norteamericana y europea, con tiempos estáticos y dinámicos simultáneos, superposición de viejas y nuevas sonoridades y expresivos silencios individuales. Con esta investigación actualizamos la musicología contemporánea con nuevos aportes.

Palabras clave: *compositor, musicología, aportes, eclecticismo, sincretismo.*

Relevamiento y difusión de obras de compositores argentinos. Carlos Guastavino: “Quince canciones escolares”, ciclo para canto y piano.

Pablo Oscar Murad, Patricia Yvonne Espert y María Fernanda Pérez

muradpablo@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán

Fundamentación. Carlos Guastavino (1912-2000) fue un compositor nacionalista destacado, uno de los pocos cuyos aportes trascendieron las fronteras del país. Anhelaba educar a los jóvenes a través de la canción, para lo cual compuso un nutrido repertorio escolar, al cual pertenecía el ciclo *Quince Canciones Escolares para canto y piano* objeto del presente trabajo. El cancionero fue destinado específicamente a efemérides, temáticas de hechos históricos vinculados al origen de la nación y a la fundación del estado, con el cual pretendió contribuir con la historia musical argentina. Las escuelas funcionaron como un importante agente de cohesión de la población heterogénea que llegaba al país a comienzos del siglo XX por la gran inmigración; y los rituales escolares argentinos fueron justamente los que colaboraron en la construcción de nuestra identidad cultural. La música, por ser un arte temporal, posee un alto grado de abstracción y una naturaleza efímera per se, por lo que la partitura representa tan solo la obra en potencia. La obra real y verdadera existe en cada ejecución, sea ésta en vivo o por reproducción grabada. La difusión del ciclo objeto de este estudio se detuvo a partir de la década del 80 -a diferencia del resto de su producción artística- por motivos que se desconocen, los cuales podrían ser estudiados en futuras investigaciones. La investigación en su etapa heurística verifica que no existe en el país registro del ciclo completo; por lo cual desde el Instituto de Investigación y Experimentación en Sonido - Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán- consideramos relevante impulsar, acompañar y desarrollar el proyecto presentado por dos de sus miembros, a los fines de alcanzar un primer registro en el país del ciclo musicalizado por Guastavino con

poesía de León Benarós (1916-2005) que en el año del bicentenario cumpliera 50 años de su estreno. Además de la revalorización del ciclo, se plantea que éste registro puede constituir un material didáctico valioso en el ámbito escolar. **Objetivos.** Los objetivos de la presente investigación son los siguientes: Realizar el primer registro audiovisual del ciclo *Quince Canciones Escolares* de Carlos Guastavino. Contribuir a la divulgación y distribución masiva de dicho ciclo. Aportar contenidos de alta definición en formato digital de obras de compositores argentinos. Brindar material didáctico al sistema educativo, facilitando la penetración en el aula de un material que contribuye a la construcción de la identidad nacional. **Contribución principal.** Realizar un aporte en el proceso de circulación y divulgación de la producción musical de Carlos Guastavino, y producir material didáctico que facilitaría el ingreso a las escuelas del sistema regular. Destacamos que los resultados obtenidos fueron posibles por el trabajo interdisciplinario y articulado de: unidades académicas de la Universidad Nacional de Tucumán con la participación de artistas, docentes y profesionales pertenecientes al Instituto de Investigación y Experimentación en Sonido de la Facultad de Artes; Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión; canal digital UNT Visión -todos dependientes de la Universidad Nacional de Tucumán- y la inestimable colaboración de la Dra. Silvina Luz Mansilla; respondiendo a la propuesta de Carlos Guastavino: “Educar a los jóvenes a través de la canción”. **Conclusiones.** La hipótesis de la presente investigación consideró que el registro audiovisual en alta definición del ciclo completo, y su utilización como material didáctico de distribución gratuita a través del sitio web de la Universidad Nacional de Tucumán y la circulación del soporte en DVD generado, podrían dar origen a una recirculación del ciclo. En una segunda etapa del proyecto, desde el Instituto de Investigación y Experimentación en Sonido, se acompañará a los intérpretes en el dictado de cursos de capacitación a docentes a los fines de provocar la penetración en las aulas en distintas regiones del país.sobre su postura.

Palabras clave: *Carlos Guastavino, canciones escolares, educación, material didáctico, canto y piano.*

La música para piano de Gilardo Gilardi. Registro discográfico. Divulgación. Partituras.

Patricia Yvonne Espert y Dora Cristina De Marinis

patriciaespert@yahoo.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán

Fundamentación. El presente trabajo es el resultado de una investigación artístico musical finalizada en el año 2016, que en un corpus integrado da cuenta de la vida y de la obra del compositor argentino Gilardo Gilardi (1889-1963), focalizando en su música para piano. Gilardo Gilardi fue un ícono en el ámbito de la creación musical argentina; compositor destacado, original, prolífico y talentoso que representó la vanguardia musical de la primera mitad del siglo XX; cultivó casi todos los géneros musicales, sin embargo, como tantos otros académicos argentinos sus obras carecen de estudios sistemáticos profundos y catalogación, se han extraviado o no han sido editadas. Consideramos que el estudio de su vida y de su obra viene a completar uno de los tantos vacíos existentes en la historia de la música argentina, escasez propia de nuestra identidad cultural latinoamericana que impulsó el abordaje de este proyecto. Desempolvar nuestro patrimonio musical localizando y abordando obras de valor es un aporte que los intérpretes e investigadores podemos realizar al momento de elegir el repertorio u objeto de estudio, con lo cual colaboramos a gestar soluciones a la problemática latinoamericana. **Objetivos.** La investigación tuvo como objetivo principal contribuir de algún modo a la preservación de parte del patrimonio musical argentino del siglo XX, como así también a propiciar un mayor acercamiento y difusión de la música del compositor argentino Gilardo Gilardi. Localizar cinco obras para piano que daba cuenta la bibliografía. Analizar las obras ocho obras que conforman el catálogo pianístico del compositor, a la luz de la metodología creada por el compositor Dante Grella (1941). Catalogar de su producción musical siguiendo el ordenamiento metodológico de Ana

María Mondolo. Realizar el primer registro discográfico de la obra para piano de Gilardi. Realizar un aporte al repertorio de música argentina circulante en el país, integrando nuevas partituras. **Contribución principal:** A continuación mencionamos algunos de las principales contribuciones: Incursionar en la vida y en la producción de Gilardi nos permitió también aproximarnos a la de otros artistas y a diferentes problemáticas de la época. Nos permitió captar el sentir del compositor y comprender que además de un talentoso músico fue un argentino comprometido con su gente, con su familia, con sus colegas, con sus alumnos, con la sociedad toda. Ejemplo de ello fue su activa intervención para formar la Sociedad Amerindia, institución creada para sostener la conciencia artística argentinista e indoamericana. Luego de intensas búsquedas localizamos las cinco obras inéditas para piano, sobre un total de ocho mencionadas por Jorge Pickenhayn, ellas son las siguientes: 1. Esdrújulas: “Mística”, “Júbilo”, “Hímnica”, “Íntima” y “Fúnebre”. 2. De la obra El caminante descaminado: “Sitibunda por tierras sedientas”. 3. Tríptico: “La ñusta enamorada”, “Soliloquio” y “La danzarina y el haraveco”. 4. Preludio, Toccata y Fuga. 5. El viento agita el cardal. Para analizar este cuerpo de ocho obras pianísticas seleccionamos la metodología creada por el compositor rosarino Dante Grela, plasmada en detalle en su libro Análisis musical, una propuesta metodológica , tanto por su flexibilidad como por su adaptabilidad a toda clase de material sonoro, y por ser una herramienta que posibilita esclarecer lo que ocurre en el interior del discurso musical sin apelar a códigos de mayor complejidad más que la música misma. Generamos el primer catálogo de la obra musical de Gilardo Gilardi. Es un catálogo abierto, o sea sujeto a rectificaciones y/o ampliaciones; estimamos que futuras sistematizaciones podrán ahondar y acrecentar su contenido. Seleccionamos el ordenamiento metodológico creado por la investigadora Ana María Mondolo ya que su criterio para clasificar las obras es abarcativo, y lo realiza por géneros; lo cual posibilitó incluir la totalidad de las obras que constituyen la variada producción gilardiana. Realizamos el primer registro discográfico de la obra integral para piano (Intérpretes: Patricia Espert y Dora De Marinis), en dos CD, lo que viene a realizar un testimonio para la comunidad musical, y un medio que posibilita mayor difusión y circulación de la obra para piano del compositor. Realizamos la digitalización de los manuscritos de las cinco obras localizadas, con lo cual esperamos haber contribuido a incrementar valiosas obras a los programas de estudio tanto de instituciones públicas como privadas. **Conclusiones.** La mayor parte de la música argentina permanece al margen de la industria cultural, fuera del repertorio de las instituciones artísticas e ignorada por el público. Con este trabajo pretendemos contribuir en alguna medida con su preservación y difusión.

Palabras clave: *Gilardo Gilardi, piano, música argentina, catálogo, partituras.*

Música, danza, teatro y movimiento

Moderadora: Juliette Epele

epelejuliette@hotmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Las formas dinámicas de la vitalidad en el teatro: un análisis multimodal de la obra “La última cinta de Krapp” de Samuel Beckett.

Alicia Nudler y María de la Paz Jacquier

anudler@gmail.com

Universidad Nacional de Río Negro (UNRN) / Instituto de Formación Docente Continua de Bariloche

Fundamentación. El teatro es un evento vivo para el cual el tiempo constituye una dimensión definitoria. Es arte temporal, no solamente porque precisa de una duración para suceder y es efímero, sino porque, al igual que la música y la danza, transmite sus sentidos profundos a través de determinadas relaciones temporales en los planos kinético, sonoro y visual. A partir de la investigación en psicología del desarrollo con orientación corporizada, sabemos de la importancia de los sentidos que se transmiten y comparten a través del movimiento y el sonido en las tempranas interacciones adulto-bebé. Sabemos también que esos sentidos profundos y compartidos se mantienen en la adultez, acompañando los significados del lenguaje, ya que nunca son reemplazados por él. Una manera clave en que esos sentidos se expresan y perciben en uno mismo y en los demás es a través de las formas de la vitalidad, cualidades energéticas que acompañan todo lo que hacemos, pensamos y sentimos. Las formas dinámicas de la vitalidad, propuestas por Daniel Stern, son Gestalts multimodales compuestas por cinco elementos: movimiento, tiempo, espacio, fuerza y dirección/intencionalidad. La noción de formas dinámicas resulta especialmente fructífera para explorar los aspectos no lingüísticos de la experiencia teatral. **Objetivos.** En este trabajo nos proponemos aplicar el concepto de formas de la vitalidad al análisis de una puesta teatral. Los objetivos son: 1. Mostrar de qué modo el despliegue de diferentes formas de la vitalidad transmite distintos significados, más allá de las palabras, generando sutiles pero importantes diferencias entre una puesta y otra. 2. Realizar un microanálisis de un fragmento para detectar el juego con el tiempo y otras sutilezas del movimiento de los actores

en la escena. **Método.** La obra escogida para el análisis es “La última cinta de Krapp” de Samuel Beckett. Partimos de un estudio de Nicholas Weeks que compara una versión dirigida e interpretada por el director teatral Robert Wilson con otra versión dirigida por Atom Egoyan con interpretación de John Hurt (esta última es un film). Las autoras de este trabajo agregamos a la comparación una tercera puesta dirigida por Augusto Pérez con la actuación de Héctor Bidonde. Se analizaron tres secuencias breves en las tres versiones de la obra. Mediante el programa ELAN se observaron en cámara lenta estos fragmentos a fin de dar cuenta de las formas de la vitalidad expresadas en los movimientos del actor y en su entorno sonoro. Se compararon asimismo las cualidades kinéticas y sonoras de las tres puestas como fenómenos globales y multimodales, describiendo la tonalidad afectiva de cada una de ellas a grandes rasgos. **Resultados.** Exploramos las cualidades principales de las tres puestas en general, y de cada una de las secuencias en particular, mostrando cómo distintas formas de la vitalidad (particulares combinaciones de los cinco elementos de la péntada) producen sentidos distintos para la experiencia del espectador. Por ejemplo, en la primera secuencia, mostramos los diferentes sentidos que transmiten las sutiles diferencias en los movimientos, las pausas, los ritmos y los pulsos subyacentes de los tres actores al realizar la misma acción simple de quitarle la cáscara a una banana. **Conclusiones.** Esta es una contribución al campo aun poco explorado del análisis detallado del movimiento y su relación con lo sonoro en la escena teatral. Especialmente escaso es el microanálisis del movimiento en el campo teatral, con el que se espera realizar un aporte al estudio de aspectos dinámicos de la experiencia en el teatro como arte temporal. Tanto en el teatro como en la música y la danza, resulta crucial seguir profundizando en el estudio del movimiento, de su desarrollo temporal y las cualidades dinámicas que ello implica. Aunque el énfasis analítico recae en el movimiento y el tiempo, los otros elementos que constituyen las formas de la vitalidad, esto es, el espacio, la fuerza y la dirección/intencionalidad, están presentes y son indisociables en la experiencia.

Palabras clave: *formas de la vitalidad, teatro, arte temporal, movimiento.*

Topos.sonification: a set of tools for interactive exploration of motion capture data.

Luiz Naveda

luiznaveda@gmail.com

State University of Minas Gerais (Brasil)

Background. Part of the development of research in music and movement have been promoted by the dissemination of technologies that capture movement data. Experiments that make use of motion capture systems are very specific and require a careful planing, experimental design and intense processing of numerical data. However, researchers often ignore or even minimize qualitative aspects involved in the development and realization of the experiments: During the process of definition of hypothesis, definition of analytical procedures of even evaluation of movements, researchers and subjects are engaged in routines of evaluation and perception of movement representations. These routines include exploratory activities using visualization and annotation of moving figures, inspection of graphs and videos and literature review. However, there are many limitations in the human capacity of exploring relationships in massive databases. How the process of exploration of movement features and music-movement relationships could be improved? Mocap systems provide a systematic way of recording the position of markers attached to the body of musicians and dancers. The position of each marker in the three-dimensional space can transformed into movement descriptors that include displacement, velocity, and acceleration, which can be further analyzed in a variety of ways. Not enough, the representation of the full human body requires dozens of markers distributed on the body of the subject. Before and after the realization of the experiment, researchers must carefully analyze the hypotheses governing the design. The unsupported task of browsing data sources, graphs and moving pictures tend to become a tedious and complex activity. Part of the diagnostic of hypotheses

and possible analytical pertain to the ability to grasp creative and qualitative insights from the available information. **Aim of the study.** The aim of this paper is to describe a set of computer tools that help to inspect and browse relationships across movement descriptors, movement sources and music. **Methods.** The set of tools, built in open-source Pure Data language, provides realtime connections with motion capture data representations and realtime motion capture devices via OSC communication. The tools include functions that enable the evaluation of movement features by means of sonification (e.g. modulating sound noise according to movement profiles), graphical and numerical representation, among other functionalities. Since the tools are build using a realtime data processing platform, they can also be used to creative projects that need to manipulate and process realtime or offline data sources to control interactive systems. **Conclusion.** The tools provide a comprehensive form of dealing with the complexity of the representation o movement data by allowing open experimentation, visualization, sonification and content browsing, which is often not available in traditional analytical packages. The set of tools continues the development of the “Topos” library for Pure Data, which provides other computational structures that involve the processing of motion capture data. The set of tools and examples will be available online.

Keywords: *movement, music, tool, analysis, evaluation.*

Fundamento biomecánico para el compás musical y el caminar en el tango.

Alejandro César Grosso Laguna

cultura@netcabo.pt

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP) / Instituto de Etnomusicología- Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD-FMH-UL)

Fundamentación. Partiendo de un análisis biomecánico planteamos la idea de que el caminar en el tango tiene un ritmo y un micro timing interno particular que puede caracterizarse por la alternancia en una serie de categorías dicotómicas. Desde una perspectiva ontológica el tango comenzó (1870) como una manera diferente de bailar las músicas disponibles de la época (Mazurca, Chotis). Así la música del tango se desarrolló en función de nuevas maneras de moverse. Por ejemplo, la descripción del baile basado en el corte y la quebrada proviene de la influencia de la gestualidad africana rioplatense que hace uso frecuente de la sincopa y que fue exclusivo (el patrón de la Habanera) en el acompañamiento del tango hasta el final de la 1ª década del sXX. En 1920 la orquesta Select diluyó la marcación de la habanera —hasta esa época exclusiva de todas las composiciones de tango— en un nuevo patrón, el marcato en 4 con un tempo mas lento acompañando una nueva gestualidad que se aproximaba a un baile mas caminado. Directores como Juan Darienzo afirmaron que tocaban y marcaban el compás para el bailarín. El saber popular afirma que para bailar el tango es necesario saber caminarlo con la misma naturalidad que lo hacemos al caminar por la calle y saber llevar el compás en ese caminar. Aunque fenomenológicamente el caminar de la calle no sea igual al caminar del tango, entre otras cosas porque se camina de a dos y se lo hace siguiendo una música, el hecho que se le de tanta importancia al caminar (la acción corporal que mejor define el estilo y el ritmo del baile del tango) nos ha llevado a indagar que características mecánicas similares y diferentes guarda el ciclo de la marcha con el paso del tango y que características similares y diferentes guardan los movimientos del caminar con

la jerarquía métrica del compás del tango. **Objetivos.** El objetivo de este trabajo es (i) demostrar que hay un fundamento biomecánico para la relación fuerte débil en la estructura del paso del tango, (ii) presentar evidencia teórica que permita establecer analogías entre la estructura mecánica del paso y la jerarquía métrica del compás del tango. **Contribución Principal.** Cuando caminamos se producen una serie de alternancias periódicas y equidistantes que se dan en el contexto de dos contactos iniciales consecutivos del pié Ipsilateral que conllevan un cambio de posición del peso del cuerpo. La biomecánica del ciclo de la marcha nos brinda un conjunto de categorías dicotómicas que describen alternancias periódicas entre la energía potencial y la cinética, entre las fases de equilibrio y desequilibrio, entre el frenado y el impulso, y entre ritmos internos verticales, laterales y transversales. Resultante del análisis temporal del ciclo de la marcha de acuerdo a un periodo postural y un periodo de balanceo y a ocho sub fases pudimos concluir que se producen 3 estratos periódicos regulares en diferentes tasas de tiempo que denominaremos niveles de ciclo, de impacto y de fase media. Estas tres jerarquías sumadas a las alternancias referidas anteriormente fundamentan una relación fuerte-débil. Este análisis es consistente con el movimiento intuitivo del cuerpo en la interpretación del metro del tango. Cuando bailamos producimos con el pié impactos contralaterales en los tiempos 1—3 (fuerte y semi-fuerte) frenando y dirigiéndonos hacia una postura final de equilibrio que interpretamos como un estado de distensión. En los tiempos 2—4 (débiles) el cuerpo que se mantiene apoyado sobre un solo pié se impulsa y abandona el estado de equilibrio, situación que interpretamos como un estado de tensión. Mostramos que la estructura rítmico-jerárquica del caminar es idéntica al marcado en 4 tiempos. **Conclusiones / Implicancias.** Este trabajo arroja evidencia de que existe una reconstrucción de la estructura del ritmo musical en el movimiento danzado y que la producción de la música esta inevitablemente vinculada con el movimiento del cuerpo. Esta conclusión viene a reforzar todas las concepciones pedagógicas que sustentan el enfoque y el desarrollo del ritmo en el movimiento físico-corporal y contribuye con un aprendizaje mas multimodal del baile del tango. La identificación de las fases del movimiento en el caminar con respecto a la percepción del beat nos aproxima a una comprensión mas vertical y jerarquica del ritmo de los movimientos en lugar de una comprensión horizontal y contada (uno-dos-tres-cuatro) como suele ser habitual. En un contexto en que los aspectos rítmicos y expresivos del baile del tango son mayoritariamente intuitivos este trabajo señala nuevas perspectivas para el análisis, la reflexión, la pedagogía y el metalenguaje de esos aspectos del movimiento.

Palabras clave: *movimiento y música, tango, metro, biomecánica del paso.*

Prosodia y métrica: paradojas de la comunicación en danza.

Alejandro Grosso Laguna, Favio Shifres, Rui Pires y Diana Pinto

cultura@netcabo.pt

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP) / Instituto de Etnomusicología- Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD-FMH-UL) / Centro de Alto Rendimento do Jamor - Instituto Português do Desporto e Juventude (CARJ-IPDJ)

Fundamentación. La comunicación en la danza es un fenómeno de alta complejidad que involucra por un lado una estimulación que abarca múltiples modalidades sensoriales (visual, kinética, sonora, háptica, etc.), y por otro un cúmulo de expectativas generadas a partir de un conocimiento de base del espectador y de la organización del contexto local y global. En la situación particular de la clase de danza esos factores se complejizan por la inclusión de otras variables, tales como la intencionalidad pedagógica, el componente semántico implícito en el mensaje lingüístico y la prosodia de dicho mensaje. La estructura métrica, por otra parte, es una configuración mental que jerarquiza los eventos en tanto transcurren en el tiempo en patrones isócronos jerárquicamente organizados. Existe evidencia que muestra que la estructura métrica en el contexto de la danza emerge de la interacción entre músicos (como productores del sonido) con los bailarines (como productores del movimiento), a partir de una sutil negociación del timing individual de ambos en el establecimiento de un timing correlacionado. Este trabajo examina aspectos de la relación entre la complejidad de la estimulación multimodal de la danza y la configuración de la estructura métrica en la mente del espectador, en un caso particular en un contexto pedagógico. El caso particular tuvo lugar en el marco de una investigación en danza a partir de una ilusión métrica generada durante el registro de una experiencia de movimiento a un grupo de investigadores. El trabajo confronta la experiencia métrica sentida en el contexto de la toma con experiencias de visualización posteriores y contradictorias. **Objetivos.** Este trabajo analiza los detalles de una situación paradójica en la que el espectador participante de una

situación común en clases de danza configura particularidades de la estructura métrica de un ejercicio de danza observado. Se busca aportar evidencia acerca de cómo intervienen los diferentes canales de información sensorial en la organización de tal estructura métrica. **Método.** Una bailarina profesional realizó un típico ejercicio de 8 “tendú”, 4 hacia adelante y 4 hacia el costado, dos veces consecutivas de acuerdo con dos consignas que implican configuraciones métricas diferentes: con acento de movimiento hacia afuera y acento de movimiento hacia adentro. Se confronta un relato de la experiencia subjetiva de los investigadores (incluida la bailarina) en el contexto del registro del ejercicio, con mediciones objetivas asistidas por software y hardware especial de captura de movimiento, de diversas variables del sonido y el movimiento. **Resultados.** Se obtuvieron mediciones de las siguientes variables: timing del punto de velocidad 0 de la I falange distal, tomada como el indicador visoespacial (IVE) más relevante al ejercicio; ritmo de sus trayectorias de movimiento del IVE; duración de los períodos de quietud de dicho IVE; aceleración máxima; timing del sonido de la cuenta; intensidad sonora; contenido semántico. Además se vinculó el timing del punto de velocidad 0 del IVE con el Onset del sonido de la cuenta. Los resultados muestran que mientras las mediciones del movimiento revelan dos patrones similares, las mediciones sonoras y el contenido semántico de las expresiones lingüísticas presentan dos patrones opuestos. **Discusión.** Los resultados muestran el modo en el que la información sonora y el contenido lingüístico del complejo multimodal ejercen una influencia poderosa para una configuración métrica particular. También refuerzan la hipótesis de que la estructura métrica se configura en la mente a partir de mínimos datos fenoménicos como un esquema sobre el que se integra la información subsecuentemente entrante. De tal manera, el comienzo del estímulo (gestual y sonoro) resulta capital en esta configuración. Aunque estos hallazgos deben ser sometidos a experimentación permiten avanzar es aspectos claves de la comunicación en la danza y de la composición de la misma en tanto sonido y movimiento estéticamente elaborados.

Palabras clave: *comunicación en danza, intersensorialidad, análisis cinemático, prosodia.*

La construcción de sentido participativo en la música

Moderadora: Mónica Valles

mvalles@speedy.com.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Consciencia narrante y enacción musical: estudio acerca de la emergencia de un narrador musical como construcción de sentido participativo en el músico intérprete.

Matías Tanco e Isabel Cecilia Martínez

matiaztanco@hotmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP).

Fundamentación. En el campo de la psicología social, considera a la narración como un modo de conocimiento que permite la construcción de significados en tanto actos de interpretación. En tanto que en el enfoque del enactivismo se la entiende en el marco de un proceso de construcción social y participativa [*participatory sense making*] donde las acciones orientadas a metas se estructuran de manera causal e intencional. Reconociendo que existen diferencias entre la narrativa y la música, se asume que el establecimiento de relaciones análogas entre ambas resulta propicio para generar nuevos modos de comprender aspectos de la música. Mientras que los enfoques estructuralistas defienden la idea de que la música tonal “es” narrativa y que debido a su organización estructural es capaz de narrarse por sí misma, los enfoques sociales postulan que la narración es un acto llevado a cabo por seres humanos que interactúan comunicativamente bajo modalidades narrativas desde la temprana infancia. La construcción de sentido participativo en la narración literaria presenta una estructura de acción en la que se establecen relaciones de causalidad, y a la que los lectores acceden al enactuar la intencionalidad de su “consciencia narrante”. La construcción de sentido en la narración musical, por analogía con la literaria, involucraría a un oyente interpretando las intenciones y significados como acciones sonoras que integran el fenómeno musical en tanto acto comunicativo, atribuidas a agentes humanos no presentes. En ambos casos, al enactuar con la estructura de acción, los eventos son entendidos en relaciones causales que conducen a una meta que es atribuida a un narrador. Un problema para definir la participación del narrador en la construcción

de sentido en la música se vincula con el alcance del concepto de “consciencia narrante” (definida en la literatura por Popova) en tanto punto de vista de narrador. Este estudio intenta problematizar un complejo entramado de interacciones sociales que tienen lugar en la construcción del sentido expresivo comunicado en la música por el intérprete. En términos de comunicación, compositor, intérprete y oyente ponen en juego atribuciones de sentido que podrían entenderse como emergentes de una “consciencia narrante”. **Objetivos.** Este trabajo indaga la noción de “consciencia narrante” en la música, enfocándose en la experiencia del músico intérprete. Se propone obtener información acerca de conceptos como autonomía, agencia, intencionalidad e intersubjetividad enactuada, asumidos como parte de la construcción de sentido participativo de una narrativa musical, con el fin de caracterizar el rol del narrador en la performance musical. **Método y resultados.** 8 instrumentistas (+10 años de experiencia como intérpretes) participaron del estudio. Se realizaron entrevistas semi-estructuradas que indagaron el proceso de acciones llevadas a cabo para la interpretación de obras musicales a partir de un texto partitura. En el protocolo de entrevista, las preguntas se orientaron a obtener información acerca de (i) acciones y decisiones interpretativas a partir del texto-partitura; (ii) construcción de significado en la práctica de la obra; y (iii) la situación de la performance en interacción con el público. Los resultados se encuentran en proceso. La búsqueda de temas se realiza en patrones de información que brindan significados a partir de (i) atribución de intencionalidades y significados de la obra en la interpretación, (ii) indicios de agencia que adopta el intérprete para comunicar dichas intencionalidades y significados, (iii) claves de sonido y movimiento que son puestas en juego en la interpretación, y (iv) relaciones intersubjetivas entre los roles sociales del intérprete en relación al compositor, otros intérpretes, y al público. **Conclusiones.** Los resultados se discuten en relación al rol del intérprete en el proceso de la preparación de la obra como una narrativa de sentido comunicativo. A lo largo de dicho proceso, la construcción de sentido en la interpretación puede constituirse en el emergente de una consciencia narrante durante la performance. La interacción de los agentes sociales en la música (compositor-intérprete-público) constituye un entramado enactivo de intenciones y significados que se realiza mediante un proceso enactivo de atribución. Entendemos este entramado enactivo interpretando las acciones que el músico instrumentista realiza enactuando intenciones y significados compositivos, performativos, interpretativos y receptivos. Esto replantea el esquema tradicional de comunicación (compositor-intérprete-oyente) en el acto narrativo, integrando de un modo diferente la participación de todos los agentes.

Palabras clave: *interpretación musical, narrativa, participatory sense making, intersubjetividad, enacción.*

Lectura musical colectiva y creación participativa de sentido.

Alejandro Pereira Ghiena y Favio Shifres

pereiraghiena@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. La lectura musical ha sido tradicionalmente vista como una habilidad individual que los músicos deben desarrollar de modo solipsista a partir de las pautas e indicaciones de un profesor que conoce los símbolos de la escritura musical y su traducción sonora. Esta concepción solipsista de la lectura musical, no sólo implica que el individuo debe, por sus propios medios, comprender y enunciar los significados representados en la partitura, sino que además desestima toda construcción colectiva de sentido que pueda emerger en este tipo de tarea musical. Alternativamente, es posible pensar en una modalidad de lectura participativa y colectiva, en la cual el sentido musical propio y subjetivo se construye en la relación con el otro sobre la música que se está leyendo. No se trata solamente de que al leer de manera grupal un individuo se apoya en algún otro que lee mejor para compensar sus dificultades, sino de una creación participativa de sentido musical sustentada en las diversas dimensiones del encuentro social. Una de tales dimensiones del encuentro intersubjetivo puede abordarse desde la perspectiva enactivista de la cognición que postula que la creación participativa de sentido (CPS) requiere que los agentes que interactúan no pierdan su autonomía y tomen decisiones para regular esa interacción. De acuerdo con esta idea, los interactores coordinan su actividad intencional en la interacción afectando los procesos individuales de creación de sentido y contribuyendo a nuevos dominios de creación colectiva de sentido. **Objetivos.** El objetivo de este trabajo es caracterizar la lectura musical colectiva como un proceso de intersubjetivo desde la perspectiva de la creación participativa de sentido, considerando que los individuos participantes toman

decisiones para regular la interacción dando lugar a una nueva creación conjunta de sentido que no es posible en el abordaje individual. **Método. Participantes:** 20 estudiantes de música (edad media: 20 años). **Aparatos:** Las ejecuciones fueron registradas con 4 grabadores digitales, uno para cada participante por toma y filmada grupalmente. **Diseño y procedimiento:** los participantes fueron divididos en 5 grupos (4 participantes por grupo). La tarea consistió en leer una melodía de manera colectiva en grupos de 4 estudiantes. Al finalizar la prueba, se le realizó una entrevista semiestructurada a cada participante con preguntas abiertas sobre la experiencia que acababan de tener en la situación de lectura colectiva. **Resultados.** Los resultados están siendo procesados y serán presentados en detalle durante el evento. Se realizó un microanálisis descriptivo de la situación de lectura colectiva vinculando las características observadas con los datos relevados en las entrevistas, con el fin de analizar y explicar la interacción y las implicancias de la creación participativa de sentido musical en la experiencia del sujeto en este tipo de tareas. En particular se analizaron las coordinaciones, correlaciones y quiebres (de acuerdo con las categorías de De Jaegher y Di Paolo), y se vincularon con características de las producciones para determinar en qué sentido, las producciones cantadas se fueron modificando. También se analizaron las interrupciones, silencios y se compararon los tiempos de canto y de silencio. **Conclusiones.** Los análisis realizados se discuten a la luz del concepto de creación participativa de sentido (CPS) propuesto por De Jaegher y Di Paolo y posteriormente aplicado a la ejecución musical conjunta por Schiavio y Høffding y por Schiavio y De Jaegher. Se discute la posibilidad y las ventajas de aplicarlo en la tarea de lectura musical colectiva “de oído” como un modo de explicar ciertos aspectos del fenómeno vinculados a los desempeños grupales en este tipo de tareas. Los resultados muestran que los estudiantes de música generan cambios significativos en el modo de resolver las lecturas musicales cuando la realizan en grupos, creando sentido en la participación a partir de la dinámica de la interacción. A partir del concepto de creación participativa de sentido aplicado a la lectura musical colectiva, de las posibles explicaciones del fenómeno que brinda y de todos los interrogantes que se abren, se considera necesario profundizar la investigación teórica y desarrollar investigaciones experimentales que contribuyan a explicar el fenómeno y aportar evidencia empírica que pueda dar cuenta del modo en que se construye el sentido en este tipo de tareas realizadas colectivamente.

Palabras clave: *lectura musical colectiva, creación participativa de sentido, interacción.*

La co-creación de la configuración tonal en la improvisación.

Joaquín Blas Pérez, Isabel Cecilia Martínez, Matias Tanco, Javier Damesón, Alejandro Pereira Ghiena y Demian Alimenti Bel

joaquinperez@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Para un músico de jazz, la progresión de acordes en un estándar puede presentarse en principio como una estructura a partir de la cual elegirá las notas con las cuales tocar. Sin embargo al tocar en grupo, los músicos despliegan la armonía en la performance. Aquí entenderemos a esa performance como un proceso de interacción dinámica en el cual improvisan juntos, simultáneamente, o toman turnos alternando frases. Es así como intercambian ideas musicales, ‘toman y dan’ en el marco de una conversación jazzística. Podemos decir que construyen juntos la armonía, en términos metafóricos moviéndose o viajando a través de un espacio tonal que es co-creado. El carácter oral de lo improvisado refuerza la idea de que la configuración tonal –es decir el modo en el que organizamos los tonos musicales– es principalmente una construcción compartida. La tonalidad emerge en un sentido material –sónico y corporeizado– como parte de un gesto sonoro-kinético con significado. Este significado puede ser estudiado en el marco de las teorías del Participatory Sense-Making (PSM) en tanto involucra el hacer individual sentido de cada músico y el sentido compartido que emerge del ambiente sónico co-construido. En este trabajo estudiaremos el modo en el que se co-construye la configuración tonal en tanto experiencia musical fenomenológica y corporeizada en una serie de performances de jazz improvisadas. **Objetivos.** Describir las dinámicas de interacción a partir de las cuales la tonalidad es co-creada en una serie de performances de jazz improvisadas. Indagar acerca de la experiencia fenomenológica que en tanto PSM se produce durante el despliegue del contenido armónico en las descripciones verbales de primera y segunda persona de

los participantes. **Método. Participantes:** 2 tríos profesionales ad hoc (2 saxofones tenores, un piano cada uno) **Estímulo:** Estandar de Jazz: “There is no greather love” (I. Jones-M. Symes). **Procedimiento y diseño:** El estudio se llevó adelante en tres partes. Parte 1: sesiones de grabación de la performance que incluían toma-de- turnos (alternancia de tipo propuesta-respuesta) e improvisación simultánea. Parte 2: una serie de entrevistas individuales fueron realizadas inmediatamente después de las sesiones de grabación. Parte 3: una segunda serie de entrevistas realizadas a los improvisadores que observaron y escucharon las performances grabadas. **Aparatos y setup:** Las sesiones fueron grabadas en audio y video en estudio profesional. Las performances individuales fueron grabadas en tres tracks de audio independientes. **Análisis de los datos:** La tonalidad fue analizada sobre la señal de audio digital aplicando diferentes herramientas: (i) KeyStrengthPlot en Sonic Visualizer 2.0 y (ii) MirKeySom of MIRtoolbox1.4.1 en Matlab 7.0. Ambas herramientas nos proveen de visualizaciones gráficas para comparar la información tonal en cada track individual y en el track de mezcla que incluye a todos los instrumentos del trío. El análisis directo se complementa con (iii) un análisis indirecto de la tonalidad y la construcción motivica sobre transcripciones en partitura de cada performance individual. Todos los resultados de (i) (ii) y (iii) se comparan con los datos obtenidos a partir de las entrevistas grabadas que se analizan en busca de claves verbales acerca de la experiencia individual de los participantes y el sentido conjunto en términos del PSM vinculado a la configuración tonal. **Resultados.** Los resultados están todavía en progreso. Los análisis preliminares muestran que cada improvisador elige notas que no solo están vinculadas a la estructura del estándar sino a aquella música que fue tocada en un momento anterior –por el otro músico y por el mismo– y que es experienciada de acuerdo a las descripciones verbales como una totalidad sonora o ‘tercera realidad’. Los patrones tonales y los gestos melódicos de coordinación emergen tanto en situaciones de ‘toma de turnos’ como en situaciones de improvisación simultánea. Se espera encontrar aspectos emergentes que puedan dar cuenta de las potenciales diferencias en la configuración tonal según los principales modos de interacción, la acción autónoma y la acción conjunta durante la performance improvisada. Todos los resultados están siendo triangulados con los datos de las entrevistas orientando el análisis a la descripción de la experiencia fenomenológica y corporeizada de la configuración tonal en la improvisación. **Conclusiones.** Los resultados son discutidos en relación a la idea de co-creación de la configuración tonal como un aspecto interactivo y dinámico de la experiencia musical. El PSM en la configuración tonal involucra tanto la interacción con la estructura tonal previa del estándar como las maneras en las que los músicos, al tocar juntos, se alinean expresivamente en el marco de una experiencia temporal y sentida de la tonalidad como performance.

Palabras clave: *improvisación, jazz, armonía, interacción, participatory sense making.*

La construcción del sentido participativo en la música: Dinámicas de interacción y experiencia fenomenológica en la improvisación jazzística.

Joaquín Blas Pérez, Matias Tanco, Isabel Cecilia Martinez, Demian Alimenti Bel, Alejandro Pereira Ghiena y Javier Damesón

joaquinperez@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Al tocar un estándar, un grupo de jazz genera diversas situaciones de interacción. Desde la cognición enactiva, en toda instancia de interacción, los improvisadores establecen algún tipo de dinámica dialógica que puede comprenderse en términos de la teoría del participatory sense-making (PSM). Al comunicarse los músicos activan un proceso de doble vía que pone en juego una negociación de significados materializada por medio del alineamiento expresivo sonoro-kinético y donde las fuerzas que conducen el liderazgo o la toma de iniciativa –consciente o inconsciente– se vinculan con, y van más allá de las notas, los ritmos, y las intensidades que se crean. Es así como el PSM se configura como un proceso co-constructivo que emerge de la experiencia fenomenológica y corporeizada de los músicos. En este trabajo se estudian aspectos del PSM vinculados a la evolución temporal del flujo de liderazgo en la interacción a lo largo de una performance improvisada. Se asume que las fuerzas que guían el liderazgo van intercambiándose a medida que se desarrolla el alineamiento expresivo en el flujo de comunicación.

Objetivos. Describir los rasgos sonoro-kinéticos de la evolución del liderazgo en las dinámicas de interacción vinculadas a la toma de turnos y la improvisación simultánea. Indagar acerca de la experiencia fenomenológica que en tanto PSM se produce durante la performance en las descripciones verbales de los participantes.

Método. Participantes: 2 tríos profesionales ad hoc (2 saxofones, un piano cada uno) **Estímulo:** Estándar de Jazz: “*There is no greater love*” (I. Jones-M. Symes). **Procedimiento y diseño:** El estudio se llevó adelante en dos partes. Parte 1: sesiones de grabación de la performance en cuatro condiciones: c1: Toma de Turnos - Tema

Principal; c2 Toma de Turnos - Improvisación; c3 Simultaneidad – Improvisación; c4: Simultaneidad - Tema Principal. Parte 2: se realizaron entrevistas individuales inmediatamente después de la grabación. **Aparatos y setup:** Las sesiones fueron grabadas en estudio profesional. El movimiento de los músicos fue capturado con Optitrack Motion Capture. Las cámaras MoCap fueron sincronizadas con el video y la grabación de audio. **Análisis de los datos:** Los análisis cuantitativos se realizaron a partir del cálculo del flujo de Sense Granger de las series temporales de variables de movimiento (distancia euclidiana entre la cabeza y entre el centroide del saxo y un centro espacial de referencia), y sonido (envolvente dinámica y frecuencia fundamental) de los dos saxofonistas. Se analizaron dos medidas: i) la cantidad de loops de liderazgo en la comunicación y ii) el porcentaje de tiempo liderando de cada saxofonista. Los datos de video fueron analizados con el software ELAN. Las entrevistas se analizaron con el método de análisis temático continuo en busca de claves acerca de la experiencia individual de los participantes y el sentido conjunto en términos del PSM. **Resultados.** El análisis cuantitativo del flujo Sense Granger muestra un liderazgo compartido en C1, C2 y C4. Es interesante, sin embargo, notar que en C3 (improvisación conjunta) es el saxo 1 quien lidera francamente el flujo comunicacional. En cuanto a la cantidad de cambios en el rol de liderazgo por condición, esta va disminuyendo entre condiciones. C2 y C3 (que corresponden a la modalidad de improvisación) son las más similares. El análisis cualitativo de los videos está en realización. Se espera encontrar en el video anotado indicios de cómo se manifiesta este liderazgo en las claves multimodales observadas. Los datos de la entrevista están en proceso. Resultados preliminares indican que los músicos describieron su experiencia fenomenológica de la interacción en términos de “ir juntos”. Sin embargo, tomar turnos y tocar simultáneamente fueron experimentados de manera diferente. Por ejemplo, “dar y recibir” (tomar turnos), o “escuchar al otro como un entorno” (tocar en simultáneo). **Conclusiones.** El jazz constituye una práctica social analizable en términos de PSM. Los resultados preliminares de este estudio indican que la experiencia de los músicos en la performance es vivenciada como ‘ir juntos en el tiempo’ tanto en las situaciones de ejecución o improvisación simultánea como en los momentos donde se alternan turnos. Los músicos negocian significados por medio del alineamiento expresivo contingente (tocar juntos) y/o autónomo (tomar turnos) durante la performance. Al hacerlo las fuerzas que guían el liderazgo van intercambiándose a medida que se desarrolla dicho alineamiento en el flujo de comunicación. Ya sea que los músicos tengan o no conciencia de ello en su experiencia fenomenológica, los resultados sonoro-kinéticos de las acciones autónomas o contingentes se discuten en su valor como proveedoras de claves que ayudan a comprender los significados del PSM.

Palabras clave: *improvisación musical, interacción, cognición musical enactiva, participatory sense making, jazz.*

Música y emociones

Moderadora: Stella Aramayo

stella_aramayo@yahoo.com.ar

Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA)

A codificação de emoções na música instrumental: um estudo experimental em um contexto musical brasileiro.

Danilo Ramos y Eduardo Kornin Silveira Mello

daniloramosufpr@gmail.com

Universidade Federal do Paraná (Brasil)

Fundamentação. O Expanded Lens Model é um modelo científico desenvolvido por Juslin e Timmers para tentar explicar processos cognitivos relacionados à comunicação de emoções entre compositor / intérprete e seus ouvintes. Segundo o modelo, os músicos utilizam parâmetros de estrutura musical (*pistas acústicas*) como modo, tonalidade, ritmo, andamento, dinâmicas, articulações, entre outros – para codificar as emoções a serem expressas aos ouvintes por meio de um material musical. Além disso, os autores atribuem a escolha de alguns parâmetros como decisões do próprio compositor, como modo, andamento, etc. Segundo os autores, tais parâmetros são imutáveis, independentemente da influência das decisões do intérprete, ao contrário de outros parâmetros, como as articulações, as dinâmicas e o volume sonoro, que sofrem interferência das decisões de quem vai interpretar a música. **Objetivos.** Codificar parâmetros de estrutura musical empregados por um compositor e três intérpretes em peças criadas para comunicar estados emocionais específicos a ouvintes em um contexto brasileiro. **Método e resultados.** Um experimento foi realizado com a participação de um compositor brasileiro que tinha mais de doze anos de prática e estudo formal de violão. Ele foi convidado a criar 10 excertos musicais de aproximadamente 40 segundos de duração para violão solo. Cada um dos excertos foi composto para comunicar os seguintes estados emocionais: (1) admiração; (2) transcendência; (3) amor; (4) nostalgia; (5) paz; (6) poder; (7) alegria; (8) tensão; (9) tristeza e (10) nenhuma emoção. Tais estados emocionais tiveram como base a Escala de Emoções Musicais de Genebra, criada e desenvolvida por Zentner, Grandjean e Scherer. Os áudios

foram gravados pelo compositor, transcritos pelos pesquisadores e partituras foram geradas. O material (gravações de áudio e partituras) foi fornecido a três violonistas intérpretes profissionais com mais de seis anos de prática e estudo formal do violão, que, após estudo prévio de cada um dos excertos (duração: aproximadamente um mês), gravaram as composições, dando suas interpretações pessoais a cada uma delas. Eles sabiam quais seriam as emoções a serem comunicadas em cada excerto. Por fim, todos os músicos participantes (compositor e intérpretes) responderam a uma entrevista sobre sua participação no experimento, seu histórico profissional e seu histórico de aprendizado musical. Os excertos criados foram analisados levando em consideração sete parâmetros sonoros: andamento, modo, dinâmica, articulação, registro, contorno e extensão melódica. A análise de dados consistiu em um mapeamento dos parâmetros de estrutura musical utilizados por compositor e intérpretes em cada excerto por meio de um formulário, tabulado de acordo com os seguintes critérios: andamento; modo; dinâmica; articulação; registro; contorno melódico; e extensão da melodia. Com relação às decisões do compositor, os resultados demonstraram um alto índice de acurácia em relação ao uso dos parâmetros de estrutura musical utilizados pelos compositores europeus que serviram de base para a criação do Expanded Lens Model, especialmente em relação aos estados emocionais de (5) paz (andamento lento, modo maior, pouca variação de dinâmica e uso excessivo do legato), (7) alegria (andamento rápido, modo maior, dinâmica alta, predominância do staccato e contorno melódico predominantemente ascendente) e (9) tristeza (andamento lento, modo menor, uso excessivo do legato, uso do registro grave e contorno melódico predominantemente descendente). Com relação às decisões dos intérpretes na execução dos excertos, as análises sugerem que eles interferiram com poucas decisões pessoais na interpretação dos excertos. Quando as poucas interferências existiram, elas apareceram nas dinâmicas e articulações, especialmente quando os estados emocionais a serem comunicados eram (2) transcendência, (6) poder e (8) tensão. **Conclusões.** A principal conclusão do presente estudo é que ele corrobora os processos de comunicação de emoções em música descritos no Expanded Lens Model, que parece constituir uma base para a compreensão da relação emocional entre compositor / intérprete e ouvinte aplicável ao contexto musical brasileiro. Um segundo estudo encontra-se em andamento, no intuito de verificar as respostas emocionais de ouvintes brasileiros aos excertos empregados no presente estudo, sob a hipótese de que emoções de base como alegria, paz e tristeza (que sofreram pouca interferência dos intérpretes) terão os mais altos índices de acurácia entre compositor / intérprete e ouvinte na comunicação de emoções conforme sugere Juslin, em seu artigo sobre o modelo de expressão de emoções em música baseado em “camadas”.

Palabras clave: *comunicação de emoções, composição musical, interpretação instrumental, expanded lens model, violão solo.*

Creatividad musical y modulación cognitiva.

Veronika Diaz Abrahan, Maximiliano Bossio, Favio Shifres y Nadia Justel

abrahanveronika@gmail.com

Lab. Interdisciplinario de Neurociencia Cognitiva (LINC). Centro de Estudios Multidisciplinarios en Sistemas Complejos y Ciencias del Cerebro (CEMSC3). Escuela de Ciencia y Tecnología (ECyT). Universidad de San Martín (UNSAM) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Desde las neurociencias, la creatividad puede ser entendida como conjunto de procesos cognitivos superiores que apoyan la generación de ideas nuevas y útiles. Dentro de las actividades creativas encontramos a la improvisación musical, definida como un tipo de ejecución particular en el que el intérprete goza de amplia libertad para trabajar con del discurso musical, a partir de los recursos disponibles. Existen algunos antecedentes sobre la actividad neuroanatómica y funcional durante la improvisación musical, pero hasta el momento no hay evidencias del efecto modulador sobre funciones cognitivas de esta técnica, de uso común en el campo de la Musicoterapia. En relación a esto último, la percepción musical, fue puesta a prueba como moduladora de la memoria emocional en adultos jóvenes, sin indagar el efecto en otras poblaciones como por ejemplo los adultos mayores. Este tipo de memoria se refiere a aquella en la que la información adquirida tiene una carga emocional que potencia su recuerdo a corto y largo plazo. Existen diferencias dependiendo de la edad, en cuanto al procesamiento de la información emocional y neutra, probablemente vinculadas a que durante el envejecimiento las metas relacionadas con la vida afectiva adquieren un mayor protagonismo. En pruebas en que se evalúan simultáneamente estímulos emocionales con valencia positiva y negativa en contraposición a los de valencia neutra en adultos jóvenes, se halló que tanto los de valencia positiva como negativa se recuerdan en mayor medida que los neutros. Sin embargo, en adultos mayores se encontró que a su vez los estímulos positivos se recuerdan en mayor medida que los negativos. **Objetivo.** Indagar el efecto

de la improvisación musical, así como la edad, en la memoria emocional y neutra, desde una perspectiva musicoterapéutica. **Método.** Se contó con la participación 114 sujetos, sin estudios musicales, de los cuales 52 eran adultos mayores (AM, de más de 60 años) y 62 eran adultos jóvenes (AJ, de 20 a 40 años). Inicialmente observaron 36 imágenes seleccionadas del Sistema Internacional de Imágenes Afectivas (IAPS), de las cuales 12 contenían una valencia positiva, 12 imágenes negativas y 12 neutras. De modo simultáneo a la observación de las imágenes, los sujetos puntuaron cuán emocionales les parecían las mismas desde 0 a 10 (nada/altamente emocional. Medida dependiente de Emocionalidad). Posteriormente los participantes fueron divididos y expuestos a un tratamiento experimental diferente: Condición Improvisación Musical (Implicaba la creación de sonidos y música a través del uso de instrumentos musicales básicos, la voz o el cuerpo), Condición imitación (Implicaba la imitación constante de un patrón rítmico) o Condición Control (el grupo de sujetos permanecía en silencio), cada una con una duración de 3 minutos. Posteriormente se evaluó la memoria a través de dos tareas: recuerdo libre y reconocimiento, tanto inmediato como diferido (a la semana). Se realizó un ANOVA y las correspondientes pruebas Post Hoc estimándose aceptable el nivel de significación de 0.05. **Resultados.** Los resultados estadísticamente significativos obtenidos indicaron que los estímulos emocionales fueron puntuados como más activantes que los neutros, pero de manera diferente según la edad: los AM valoraron como más emocionales que los AJ las imágenes positivas y neutras. En cuanto al recuerdo libre inmediato, los AJ recordaron más información que los AM independientemente del tratamiento al que fueron expuestos. Los resultados de la evaluación diferida del recuerdo libre evidenciaron que los AJ expuestos a improvisación recordaron más información neutra y positiva en comparación a las otras dos condiciones; por su parte los AM expuestos a improvisación musical recordaron más imágenes negativas. Finalmente los datos obtenidos en la medida de reconocimiento tanto inmediato como diferido, mostraron diferencias en el rendimiento de los AM expuestos a improvisación musical, los cuales reconocieron más imágenes neutras y positivas. En esta evaluación los AM presentaron un menor rendimiento de reconocimiento, tanto de imágenes emocionales como neutras, en comparación a los AJ. De acuerdo con los resultados obtenidos, existen diferencias en el procesamiento de la información emocional y neutra dependiendo de la etapa del ciclo vital, acorde a la teoría la selectividad socioemocional. **Conclusiones.** El presente estudio nos permite pensar a la improvisación musical, como un factor modulador de la memoria emocional y neutra de modalidad visual, tanto en sujetos jóvenes como en adultos mayores, con posibles repercusiones en el campo de la musicoterapia, contribuyendo al desarrollo de las terapias basadas en evidencia y a la justificación del uso de la técnica de improvisación musical.

Palabras clave: *improvisación, creatividad, memoria, emoción, modulación.*

Efecto de la actividad musical en la memoria emocional de niños en edad preescolar.

Maria Benitez, Veronika Diaz Abrahan Veronika, Leticia Sarli, Favio Shifres, Nadia Justel

maria_347_benitez@hotmail.com

Lab. Interdisciplinario de Neurociencia Cognitiva (LINC). Centro de Estudios Multidisciplinarios en Sistemas Complejos y Ciencias del Cerebro (CEMSC3). Escuela de Ciencia y Tecnología (ECyT). Universidad de San Martín (UNSAM) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. La actividad musical en los primeros años de vida tiene efectos beneficiosos en el desarrollo de diferentes habilidades, sean directamente relacionadas con destrezas musicales o no. La misma, realizada de manera sistemática, estimula la plasticidad sináptica, observable en diferencias anatómicas, funcionales y comportamentales identificadas entre músicos y no músicos. Aún en los mismos músicos, se observaron diferencias correspondientes a ciertas cualidades de la práctica musical realizada (especialmente el instrumento). Estas divergencias se observaron tanto en adultos como en niños. Con sólo una semana de práctica musical sistemática las diferencias comienzan a surgir y se incrementan con el aumento de la práctica. También, son más evidentes cuanto más temprano es su inicio. La experiencia musical puede ser receptiva o productiva. En la primera el sujeto percibe la música y sus elementos, en la segunda produce música (tocando, cantando, etc.) además de percibirla. Los estudios realizados hasta el momento indagan en la práctica musical activa, pero tanto la experiencia sistemática receptiva como las diferencias entre ellas aún no han sido vastamente investigadas. De acuerdo con la literatura, la práctica activa parece más efectiva que la receptiva, pero esta cuestión sigue sin resolverse. Una de las funciones cognitivas que se ven influidas por la experiencia musical es la memoria. La literatura ha demostrado que la memoria para los ítems o eventos emocionales es mejor que para los neutrales. Existen dos dimensiones de la emoción que se estudian en la memoria: la valencia

(si el elemento o evento a recordar es positivo, negativo o neutro) y la excitación (si el elemento produce alta o baja activación en el organismo). El control experimental sobre la excitación y la valencia de los estímulos permite un examen más completo de la emoción y su relación con la memoria. La investigación indica que los elementos negativos se recuerdan mejor que los positivos y estos a su vez mejor que los neutros. Además, la edad es un predictor fiable sobre el rendimiento de la memoria. Existe una cantidad enorme de investigación que evalúa estas cuestiones en adultos. Empero, la influencia de las dimensiones emocionales en la memoria de los preescolares sigue siendo poco comprendida. La forma en que los niños procesan la información emocional es relevante para el estudio del desarrollo normativo, así como para el estudio de la psicopatología. **Objetivos.** El objetivo de este estudio fue evaluar el efecto de la práctica musical productiva o receptiva por un período de 4 o 12 semanas, en la memoria emocional de 176 niños de 4 y 5 años. **Método.** Durante un período de 4 o 12 semanas los niños recibieron la experiencia musical productiva o receptiva. Posteriormente a ello, observaron 24 imágenes neutras y emotivas y calificaron su valencia y excitación. Inmediatamente después, se realizó una prueba de memoria libre y una prueba de reconocimiento. Luego de una semana de las pruebas inmediatas se realizó una prueba de recuerdo libre y reconocimiento diferido. **Resultados.** Los resultados indicaron que los niños evaluaron las imágenes emocionales como más activantes que las neutras. Recordaron más imágenes emocionales que imágenes neutras, siendo las imágenes negativas las más recordadas. Y, los niños con una actividad musical productiva tuvieron un mejor recuerdo y reconocimiento que los niños con la actividad receptiva. Por otra parte, los niños de 5 años mostraron un mayor recuerdo que los niños de 4 años de edad. **Conclusiones.** Los resultados indicaron que la práctica musical modula la memoria emocional. Los datos extraídos, de relevancia social, clínica y educativa, avalan que la educación musical continuada tiene un efecto positivo en la memoria de un niño en edad preescolar. Así, el niño que es participe de actividades musicales estructuradas, que incluyan actividades de producción (de composición y ejecución vocal e instrumental) recibe simultáneamente beneficios para la memoria. Los hallazgos de este estudio deben ser interpretados como un beneficio para los niños, así como una oportunidad para reflexionar sobre las prácticas apropiadas en la enseñanza de la música en el contexto preescolar. Además, permiten pensar que tales intervenciones podrían ser de especial importancia para los niños con trastorno del desarrollo y adultos con enfermedades neurológicas.

Palabras clave: *música, niños preescolares, memoria, emoción.*

Efectos de la exposición a música activante y relajante sobre la ansiedad en una muestra de participantes adolescentes.

Flavia Gatto y Nadia Justel

flaviagatto@live.com

Universidad de Buenos Aires (UBA) / Laboratorio Interdisciplinario de Neurociencia Cognitiva (LINC) / CEMSC3-ECyT (UNSAM)

Fundamentación. El estado de ansiedad en los adolescentes se presenta con características nocivas para la salud y las actividades de la vida diaria como ser la angustia, la percepción de peligros hipotéticos, fobias e inseguridades entre otras. Este padecimiento, de no ser tratado correctamente, deja huellas en la salud del propio individuo y de la sociedad. La ansiedad se puede analizar considerando dos conceptos: ansiedad rasgo y ansiedad estado. La primera representa un estado emocional crónico que incita la realización de hábitos poco saludables que perpetúan la exacerbación de los valores normales. La segunda, describe cómo el sujeto se siente en un momento determinado, y los síntomas están vinculados a una situación específica. La investigación empírica, sugiere que determinados parámetros sonoros interfieren de forma saludable en los tratamientos destinados a paliar los efectos negativos de la ansiedad. En Argentina, la investigación acerca del efecto de la música relajante para disminuir los valores de ansiedad en adolescentes no ha sido ampliamente estudiada. La pesquisa en esta temática podría proveer una base científica para definir prácticas apropiadas que potencien la aplicación de estas técnicas en las instituciones más importantes por las que el adolescente transite. De acuerdo a lo planteado hasta el momento el propósito de este trabajo fue identificar los efectos de la exposición a música sobre la ansiedad en adolescentes. **Método.** La muestra se encontró formada por 32 participantes de ambos sexos con una media de edad 11.96 años (rango 10 a 14 años de edad) previa firma de consentimiento informado por sus tutores legales. En primer lugar, cada uno de ellos completó un cuestionario sociodemográfico y luego un test estandarizado sobre ansiedad

(STAI); posteriormente fueron expuestos a un estímulo sonoro según el grupo al que pertenecieran (música relajante, activante o ruido blanco). Luego de esta exposición, volvieron a completar el test lo que permitió el análisis de los mismos diferenciando entre los resultados del test pre y post estímulo. **Resultados.** Los resultados obtenidos han indicado que la exposición a música relajante redujo significativamente la ansiedad estado en adolescentes, no así la ansiedad rasgo. Por otra parte, no se produjeron modificaciones en ansiedad estado y rasgo mediante la exposición a música activante ni a ruido blanco. **Conclusiones.** Los resultados del presente trabajo señalan una reducción significativa de la ansiedad estado en adolescentes que fueron expuestos a música relajante. A su vez los datos demuestran que no se producen cambios en los valores de ansiedad rasgo como la bibliografía anterior lo antepone. El resultado de la exposición a música activante no arrojó cambios significativos en ansiedad estado ni en ansiedad rasgo. Los cambios producidos en los valores de ansiedad estado y rasgo del grupo expuesto a ruido blanco, no demostraron cambios significativos. A la luz de estos resultados, podemos concluir que la exposición a música otorgará al usuario la posibilidad de reducir significativamente un estado ansioso pudiendo utilizar esta técnica como práctica habitual frente a un posible TA. Pero, se especifica que son los parámetros de música del tipo relajante los que viabilizan el acceso al descenso de la ansiedad y no cualquier tipo de música por lo que se recomienda siempre la consulta con un musicoterapeuta. En síntesis, los resultados señalaron que la exposición a música relajante, a diferencia de la música activante, es una alternativa no farmacológica para la reducción de la ansiedad lo que da lugar a la necesidad de llevar a cabo más investigaciones centradas en el análisis de la exposición a música relajante para la reducción de la ansiedad en adolescentes.

Palabras clave: *ansiedad, adolescentes, STAI, música, musicoterapia.*

Educación musical en niños

Moderadora: María Gabriela Mónaco

mariagmonaco222@gmail.com

Conservatorio Gilardo Gilardi – Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Estimulación de la Conciencia Fonológica a través de la música en niños de 5 años.

Johanna Rivera y Karen Moreira

j.rivera.ibaceta@gmail.com

Facultad de Psicología, Universidad de la República (Uruguay)

Fundamentación. La conciencia fonológica (CF), habilidad para reconocer la estructura fonológica del lenguaje oral, y segmentarlo en sus unidades constituyentes, es reconocida como un precursor clave para la adquisición de la lectura. Existe evidencia de que el desarrollo de destrezas rítmicas mejora las habilidades de CF. **Objetivo.** Este estudio tuvo como objetivo analizar los efectos del entrenamiento rítmico en algunas habilidades fonológicas en niños de 5 años. **Metodología.** Se trabajó con un diseño cuasiexperimental pretest- posttest, de comparación de grupos. Luego de un emparejamiento de los sujetos basado edad en meses, sexo, inteligencia, vocabulario receptivo y CF se les asignó por sorteo a una de las 2 condiciones del estudio. Participaron 22 niños de 5 años divididos en grupo experimental (GE) y grupo control (GC), de una Escuela Pública de Montevideo, Uruguay. Los niños del GE participaron de un programa de entrenamiento rítmico durante 32 sesiones, mientras los niños del GC participaron de un taller de interpretación de canciones infantiles, sin entrenamiento específico. **Resultados.** Se encontraron diferencias estadísticamente significativas entre los grupos en 4 de las 5 tareas de conciencia fonológica evaluadas (segmentación, omisión, aislar y recomponer). No se encontraron diferencias significativas en las tareas de conciencia de rima. **Discusión.** Las diferencias encontradas son consistentes con los estudios que señalan una relación entre algunas de las habilidades de la conciencia fonológica y las habilidades de discriminación melódica y rítmica. La ausencia de diferencias entre los grupos en las tareas de descubrir semejanzas y diferencias en el sonido inicial y final, podría deberse a que el entrenamiento no

se focalizó en tareas de análisis y comparación de estructuras melódicas. Estos resultados iluminan, junto a otros en la literatura actual, la posibilidad de mejorar las habilidades de CF a través de la música, antes del comienzo de la instrucción formal en lectura y escritura. Los resultados obtenidos en este estudio, apoyan la evidencia de la literatura científica que sostiene que la Conciencia fonológica puede ser estimulada a través de la música, lo que brinda la posibilidad de mejorar las habilidades fonológicas, consideradas como un prerrequisito para aprender a leer, antes del comienzo de la instrucción formal en lectura y escritura.

Palabras clave: *conciencia fonológica, habilidades fonológicas, entrenamiento rítmico, niños.*

Musicalidad comunicativa y prácticas musicales en la cultura infantil.

Mónica Valles e Isabel Cecilia Martínez

mvalles@speedy.com.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. El concepto de musicalidad comunicativa refiere a fenómenos dinámicos y aparentemente intencionales de comunicación no verbal, en los que es posible compartir con otros el deseo y la emoción a través de los movimientos del cuerpo y de la voz. Es considerada una habilidad vital para alcanzar una comunicación satisfactoria entre las personas en tanto permite congeniar temporalmente con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro del otro y comprender activamente sus pensamientos y emociones. Ligada a estudios que se ocupan del problema de la intersubjetividad humana, la musicalidad comunicativa ha sido originalmente abordada en relación a la temprana infancia, aunque posteriormente el concepto ha sido aplicado al estudio de otros tipos de intercambio, en los que la musicalidad va tomando nuevas formas moldeadas por las reglas del entorno cultural. Durante estos intercambios se gestan expresiones compartidas que podrían funcionar como canales de comunicación no verbal, cuyas pautas dinámicas temporales, espaciales y narrativas ponen en común rasgos idiosincráticos y de la cultura. Este escrito surge del trabajo realizado en el marco del proyecto de extensión *Co-creando espacios de comunicación mediante la música. Una propuesta situada de musicalidad comunicativa en el territorio* que se propuso promover modalidades de práctica musical compartida, fundamentadas en los aspectos intersubjetivos inherentes a la musicalidad comunicativa. Dichas prácticas fueron contextualizadas y concebidas como expresivas y situadas, como narrativas co-creadas por los participantes que conjugan de manera multimodal el entonamiento temporal sonoro y kinético, cuya realización podría contribuir a configurar entornos propicios para desarrollar modos

socio-comunicativos de validez ecológica. Así, se presupone que en la dinámica de los intercambios producidos dentro de este espacio de práctica musical social no escolarizada, sería posible reconocer rasgos de la musicalidad comunicativa, aun cuando estos intercambios puedan estar marcados por aprendizajes culturales.

Objetivo. Identificar aspectos (sonoro-kinéticos) vinculados a la comunicación no verbal expresiva que puedan encontrar sus raíces en la musicalidad comunicativa, durante un intercambio musical instrumental entre pares de niños, con formato de ‘pregunta y respuesta’, inserto en el marco de una práctica musical situada.

Metodología. Participaron 3 extensionistas y 11 niños asistentes a una ONG del barrio de Los Hornos. Se diseñó una práctica basada en la canción El niño caníbal (Alejandro García) que debía promover en algún momento, una improvisación rítmico-instrumental entre pares de niños, sobre una base armónica. El espacio se diagramó de modo que el grupo, incluidos dos de los extensionistas, formaran una ronda, en tanto el tercero se encargó de filmar la actividad. Luego de cantar la canción de modo grupal, se propuso un juego improvisatorio consistente en tocar de a dos, alternadamente, ritmos a modo de ‘pregunta y respuesta’, sobre la base armónica ejecutada en vivo en una guitarra. El resultado del intercambio alcanzado por cada par de niños fue considerado una narrativa. Se obtuvieron 12 narrativas con el fin de ser microanalizadas. Dada las características de la propuesta de trabajo, la actividad puede considerarse como un juego musical de toma de turnos con características imitativas. De aquí que inicialmente se tomen como criterios para el análisis la cantidad de intercambios, la estructura y dirección de la imitación así como la organización temporal de la narrativa y los contornos kinéticos. Otros criterios están siendo evaluados para su aplicación.

Resultados y conclusión. Los datos aún están siendo analizados y los resultados completos se comunicarán durante la presentación del trabajo. Se discutirán en cuanto a la posibilidad de analizar en términos de la musicalidad comunicativa rasgos particulares que, a diferencia de los que ocurren en la temprana infancia de manera espontánea, tienen lugar en el contexto de una práctica musical reglada, pero que deja un espacio para la manifestación más espontánea. Esto último resulta significativo para el estudio, en tanto de ello depende el modo en que cada par de niños construye y co-construye la narrativa y el sentimiento del tiempo compartido. En un ámbito orientado casi exclusivamente a la contención de niños de muy diversas edades, con intereses igualmente diferentes y provenientes de contextos familiares disfuncionales, una actividad musical de este tipo (que propone la toma de turnos), estaría cumpliendo una función vincular, en tanto brinda un canal para la comunicación en el que sería posible distinguir rasgos de la musicalidad comunicativa.

Palabras clave: *musicalidad comunicativa, prácticas musicales culturales, co-construcción de narrativas, comunicación.*

La canción infantil y sus aportes al desarrollo de la lengua materna en salas de 5 años.

Susana Dutto, Susana Rins, Cecilia Sperat, Pablo Toranzo, Ezequiel Infante,
José Santillán, Patricia Teghillo

coquidutto@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Villa María / Escuela Municipal de Córdoba Saúl Taborda /
Conservatorio Sup. de Música Felipe Boero

Fundamentación. El desarrollo del lenguaje materno, tanto en su expresión oral como en su producción escrita, es un proceso que se desenvuelve centralmente en la primera infancia. Adquieren peso significativo los modelos de habla disponibles en el contexto socio-cultural de pertenencia, lo que sitúa esta construcción en una perspectiva de clase. De allí que tanto la familia como los maestros cobren relevancia. En contextos socioeducativos de mayor vulnerabilidad social, resulta frecuente escuchar a los maestros comentar las dificultades vinculadas con la expresión oral de los niños de índole fonológica, relacionadas con la reducción de vocabulario disponible, así como la adquisición tardía de la lectoescritura respecto de contextos socioeducativos de mayor estabilidad socio-económica. Por el contrario, en contextos más favorables, no son pocos los niños que ingresan al sistema educativo habiendo adquirido en su propio ambiente familiar y cultural los rudimentos de la lectoescritura, disponiendo además de un fluido discurso oral. Adherimos a la tesis de la Dra. Emilia Ferrero, quien sostiene que la tan mentada “madurez para la lecto-escritura” depende mucho más de las ocasiones sociales de estar en contacto con la lengua escrita que de cualquier otro factor que se invoque. Partimos entonces de la hipótesis de que, siendo la infancia el momento crucial para la incorporación del lenguaje materno, oral y escrito, la presencia y uso cotidiano de la canción infantil –más que otras herramientas textuales- puede resultar decisiva para la ampliación del vocabulario, la mejora en la producción oral de discursos, el desarrollo de la actividad creadora y el aprendizaje del lenguaje oral y escrito. Es importante destacar que la elección del repertorio que se

propone es sumamente importante, ya que consideramos que la calidad poética y musical del mismo es determinante en función de los aportes que puede realizar: vocabulario, imágenes, metáforas, comparaciones, conceptos identitarios, relación con el mundo infantil que proponen. Igual relevancia adquiere la metodología utilizada para su presentación, es decir los recursos didácticos y estrategias puestos en juego al utilizarla en la actividad cotidiana. **Hipótesis de trabajo.** La canción infantil constituye un recurso valioso que, puesto al alcance de las instituciones (familia-escuela), favorece y enriquece el proceso de adquisición del lenguaje oral y escrito de niños escolarizados de nivel inicial. **Objetivo general.** Establecer de manera cuantitativa y cualitativa los aportes de la Canción Infantil en el desarrollo de la Lengua Materna en Salas de 5 años. **Metodología.** La investigación toma como objeto el análisis de producciones orales y escritas de niños en edad escolar, pertenecientes a cuatro jardines de infantes de diferentes escuelas: dos escuelas públicas municipales de la ciudad de Córdoba, una pública provincial de la ciudad de Villa María de zona alejada al centro y una privada provincial de zona céntrica que hayan tenido exposición sistemática a la canción infantil en su proceso escolar, comparando los resultados obtenidos entre salas de la misma unidad educativa, que no hayan estado expuestos a dicha variable. Para ello se desarrolló un test diagnóstico, se proveyó de material musical y de sugerencias de aplicación semanal del mismo por parte de la maestra de sala. Todas las actividades fueron registradas por el equipo de investigación. **Resultados.** Durante el primer año de aplicación del proyecto se han realizado test diagnósticos iniciales y finales como así también el registro de las actividades de aplicación propuestos. Nos encontramos en este momento sistematizando y clasificando el material obtenido y esperamos tener algunos resultados parciales para ser presentados en la 13 ECCoM.

Palabras clave: *canción infantil, lengua materna, educación inicial.*

DAMyRE “Diseños Analógicos Melódicos y Reformulaciones educativas”.

Daniel Andrés Merlo

danieleufonia@yahoo.com.ar

Escuela de Arte Leopoldo Marechal

Fundamentación. Los Diseños Melódicos son temáticas escasas en el campo educativo si bien muchos teóricos, han planteado diferentes ideas y corrientes conceptuales, como el trazado de movimientos de alturas en un espacio, perfiles melódicos y representaciones visuales comprensibles, poco después en el área de la educación musical postularon premisas fundamentales de diseños básicos topográficos para iniciar un desarrollo pedagógico/didáctico que circunscribe un constructo a constituir en este compendio. Se conformaron 16 DAM (Diseños Analógicos Melódicos) audios/visuales con música real en diferentes géneros musicales permitiendo centrar bases de construcción para el campo educativo y llevarlos a cabo en la acción áulica mediante la audición activa de la Estructura Formal. Se testearon 4 escuelas públicas; una de nivel Primario y tres de nivel Secundario de diferentes contextos sociales, arrojando datos empíricos de cómo elaborar el contenido DAM, cuáles son los recursos didácticos para poner en marcha, la intervención pedagógica conceptualizada de la Mnemotecnia melódica y la génesis de los diseños para realizar la invención y el desarrollo de un material didáctico auténtico, renovado, que proponga distintas competencias musicales para la educación musical contemporánea. **Objetivo.** La finalidad es poder comprender y abstraer en la audición activa de la Estructura Formal, Diseños Analógicos Melódicos con refuerzo visual e intervención didáctica de la Mnemotecnia melódica, produciendo representaciones cognitivas en un lenguaje informal que constituyan trayectos musicales codificados en términos perceptuales, reformulando el contenido DAM a través de una escala de medición de dificultad,

en un nuevo paradigma de la educación musical. **Método.** Se realizó un estudio observacional directo de audición activa de la identificación y comprensión de los DAM en sesiones de 45 minutos una vez a la semana durante 2 meses en un período dividido de 3 años, en situaciones de interacción pedagógicas grupales e individuales, en la etapa comprendida entre 2 y 3ro año del nivel de secundaria básica y un 6to grado de nivel primario, en la cual se examinaron cuatro escuelas de diferentes contextos en 6 cursos en edades de 11 a 15 años con grupos que oscilaban entre 25 a 35 alumnos con pocas experiencias musicales en su trayecto escolar, a través de fichas de cotejos para analizar 16 DAM sin un orden establecido registrando hallazgos porcentuales, con 7 ítems en desempeños musicales constituidos por; (i) establecimiento de la Estructura Formal, (ii) seguimiento de la audición activa, (iii) reconocimiento de rasgos de los DAM, (iv) identificación con números de los DAM, (v) identificación con números de los DAM en períodos breves, (vi) acción parcial de Mnemotecnia melódica, (vii) y la interpretación de la Estructura Formal y los DAM. **Resultados.** El 74,9% comprendió e identificó significativamente en la audición activa los DAM ya que pudieron percibirlos y abstraerse con intervenciones didácticas de Mnemotecnia melódica y refuerzo visual. El 20,1% adquirió la capacidad parcial de acción de Mnemotecnia melódica reconociendo y conduciendo los DAM con la audición activa y el refuerzo visual. El 5% no conseguía la audición activa por distracción o falta de atención, de modo tal que la estructura formal y los DAM eran lejanos momentáneamente, en su organización musical, sin embargo entendían conceptualmente la representación y tenían breves instantes de escucha. **Conclusiones.** Los registros obtenidos de los DAM fueron analizados en términos cualitativos ya que a lo largo del sondeo hubo; inasistencia de alumnos, fluctuaciones de secciones de matrícula escolar, agenda educativa a cumplimentar, por diferentes motivos, en detrimento lineal cuantitativo de números precisos a 180 niños/adolescentes aproximadamente, arrojando datos empíricos de que el nivel de dificultad radica; en el agrupamiento coherente de la estructura formal, la densidad cronométrica, la cesura del discurso musical y el tempo, que definen al DAM en sí mismo, su génesis. Estas premisas regularon las variables de detección en la audición activa perceptual, y el refuerzo visual y la intervención didáctica de la Mnemotecnia melódica, han contribuido a la inclusión del contenido desarrollado en su comprensión para una educación musical aggiornada.

Palabras clave: *génesis de diseños analógicos melódicos, educación musical.*

La música y lo musical. Construcciones discursivas de pedagogos, teóricos y compositores de música chilenos en torno al canto espontáneo de niños y niñas santiaguinos, de dos a cuatro años de edad.

Carolina Angela Muñoz Lepe

carolina.munozl@gmail.com

Universidad Tecnológica de Chile INACAP - Carrera de Pedagogía en Artes Musicales

Universidad de Chile - Facultad de Artes - Postítulo en Musicoterapia

Fundamentación. La presencia de “estudios científicos” sobre los denominados “cantos espontáneos infantiles”, es un fenómeno que puede constatarse a partir de la segunda mitad del siglo XX y continúa. Tradicionalmente estos estudios han adoptado descripciones exhaustivas de lo que ha sido llamado “el proceso de adquisición del canto”, teniendo a la base un modelo evolutivo con bases universales (“naturales”) que avanza hacia el dominio de las destrezas musicales de la cultura, desde la perspectiva de los adultos. Estas tradiciones investigadoras tienen por referente (explícito e implícito) el canon musical occidental y sus descripciones paramétricas, conforme ello, proceden mediados por evaluación de “expertos” o “jueces” especialistas en música. El presente estudio se propone abordar “lo dicho” sobre los cantos infantiles en tanto construcciones culturales y simbólicas situadas en contextos particulares. **Objetivos.** Conocer y analizar las construcciones discursivas de seis especialistas de música chilenos vinculados a la enseñanza-creación musical infantil, en la experiencia de ser interpelados por la audición de cantos producidos por niños/as de su cultura. Los objetivos específicos fueron: (i) Identificar y analizar elementos retóricos que utilizan los expertos en torno al canto de los niños. (ii) Explorar posibles repertorios discursivos con que refieren al fenómeno. (iii) Observar la construcción de convergencias y divergencias en el discurso colectivo. **Método.** Estudio cualitativo y exploratorio, construido desde una perspectiva socio-constructivista y de análisis crítico del discurso. Se adopta la perspectiva

del giro-decolonial, que facilita una revisión crítica de supuestos que subyacen a la educación musical, como a otras prácticas musicales orientadas a la infancia. El estudio adopta un diseño de taller de conversación con características de grupo de discusión, donde se utilizaron los cantos infantiles como detonadores del discurso del colectivo. La experiencia tuvo lugar en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en octubre de 2015. **Resultados.** Tres ejes salientes del discurso dan inicio a la presentación de resultados: el profuso uso de lenguaje técnico; la variedad de repertorios para referirse al canto de los niños(as) y el uso del canto como una forma de hablar sobre el canto. Se desarrollan cuatro ejes de análisis: Eje 1: explora la construcción estructural que hacen los expertos para abordar el fenómeno, y algunas tensiones que esta perspectiva genera. Eje 2: presenta temas que produjeron fricción y divergencia en el discurso colectivo (como tensiones sobre creatividad y la adscripción de ejes tonales a los cantos). Eje 3: aborda el sistema de alfabetización musical como un referente particular del discurso de expertos. Puntualmente se analizan limitaciones que los participantes adscriben a su uso, así como al impacto del sistema alfabetizado en la auto-identificación del colectivo con una posición de “mentes musicalizadas”. Eje 4: explora el amplio repertorio temático que recorren los expertos al referirse a los cantos infantiles. Afloran por ejemplo: distinciones de género entre cantos de niñas y niños; surgen inquietudes respecto los derechos de los niños/as y su expresión en la vida musical; se discuten categorías asociadas a “música infantil”; debaten sobre el potencial impacto de la escolarización en la creatividad, entre otros temas que ponen en relieve la valoración que otorgan los expertos al espacio social y sus dinámicas como fuerzas co-constructoras de los cantos infantiles. **Contribución y conclusiones.** Se destaca el proceso reflexivo que se activa alrededor de esta experiencia de investigación, facilitando a los expertos la posibilidad de revisar sus perspectivas y discutir las prácticas que dichas visiones sostienen. Las conclusiones destacan las distinciones emergentes entre “canto - canción” y “música - musical”, entre otras tensiones paradigmáticas que contribuyen a reflexionar en torno a la mirada hegemónica, occidental y europea, que opera sobre los cantos infantiles y permite contrastarla con otros saberes musicales que abordan el fenómeno de manera divergente y situada. En esta experiencia los cantos infantiles fueron observados como espejos de la cultura y del espacio social en el que los niños crecen y los cantos infantiles en sí mismos, fueron señalados como una manera de ver la música. Sostengo a partir de esta experiencia, que solo una parte acotada del repertorio discursivo de los expertos en música, es apreciado a partir de las tradiciones investigadoras dominantes. Que existe una gran diversidad de saberes e intereses de este colectivo pendientes de manifestarse con mayor visibilidad y participación en el escenario social.

Palabras clave: *cantos espontáneos, aprendizaje musical, análisis del discurso, giro de-colonial en educación musical.*

Concepciones sobre la ejecución instrumental

Moderador: Alejandro Laguna Grosso

cultura@netcabo.pt

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP) /

Instituto de Etnomusicologia- Centro de estudos em música e dança (INET-MD-FMH-UL)

Autorregulación e formación instrumental: um survey com alunos de percussão em cursos de bacharelado em música.

Flávio Denis Dias Veloso y Rosane Cardoso de Araújo

flavio.d.veloso@hotmail.com

Universidade Federal do Paraná (Curitiba-PR, Brasil)

Fundamentación. O tema desta pesquisa é a aprendizagem autorregulada no estudo instrumental de percussionistas em formação acadêmica. Neste contexto, a adoção de condutas autorregulatórias compreende a mobilização de competências cognitivas que conferem direcionamento e qualidade aos momentos de estudo, favorecendo o alcance de melhores níveis de performance musical. Para os instrumentistas em formação, a aquisição de tais competências exerce influência direta na qualidade do envolvimento com seus estudos, resultando em um desempenho satisfatório. Desta forma, o objetivo desta pesquisa foi verificar, por meio de um estudo de levantamento (survey de pequeno porte), a possível existência de competências autorregulatórias na rotina de estudo de alunos de percussão em cursos de bacharelado em música (habilitação em instrumento). Participaram deste estudo 20 alunos(as) de quatro universidades das regiões Sudeste e Sul do Brasil. A fundamentação teórica baseou-se no constructo da Autorregulação e no “Modelo de Aprendizagem Autorregulada” proposto por Zimmerman, composto por três fases que contemplam habilidades autorregulatórias específicas. Para cada fase deste modelo foram consideradas as seguintes habilidades: [1] Fase Antecedente – planejamento das tarefas, estabelecimento de metas, diagnóstico de problemas/delineamento de estratégias e manutenção da motivação; [2] Fase de Realização – gestão das horas de estudo, monitoramento do próprio progresso, revisão e adaptação das estratégias e conduta de autoinstrução; [3] Fase de Autorreflexão – conduta de autojulgamento, consciência metacognitiva, atribuições causais, considerações para ciclos de estudo futuros. Os resultados indicaram que ao longo

das três fases da autorregulação o controle das habilidades cognitivas aumentou progressivamente. A competência melhor dominada pelos percussionistas foi a “atribuição causal”, na fase de autorreflexão. Por outro lado, o “monitoramento do progresso”, na fase de realização, apresentou-se como a competência menos controlada em todo o processo autorregulatório. Os resultados confirmaram a hipótese de que por meio da autorregulação os estudantes tornam-se capazes de preparar, facilitar e gerenciar a própria aprendizagem. Espera-se que as considerações aqui apresentadas possibilitem o desenvolvimento de novas estratégias que orientem a prática musical de instrumentistas no âmbito acadêmico. Nos últimos anos, estudos que relacionam aspectos do desenvolvimento de instrumentistas com condutas autorregulatórias tem despertado o interesse de pesquisadores das áreas da performance, cognição e educação musical. No entanto, a ênfase nos aspectos qualitativos da prática instrumental tem sido um foco recente nos estudos sobre performance musical, havendo a necessidade de ampliação das pesquisas neste campo. Portanto, pretende-se com este estudo fomentar novas investigações em cognição musical à luz do constructo da autorregulação acadêmica. Espera-se que as considerações aqui apontadas possibilitem o desenvolvimento de novas estratégias de planejamento da aprendizagem instrumental, na busca pela aquisição de habilidades musicais de maneira ativa, direcionada, reflexiva e autorregulada.

Palabras clave: *autorregulação, formação instrumental, percussão, bacharelado em música.*

Una aproximación a J. S. Bach en la guitarra mediante el aprendizaje progresivo.

María Roxana Paredes

rparedes61@yahoo.com.ar

Escuela de Música, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario

Fundamentación. Para abordar el aprendizaje progresivo en la enseñanza de la guitarra, tomamos como referencia los conceptos sobre educación vertidos por Stenhouse, que desarrolló a partir del punto de vista de Peters. En un trabajo teórico anterior citamos estos conceptos donde se propone el modelo de proceso como reemplazo al modelo por objetivos. Para Stenhouse la educación comprende cuatro procesos: entrenamiento, instrucción, iniciación e inducción, de los cuales el más importante es el proceso de inducción al conocimiento que de alguna manera contiene y completa a los tres anteriores. La inducción tiene que ver con el acceso al conocimiento, pero creemos que este acceso debe ser a través de la reflexión crítica. El docente induce a la reflexión a través de la presentación de diferentes puntos de vista sobre un tema, en este caso las problemáticas que se presentan en la ejecución instrumental, y a través del diálogo y el debate con el docente, los alumnos adoptan un punto de vista debidamente fundamentado. Desde el punto de vista de la práctica de la guitarra es fundamental que el alumno vaya adquiriendo progresivamente el conocimiento de los parámetros mecánico-técnico-musicales a través de la auto-observación y la reflexión crítica. Por otra parte, la inducción a la reflexión crítica por parte del docente no necesariamente debe producir resultados uniformes en la práctica del instrumento, ya que de ser así, es posible que los estudiantes no estén desarrollando su capacidad de comprensión de manera adecuada, sino que estén reproduciendo los modelos de pensamiento de su docente. Creemos que tener un pensamiento crítico permite al estudiante incorporar y aplicar los conocimientos que crea necesarios para desarrollar sus capacidades musicales. **Objetivos.** Verificar

los resultados de la aplicación del aprendizaje progresivo en el estudio de una obra para guitarra mediante la observación del proceso de enseñanza- aprendizaje. Determinar las interrelaciones del aprendizaje progresivo con los parámetros mecánicos, técnicos e interpretativos necesarios para la ejecución de una partitura. **Método.** La experiencia se realizó utilizando la metodología de investigación-acción con dos alumnos que cursaban el 1er año de la Licenciatura en Guitarra de la Escuela de Música de la UNR, en el período comprendido entre los años 2014 a 2016. Partimos de la idea de que si el aprendizaje es progresivo, se produce el crecimiento armónico de los parámetros mecánico- técnico-musicales y en algún momento habrá aprendizaje significativo. Dentro de este contexto fue que nos planteamos de qué manera aplicar el aprendizaje progresivo para acercar a los alumnos por primera vez a la obra de J. S. Bach. Elegimos para su estudio el preludio de la suite n° 1 para Cello, del cual existen diferentes transcripciones, que se les presentaron a los alumnos para que seleccionaran entre éstas la que les resultara más adecuada a sus posibilidades. La docente intervino solo para orientar a los alumnos cuando surgieron dudas o dificultades durante el estudio de la obra. Se procuró trabajar en equipo con los alumnos, se les orientó sobre alternativas diferentes en la resolución de los diversos problemas en la ejecución de la guitarra y se observaron los resultados del proceso inductivo en el estudio de la obra. La evaluación fue continua y se realizó a través del análisis crítico de los datos obtenidos por medio de la observación y la toma de notas en clase y el diálogo con cada alumno. Además, se solicitó a los alumnos que hicieran una autoevaluación sobre la experiencia. **Resultados.** Los resultados obtenidos tuvieron directa relación con el grado de compromiso de los alumnos con el proyecto. Uno de los alumnos abandonó el estudio de la obra, en tanto el otro culminó su estudio e incluyó el preludio en el programa de examen de primer año de Licenciatura, que rindió exitosamente. En el transcurso de las clases este alumno progresivamente fue internalizando elementos mecánico –técnicos (postura global, presentación de la mano izquierda, criterios de digitación, etc.) y pautas interpretativas (encuadre estilístico en el barroco, utilización del picado- ligado, trabajo de volúmenes y timbres, etc.), de los cuales carecía antes de comenzar el estudio de la obra; esto sin duda representa un crecimiento armónico de los parámetros antes mencionados. **Conclusiones.** El estudio progresivo y la mirada crítico – reflexiva sobre lo estudiado le permitieron al alumno aprovechar al máximo sus posibilidades técnico-mecánicas, estilísticas e interpretativas de acuerdo a su nivel con el instrumento. Creemos que este modo de estudio es importante para que vaya desarrollando un método que le sea eficaz. Probablemente este pensamiento crítico reflexivo le sea útil para su crecimiento artístico y luego en su vida profesional.

Palabras clave: *guitarra, aprendizaje progresivo, proceso, Bach.*

Desenvolvimento da expertise do piano brasileiro improvisado: um estudo exploratório com cinco pianistas residentes na cidade de Curitiba.

Danilo Ramos

daniloramosufpr@gmail.com

Universidade Federal do Paraná (Brasil)

Fundamentación. A expertise musical pode ser definida como o conjunto de características, habilidades e conhecimentos que distinguem músicos experts de novatos e pessoas com menos experiência. Os estudos sobre o desenvolvimento da expertise musical no campo das ciências cognitivas vêm sendo realizados considerando diferentes tipos de repertório, como a música de concerto europeia e o jazz norte-americano. No caso específico dos estudos sobre o tema em pianistas, Lehmann, Sloboda e Woody afirmam que a aquisição de expertise musical no curso do desenvolvimento musical desses indivíduos é construída a partir do domínio de habilidades cognitivas distintas. Assim, em pianistas especialistas em música de concerto europeia, a aquisição da expertise musical parece estar mais relacionada ao desenvolvimento de altas habilidades de leitura à primeira vista, técnicas corporais relacionadas à aquisição de velocidade na execução, entre outras, enquanto que os pianistas de música considerada popular, parecem desenvolver uma expertise musical relacionada a altas habilidades de improvisação, amplo domínio do idioma de cifração, desenvolvimento de “ouvido harmônico”, práticas deliberadas em grupo, entre outras. O objeto de pesquisa do presente estudo é o desenvolvimento da expertise na prática do piano brasileiro improvisado (PBI). Trata-se de uma prática musical que tem em sua base o improviso, segundo uma estética jazzística, mas com a implementação de ritmos brasileiros como a modinha, o lundu, o choro, o frevo, o maracatu, entre outros. O surgimento desse peculiar “jeito brasileiro de tocar piano” se deu mais fortemente nos anos sessenta, quando a bossa nova começa a influenciar a música mundial (principalmente o jazz

norte-americano) e também uma geração de instrumentistas brasileiros que já era influenciada pelo jazz. Estes músicos formaram grupos que tocavam um repertório de bossa nova e jazz instrumental e muitos tinham na formação clássica jazzística de trio (piano, contrabaixo e bateria), como o Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Sambalanco e outras formações como o Quarteto Novo (de Hermeto Paschoal), os Copa 5, entre outros. De maneira geral, os temas utilizados na prática do piano brasileiro improvisado contemplam temas compostos especificamente para execução instrumental, como os casos de composições de Egberto Gismonti, Cesar Camargo Mariano, André Mehmari e canções que são executadas em versões instrumentais e recebem tratamento jazzístico no que diz respeito à forma e ao arranjo, mas que originalmente foram compostas como canções, como os arranjos do Zimbo Trio para Garota de Ipanema, Corcovado e Wave, de Tom Jobim. A prática do ensino do piano brasileiro improvisado é bastante recente no Brasil, pelo fato de o país, até o presente momento, não possuir nenhum curso de graduação universitária em música com especialização neste tipo de repertório. Quais seriam as habilidades cognitivas relacionadas à aquisição da expertise de pianistas na prática do piano brasileiro improvisado (PBI)? O objetivo do presente trabalho foi realizar um primeiro estudo exploratório sobre estratégias cognitivas empregadas por cinco pianistas profissionais brasileiros graduados em música residentes na cidade de Curitiba para o desenvolvimento de suas expertises musicais na prática do PBI. Um questionário de caráter semiestruturado foi aplicado nestes pianistas, com perguntas relacionadas: (1) ao percurso histórico da trajetória musical de cada um deles; (2) ao início do interesse pela prática do PBI; (3) a como eles aprenderam este tipo de prática; (4) como eles organizam suas sessões de práticas deliberadas para o estudo deste tipo de repertório; (5) conselhos que eles dão para aqueles que pretendem se especializar no PBI. As entrevistas foram transcritas e tiveram a duração média de 42 minutos. Após a análise do conteúdo, os principais resultados obtidos foram: (a) de maneira unânime, os pianistas entrevistados utilizaram-se de recursos como escuta e transcrição do repertório que queriam tocar (método da imitação); (b) a maioria dos entrevistados apropriou-se do estudo sistemático de métodos relacionados ao aprendizado do jazz norte-americano, mas aplicado ao repertório brasileiro de bossa-nova, a princípio; (c) a maioria dos entrevistados considerou as práticas musicais em grupo diferentes daquela relacionada às aulas individuais como essenciais para o domínio desse tipo de linguagem. A partir da discussão dos dados da presente pesquisa e de novos estudos feitos com os pressupostos do modelo de improvisação proposto por Kenny e Gellrich, espera-se contribuir para a criação de cursos de piano que visem a formação de experts na prática do piano brasileiro improvisado.

Palabras clave: *cognição musical, expertise musical, prática deliberada, piano brasileiro improvisado.*

La música de cámara como estrategia pedagógica para el fortalecimiento de los procesos académicos y musicales.

Robinson Giraldo Villegas

robinson.giraldo@correo.uis.edu.co

Universidad Industrial de Santander (Colombia)

Fundamentación. El presente estudio se desarrolló en un programa de Licenciatura en Música del nororiente de Colombia, que para el momento de la investigación no había incluido la práctica de música de cámara en su plan de estudios como complemento a la formación integral como sí lo hacen otros programas que fueron tomados como referentes en la investigación. **Objetivos.** Indagar la importancia de la música de cámara como complemento en el fortalecimiento de los procesos académicos, pedagógicos e interpretativos de los estudiantes del programa. Identificar las percepciones de los profesores y estudiantes respecto a la música de cámara, proponer acciones que permitieran la inclusión de la práctica de música de cámara dentro del plan de estudios del programa y crear un semillero formativo en música de cámara en el formato ensamble de metales y percusión. La teoría del aprendizaje significativo propuesta por David Paul Ausubel fue el fundamento teórico y su estudio se desarrolló bajo la principal mirada de Gabriel Enrique Rusinek Milner, quién menciona cómo a través de dicha teoría se pueden dar los procesos de enseñanza y aprendizaje en la educación musical, en tal sentido, se exponen diferentes planteamientos hechos por el autor como el aprendizaje significativo en la educación musical y el aprendizaje musical significativo, todos basados en la teoría del aprendizaje significativo. Rusinek afirma que, mediante el correcto uso y combinación de los conocimientos procedimental y declarativo, se puede llegar a dar un correcto aprendizaje significativo musical, por lo que el mismo autor basado en la no-arbitrariedad y sustentividad de Ausubel, propone los ejes recepción-descubrimiento y significativo-memorístico que según él,

intervienen en el proceso de enseñanza y aprendizaje de la música y que pueden ser aplicados en la interpretación musical. **Método y resultados.** Se utilizó el método de investigación cualitativo propuesto por autores como Hernández, Fernández y Baptista y la estrategia investigativa estudio de caso bajo la mirada de autores como Yin. Los participantes estuvieron divididos en dos grupos así: seis estudiantes del programa objeto de estudio y cuatro profesores tanto del programa objeto como de otras instituciones de educación superior del país. Se utilizaron como instrumentos de recolección de datos el cuestionario y la entrevista. Una vez recolectada y analizada toda la información, los resultados se agruparon en cuatro categorías, así, la categoría Conocimiento buscó conocer si los participantes tenían un adecuado concepto sobre la definición de música de cámara, obteniéndose como resultado que sí tenían un adecuado concepto sobre el tema. La categoría Experiencia se enfocó hacia la trayectoria y experiencia de los participantes como intérpretes y docentes de música de cámara, por lo tanto, reveló que todos los participantes habían sido parte de diversos formatos de cámara como cuartetos y ensambles mixtos. En cuanto a la categoría Percepción, tuvo como principal propósito conocer a través de la opinión crítica y conceptual de los participantes diferentes aspectos de la música de cámara, entre ellos que la práctica de música de cámara hace aportes académicos, pedagógicos e interpretativos como la afinación, balance sonoro, entendimiento armónico, trabajo colaborativo, así como la posibilidad de conocer e interpretar diferentes estilos y géneros musicales. Finalmente, la categoría Beneficio se dividió en tres sub categorías, que permitieron conocer los aportes socio-culturales, académico-pedagógicos y de proyección institucional que a través de la música de cámara se pueden lograr. **Conclusiones.** Entre las principales conclusiones del estudio, cabe destacar que la práctica de música de cámara parece constituir una estrategia que complementa el proceso de formación integral de quién la practica, pues basados en los resultados obtenidos, la inclusión de dicha práctica en el plan de estudios del programa objeto, permitiría a los estudiantes de las diferentes líneas instrumentales hacer uso de los conocimientos adquiridos en asignaturas teóricas y prácticas al servicio de la interpretación musical. La creación de agrupaciones de cámara, puede aportar al desarrollo cultural y musical tanto de las instituciones educativas como de las regiones a las que éstas pertenecen, esto se afirma según los resultados obtenidos a través de esta investigación en complemento con la creación del semillero formativo en música de cámara, pues dicha agrupación desarrolló una importante labor académica, musical, cultural y social, participando en eventos no sólo a nivel institucional, sino nacional e internacional. Finalmente es importante mencionar que, esta propuesta de investigación contribuyó para que desde el año 2018, se incluya la práctica de música de cámara en el plan de estudios del programa.

Palabras clave: *música de cámara, interpretación musical, aprendizaje significativo, ensamble de metales y percusión.*

Um estudo sobre as crenças de autoeficácia no ensino coletivo de violão.

Dayane Battisti y Rosane Cardoso de Araújo

daya_battisti@hotmail.com

Universidade Federal do Paraná (UFPR) (Brasil)

Fundamentación. O ensino coletivo de instrumentos musicais apresenta vantagens como a democratização do acesso, a interação entre os alunos, o ambiente lúdico, a cooperação, a motivação, entre outros. Para investigar a motivação neste ambiente, o referencial teórico escolhido foi a teoria da Autoeficácia - principal constructo da Teoria Social Cognitiva, postulada pelo psicólogo canadense Albert Bandura. As crenças de autoeficácia estão relacionadas a quanto um indivíduo se julga capaz de realizar determinada tarefa e influenciam suas escolhas, quanto esforço despendem para a realização da tarefa e a sua persistência diante de dificuldades. Quatro principais fontes de influência são responsáveis por desenvolver as crenças das pessoas sobre sua eficácia: (1) experiências diretas, quando o indivíduo obtém sucesso na realização de algo; (2) experiências vicárias, que estão ligadas à capacidade do ser humano de aprender observando modelos sociais; (3) persuasão verbal, quando outras pessoas a convencem sobre sua capacidade; (4) indicadores fisiológicos, que se referem à forma como o indivíduo percebe e interpreta suas reações emocionais e físicas. O objetivo foi investigar a motivação para aprender violão em grupo a partir das fontes de influência das crenças de autoeficácia (experiências diretas, experiências vicárias, persuasão verbal e indicadores fisiológicos). Para tanto, a metodologia utilizada foi uma Survey de pequeno porte com aplicação de questionário. Participaram da pesquisa 21 alunos de violão em grupo de uma instituição da cidade de Curitiba-PR. Foram 14 alunos do gênero masculino e 7 do gênero feminino, a maioria entre 9 e 14 anos. Com os resultados foi possível confirmar a hipótese da pesquisa, observando que a motivação para

aprender violão no contexto coletivo pode ser intensificada a partir dos seguintes aspectos: (a) das experiências de êxito que os alunos têm no ambiente coletivo, aprendendo a tocar músicas novas e ao tocar junto com seus pares; (b) das experiências vicárias ao observar os pares aprendendo durante as aulas e também ao observar o professor; (c) da persuasão verbal do professor e dos colegas; (d) dos indicadores fisiológicos da experiência positiva de estar tocando junto com o grupo. Os resultados deste estudo apontaram para a relevância das relações entre aulas coletivas de violão e o processo motivacional do aluno, enfatizando particularmente o aumento de crenças de autoeficácia neste contexto.

Palabras clave: *crenças, autoeficácia, ensino coletivo, violão.*

Representações sociais de professores de instrumentos musicais.

Rosane Cardoso de Araújo

rosane_caraujo@yahoo.com.br

Universidade Federal do Paraná / CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) / Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ACBAM) (Brasil)

Fundamentação. O foco deste estudo é o conceito de Representação Social na prática docente de professores de instrumentos musicais. De acordo com Moscovici as representações sociais são processos simbólicos da construção da realidade da vida cotidiana de todos, que orientam nossas decisões e comportamentos. De acordo com o autor, ao considerarmos o sistema cognitivo a partir da psicologia social, pressupomos que a compreensão que os indivíduos têm sobre as coisas passa por um processamento de informações, isto é, a compreensão do mundo por meio de ideias, percepções e atribuições. Addressi afirma que na análise da prática docente encontramos concepções e conhecimentos implícitos que afetam suas identidades profissionais e conseqüentemente suas formas de ensinar e/ou aprender. **Objetivo.** O objetivo desta pesquisa foi investigar as representações sociais dos professores de música, associadas aos conceitos de “talento” e “musicalidade”. **Método e resultados.** A metodologia escolhida foi a survey de pequeno porte com um grupo de 12 professores de diferentes instrumentos. A seleção dos participantes foi realizada por meio de amostragem não-probabilística. Os dados foram coletados em 2015 e o instrumento de coleta de dados foi um questionário. Os resultados indicaram uma série de conceitos sobre os termos musicalidade e talento. A maioria dos professores indicou “talento” musical como habilidade musical, facilidade para a aprendizagem, sensibilidade, facilidade para expressividade, fluência. A “criança com musicalidade” foi identificada pela maioria dos professores como uma criança que tem sensibilidade no desempenho musical, fluência rítmica e melódica, e que tem capacidade de dar sentido ao texto musical, entre outras características.

Contribuição principal. Os resultados desta pesquisa têm implicações para a educação musical, pois contribuem para a compreensão do pensamento dos professores à luz da psicologia social. Estes resultados, portanto, indicam que as representações sociais dos docentes apresentam, conforme aponta Moscovici, crenças nucleares (crenças básicas), nas quais os professores integram também as suas experiências particulares. **Conclusão.** Os resultados obtidos corroboram com a definição de Hallan sobre o termo musicalidade (habilidade, aptidão, potencial e talento) e com o estudo de McPherson e Williamon sobre “talento”, no qual os autores indicam uma aproximação do termo “talento” com a performance superior (habilidades superiores) resultantes de um treinamento específico em uma área de atuação específica. Os resultados, por fim se aproximam aos estudos desenvolvidos por Addessi e Addessi e Araújo sobre representações sociais a respeito da musicalidade e da criança musical.

Palabras clave: *psicologia social, representações sociais, professor de música, pensamento do professor, psicologia da música.*

Análisis musical, interpretación y prácticas educativas

Moderadora: Paula Mesa

paumesa71@gmail.com

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Un modelo formal-funcional de la Zamba.

Alejandro Martínez

martinezalejandro42@gmail.com

Facultad de Bellas Artes (UNLP). Departamento de Música. Laboratorio de Investigación, Producción y Documentación en el área del Lenguaje Musical Tonal

Fundamentación. El vocabulario teórico-musical referido a los aspectos formales en música popular argentina presenta varias inconsistencias y ambigüedades. Términos como frase, período, antecedente, consecuente, pregunta, respuesta u oración son utilizados frecuentemente en la literatura para referirse a aspectos formales sin una especificación clara o precisa de su uso. Por otra parte, el recurso a identificadores formales (como parte A, sección B, o unidad formal C, etc.), aunque ciertamente permite identificar pasajes musicales en base al contenido melódico, rítmico y armónico, tampoco arroja luz sobre el rol de éstos en la organización formal de la pieza. Por esas razones, en este trabajo, proponemos un abordaje formal basado en la noción de función formal, con el fin de desarrollar un vocabulario más rico y diferenciado que permita descripciones, análisis e interpretaciones más rigurosas de la organización formal en la Zamba. Proponemos abordar entonces la cuestión formal en el género Zamba recurriendo a la teoría de las funciones formales, tal como es presentada por William Caplin y otros autores. Se postula un modelo formal-funcional-modular que propone comprender la constitución formal de la Zamba en términos de los roles o funciones formales que desempeñan los componentes intratemáticos (concebidos como módulos formales) de sus dos secciones principales, la estrofa y el estribillo. **Objetivos.** El objetivo de este trabajo es proporcionar las bases para un estudio sistemático de la organización formal en el género Zamba desde un enfoque formal-funcional. A través de varios ejemplos musicales ilustraremos diferentes posibilidades combinatorias de los módulos formales que exhiben las zambas. Finalmente, y con el fin de ilustrar las posibilidades

del modelo que proponemos, analizaremos en detalle la estrofa de Debajo de la morera, una zamba conocida del compositor Virgilio Carmona, que presenta interesantes cuestiones formales. **Contribución principal.** Como hemos afirmado antes, la contribución principal consiste en el desarrollo de un modelo formal del género Zamba que permita una descripción rigurosa de su organización formal. El modelo formal también aspira a describir aspectos de la experiencia musical, puesto que el enfoque funcional valoriza el aspecto temporal del discurso musical y considera que cada pasaje musical posee una determinada cualidad temporal, resultado de la interacción de varios factores compositivos. Finalmente, el modelo formal propuesto podría aportar también herramientas de análisis estilístico, que hagan posible reconocer e identificar rasgos compositivos específicos (p. ej., de un compositor o región geográfica determinados). **Conclusiones.** El trabajo mostrará, a través del análisis de ejemplos musicales, la viabilidad del modelo formal de la Zamba propuesto, así como futuras proyecciones y desarrollos.

Palabras clave: *zamba, análisis musical, función formal, forma modular, William Caplin.*

Movimiento y gesto expresivo en la performance de tango. Implicancias para el estudio del estilo de ejecución en tangos de época.

Demian Alimenti Bel e Isabel Cecilia Martínez

demianalimentibel@gmail.com

Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC) - Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. El tango es un género musical complejo en el que danza, canción y música instrumental se combinan en la performance para comunicar discursivamente patrones expresivos sonoro-gestuales con identidad estilística. En un trabajo anterior Alimenti Bel y Martínez caracterizaron diferencias entre los estilos compositivo y performativo de las orquestas de tango de A. Troilo y O. Pugliese. Para ello analizaron en la música anotada y en la performance la relación entre los acentos fenoménicos y las unidades de agrupamiento de los patrones rítmico-melódico-expresivos, identificando los rasgos de identidad característicos. En el presente trabajo se hace foco en el estudio del movimiento corporal expresivo de las citadas performances. Los estudios descriptivos del movimiento en la ejecución musical han sido aplicados principalmente a la música académica; es reciente su uso en el campo de la música popular. Davidson exploró el rol que tiene la estructura musical en la conformación del movimiento expresivo durante la performance pianística; relacionó las variaciones de tempi y los cambios en la densidad cromométrica con los cambios en la intención expresiva, identificando perfiles de movimiento corporal en niveles estructurales locales y globales. En este trabajo analizamos la calidad de los movimientos corporales, los gestos efectores y la temporalidad en la ejecución de los patrones rítmico-melódico-expresivos de dos bandoneonistas de tango con el fin de describir el complejo sonoro-kinético resultante en cada estilo de ejecución. **Objetivos.** En este estudio de dos casos nos proponemos: (i) Observar y describir los gestos expresivos en los movimientos de dos intérpretes de bandoneón, ejecutando un mismo tango según los estilos de

A. Troilo y O. Pugliese; (ii) vincular el análisis de (i) con la discursividad musical manifiesta en los patrones rítmico-melódico-expresivos; y (iii) caracterizar la identidad estilística en base a las claves multimodales de la ejecución en ambos estilos de tango. **Método.** Se analizaron dos videos de época del tango “Chiqué”. El análisis del movimiento se centró en la ejecución del bandoneón, interpretado por el propio Troilo, y por Roberto Álvarez (orquesta de Pugliese). La observación de video y la anotación del movimiento se realizaron con el software Elan 5.0.0-Alpha, y la señal sonora fue procesada y analizada mediante el software Sonic Visualiser 2.3. El procedimiento analítico incluyó: (1) observación y anotación del movimiento corporal-intencional utilizando categorías Laban; (2) observación y caracterización de los gestos efectores producidos por cada intérprete; (3) Microanálisis de la superficie sonora con vistas a describir la temporalidad de los pasajes seleccionados; y (4) elaboración de una interpretación analítica basada en las conexiones entre (1), (2) y (3). **Resultados.** En cuanto a Troilo, se observó que los movimientos de la cabeza, el torso (impulsividad y sacudimiento) y el instrumento están comunicando rasgos del fraseo que se corresponden con particularidades de la organización temporal y rítmica de la frase. La acción intencional desplegada coincide con los acentos fenoménicos. Esta conjunción acentual y gestual coincide en general con el esquema métrico y con las unidades de agrupamiento. En cuanto a Pugliese (de Álvarez) se observó que el gesto expresivo de cabeza y torso se modifica por la alternancia melódico-temporal entre el rubato y la pulsación estable. En las unidades de agrupamiento se encontró que el instrumento realiza una apertura del fuelle que aumenta progresivamente en cada repetición motivica, hasta alcanzar la máxima apertura en el final de la frase. Los acentos fenoménicos y los patrones sonoros expresivos no se despliegan en fase con la estructura métrica: la distribución temporal ocurre a diferentes niveles de la jerarquía métrica en la misma frase y pareciera incidir en la acción intencional del movimiento. **Conclusiones.** Las formas sónicas en movimiento modelan un complejo comunicativo multimodal-estilístico en el desempeño del tango. En Troilo, los acentos expresivos se vinculan a la fase métrica y se utilizan para elaborar el ritmo duracional y la variación melódica en el nivel de frase local. En Pugliese, la discursividad se elabora a partir de los acentos expresivos fuera de fase métrica y de la alternancia temporal del fraseo melódico, resuelta en las unidades de agrupamiento a nivel de frase global.

Palabras clave: *gesto expresivo, estilo, tango, Troilo.*

Escrituras musicales vernáculas: los registros escritos de los músicos de rock.

Martín Remiro y María Inés Burcet

martinremiro@hotmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Leer y escribir son actividades que se desarrollan de acuerdo con propósitos específicos: escribimos una lista de tareas para organizar el día, leemos el diario para informarnos, escribimos una carta para establecer un vínculo con otra persona, leemos una receta para hacer una comida diferente. En el mismo sentido los músicos se valen de la lectura y escritura con propósitos como: escribir una melodía para recordarla, leer un cifrado para acompañar una canción, escribir la parte de un instrumento para ensamblar una ejecución, leer una serie de números para revisar cierta digitación. A su vez, los propósitos suelen ser muy variados conforme las prácticas y los repertorios musicales. En los ámbitos de enseñanza formal de la música la notación musical occidental resulta la modalidad de escritura privilegiada. Pero también en estos ámbitos circulan otros modos de registro como, por ejemplo: los cifrados de funciones armónicas, el cifrado americano, las tablaturas, en ocasiones tanto estudiantes como docentes se valen de los nombres de notas, digitaciones, o diversos gráficos. A su vez, por fuera de las instituciones, estos diversos modos de registro se adecúan y resignifican. Precisamente, Ferreiro sostiene que la escritura es un objeto de conocimiento en constante movimiento, y explica que es a través de ese incesante proceso de reconstrucción que se transforma en la propiedad colectiva de cada nueva generación. En la práctica musical los sujetos se apropian de ciertas características de las notaciones y las adecúan según diversas necesidades, algunas veces para uso propio, y otras veces para ser compartidas en pequeños núcleos. Esto implica que, en ocasiones, las anotaciones parezcan caóticas y su posibilidad comunicativa

resulte más restringida. Algunos autores explican que estas escrituras, a las que denominan vernáculas, suelen vincularse con la construcción de la identidad, son escrituras cooperativas, situadas, y se aprenden informalmente en comunidades de práctica. Para comprender las escrituras vernáculas y conocer sus propósitos no basta con observarlas en sí mismas. Se trata de observar las prácticas sociales particulares donde esas diversas formas de lectura y escritura cobran sentido. Una vez localizadas las prácticas sociales particulares, es necesario observar también la manera en que estas formas específicas de lectura y escritura están conectadas: (i) con formas orales de utilizar el lenguaje; ii) con formas particulares de interactuar, crear, valorar y sentir, y iii) con modos específicos de usar objetos, instrumentos, tecnologías, símbolos, espacios y tiempos. Estas dimensiones de análisis nos ayudan a asumir la diversidad de prácticas letradas existentes y, por ende, la pluralidad de la alfabetización musical. **Objetivo.** Conocer y describir las características que tienen las anotaciones que realizan los músicos de rock, tanto sus elementos y relaciones representados como los propósitos particulares que ellas cumplen en los contextos específicos. **Metodología.** Se recopilaron escrituras realizadas por 8 músicos integrantes de dos bandas de rock. Se realizaron entrevistas individuales donde se solicitó a cada uno de ellos que explicaran aquello que había sido anotado y describieran las condiciones específicas de lectura o escritura como así también el propósito que esas anotaciones tenían. **Análisis de los datos y conclusiones.** Se analizó por un lado aquello que era registrado (elementos y relaciones de la música) como así también la función que esas escrituras cumplían en la actividad musical. Los resultados y conclusiones serán presentados en el encuentro.

Palabras clave: *escrituras vernáculas, rock, escritura musical.*

Experiencias en la interpretación del tango.

Matías Iván Olivera

matute93_lp@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Fundamentación. La experiencia de la que voy a hablar, ocurre en el ámbito académico de la facultad, en condición de adscripto, en clase de Tango. El contenido a abordar era Tango Canción. Particularmente, mi función allí consistía en ayudar a los cantantes, orientándolos en cuanto a lo que significa interpretar Tango. Para esto utilizamos una misma pieza para todos los grupos. A lo largo de las instancias prácticas fui segmentando el trabajo con los cantantes. El primero de estos pasos fue, el aprendizaje de la melodía del tango a interpretar por cada uno de los cantantes de cada grupo, luego trabajé con ellos la lectura de la letra del tango que debían cantar, en búsqueda de interpretaciones propias. El tercer y último paso consistió en que los cantantes realizaran una interpretación a nivel global del tango en cuestión, a modo de lograr un “fraseo” particular, lo que dio como resultado diversas versiones. Todos ellos venían de experiencias muy distintas con el tango. Como análisis final, luego de transitar por estas tres etapas, los cantantes lograron autonomía en cuanto a la toma de decisiones a la hora de interpretar con la voz un tango. Es particularidad de este relato, analizar o dar cuenta de cómo influye la labor actoral, no sólo musical, cuando interpretamos un Tango. Ya que, considero que no es igual a interpretar cualquier canción que nos guste. Es por ello que en su modo de cantar tiene elementos musicales de la ópera italiana (como el hablado o recitativo) y la utilización de los portamentos y vibrattos. Es cierto, que en primer lugar hay que aprender la correcta línea del aria o parte de la ópera a cantarse, con su correcto uso de la técnica vocal, pero luego llega la parte de tomar decisiones y ser criterioso en la labor actoral de ese número a interpretar. Y esto último también

ocurre en la preparación de la interpretación de un tango. Si los cantantes con los que trabajé hubieran, solamente presentado en su finalidad, la melodía original del tango sin modificaciones interpretativas. No hubieran cantado Tango, simplemente hubieran reproducido música. Como reflexión final, la experiencia pedagógica en la que me tocó ser guía en los ensayos prácticos de los cantantes en cuestión, r sobre un mismo tango en común, me lleva a concluir lo importante que es la faceta actoral en este género. Sólo a partir de la internalización música-texto lograron “frasear”. Y fue en esa búsqueda interpretativo-actoral donde se vieron las diferencias autónomas.

Hermenéutica musical: hacia de una propuesta latinoamericana.

Pilar Jovanna Holguín Tovar

pilarjo@gmail.com

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Fundamentación. En el siglo XIX, dentro de los estudios musicales surgió una disciplina autónoma denominada análisis musical que aborda lo que constituye la música para su comprensión. El término análisis musical adopta varias actividades, algunas exclusivas: representan fundamentalmente diferentes puntos de vista de la naturaleza de la música, el rol de la música en la vida humana y el rol del intelecto humano con respecto a la música. Varios teóricos han definido el análisis musical en el siglo XX. En el comienzo de la disciplina y hasta hace poco, el análisis tuvo como objetivo: analizar para aprender a escuchar, para interpretar mejor la música y, en mayor medida, para componer. Los primeros trabajos ligaron el análisis predominantemente a la partitura. Esta perspectiva dio origen a la corriente formalista y estructuralista en el que i) el análisis es la descomposición de la estructura musical; ii) el punto de partida del análisis es la música misma, no sus elementos externos. Al surgir la new musicology hay una búsqueda por la comprensión de la música y la investigación musical como entes culturales e ideológicos. Se toma la iniciativa de trascender límites por medio de la multidisciplinariedad. El propósito es favorecer la transdisciplinariedad y la consideración de la obra como un enunciado situado en un contexto socio histórico y cultural (música como objeto cultural). Kramer propone que la musicología debe desarrollar generar actos de interpretación. Al ampliar los marcos teóricos de la nueva musicología hacia las Humanidades se incluyen en los métodos investigativos áreas como la historiografía, la semiótica y la hermenéutica entre otros. Se toma en cuenta la preocupación por los procesos socioculturales informados, por

las prácticas musicales, por los valores y significados relacionados con intereses históricos y políticos que conducirán a una teoría y desarrollo de lo hermenéutico musical. **Objetivos.** Examinar algunos de los tópicos comunes entre la hermenéutica analógica y las ventanas hermenéuticas propuestas por Kramer para analizar su integración en un análisis hermenéutico musical. **Contribución Principal.** El término hermenéutica musical fue adaptado de la hermenéutica filosófica (análisis de textos). Schleiermacher, Gadamer y Ricoeur fueron algunos de los autores más influyentes en los analistas musicales como Kretzschmar, Hoffmann o Savage. Estos analistas tomaron la perspectiva de los filósofos de su época para analizar obras canónicas del repertorio centro europeo. En el desarrollo de la hermenéutica musical, desde Kretzschmar hasta Kramer, la naturaleza polisémica del lenguaje verbal es fundamental. Kramer propone unas ventanas hermenéuticas para la comprensión de las dimensiones culturales, sociales, políticas e históricas de la música. Los repertorios latinoamericanos, particularmente los que pertenecen a la composición académica, están enmarcados en contextos históricos, políticos y sociales diferentes a los europeos. El análisis hermenéutico puede ser pertinente para hallar los significados culturales de este tipo de piezas. Por lo anterior surge la cuestión sobre si es posible tomar los postulados filosóficos de un hermeneuta latinoamericano para diseñar la metodología de análisis hermenéutico musical. En la investigación se halló la hermenéutica analógica del mexicano Mauricio Beuchot. Esta propuesta innovadora ha generado un corpus amplio para su estudio. Su propósito es encontrar puntos intermedios entre la univocidad (objetividad-positivismo) y la equivocidad (subjetividad-relativismo). En este trabajo se busca responder cuáles son los tópicos comunes entre la hermenéutica analógica y las ventanas hermenéuticas propuestas por Kramer. **Conclusiones.** En una aproximación, se observó que las dos propuestas de análisis tiene como puntos comunes: i) la discusión sobre el criterio de verdad en el análisis, ii) la polisemia del texto y sus múltiples significados y iii) la importancia que toma la percepción del analista, entre otros. Las conclusiones completas se presentarán en el evento ya que el trabajo se encuentra en una etapa preliminar.

Palabras clave: *hermenéutica musical, hermenéutica analógica, análisis musical, significado musical, new musicology.*

Un estudio sobre los musicomovigramas interactivos como herramienta de apoyo en las clases de música.

Miguel Clemente Rubio, José Fornari y Adriana N. A. Mendes

miguelclementesaxo@gmail.com

Instituto de Artes UNICAMP (Brasil) / Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora UNICAMP (Brasil)

Fundamentación. Una vez que entramos en el siglo XXI la educación sufrió innumerables cambios en las metodologías de las aulas siendo estas un fuerte impacto de las tecnologías de la comunicación y la información (TIC). Estas impactaran totalmente en todas las actividades de la sociedad viéndose reflejado dentro de la educación musical. En el presente artículo se realiza la evolución de los musicogramas, los cuales son recursos de apoyo didáctico para el aprendizaje de conceptos y formas musicales. Con el fuerte impacto de las nuevas tecnologías estos se han desarrollado convirtiéndose en musicomovigramas (añadiendo video y secuencia sonora con animación) y con el paso del tiempo en musicomovigramas interactivos, en el presente texto se pretenden crear las bases de audición musical para la viabilidad de creación estos citado en último lugar los cuales son recursos didácticos similares a los videojuegos, creados a partir de softwares libres (Scratch, eAdventure), sirviendo como herramienta de apoyo computacional para el apoyo de en el proceso de adquisición de competencias musicales dentro la educación musical.

Palabras clave: musicomovigrama, audición musical, aprendizaje musical.

Nuevas perspectivas sobre la práctica vocal

Moderador: Nicolás Alessandroni

n.alessandroni@conicet.gov.ar

Instituto de Investigaciones Filosóficas (SADAF-CONICET) / Laboratorio para el
Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

La asignatura 'Anatomía Funcional de la Voz'. Veinte años de pedagogía de la voz en los estudios de medicina.

Begoña Torres Gallardo

btorres@ub.edu

Unidad de Anatomía Humana. Facultad de Medicina y Ciencias de la Salud. Universidad de Barcelona (España)

Fundamentación. En este trabajo presento la asignatura optativa Anatomía Funcional de la Voz, que imparto en la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona (España) desde el curso académico 1997/1998. Creé esta asignatura porque consideré que era necesario que los estudiantes de medicina tuvieran un conocimiento profundo de la voz normal para poder así comprender sus trastornos. En la Facultad se estudiaban las patologías de la laringe, pero no existía ninguna asignatura donde se hablara del aparato fonador en su conjunto y de su funcionamiento. De este modo nació la asignatura que este curso ha llegado a su vigésima edición. La asignatura ha ido sufriendo a lo largo de los años cambios derivados de la entrada de las nuevas tecnologías y de los nuevos métodos docentes en la universidad. En la actualidad consta de nueve sesiones teóricas presenciales de dos horas de duración. Desde el inicio de la asignatura, el curso se cierra el con un taller de Técnica Vocal de carácter voluntario, también de dos horas de duración. Los estudiantes realizan tres actividades individuales evaluables a través del Campus Virtual de la Universidad de Barcelona (plataforma Moodle). Las dos primeras, son de autoobservación de la postura y de la respiración, y la tercera consiste en la creación de una base de datos de voces. Cada estudiante comparte una voz, hablada o cantada (de dominio público), y debe hacer sobre ella un pequeño comentario analizando sus cualidades. Como parte de la evaluación de la asignatura, los estudiantes preparan en pequeños grupos un trabajo escrito sobre algún tema relacionado con la voz normal que sea de su interés. De este modo realizan un trabajo final de revisión y análisis de aspectos concretos de la voz. Creo

que esta asignatura permite a los estudiantes explorar la voz a partir de diferentes parámetros y adquirir una visión amplia y multidisciplinar de la voz. Tras veinte años de realización de la asignatura estoy muy satisfecha de los resultados, no sólo académicos, que siempre son de gran calidad, sino también por la buena acogida que siempre tiene entre el alumnado.

El estudio del canto en los distintos ámbitos educativos.

Susana Caligaris

susanacaligaris@yahoo.com.ar

Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Fundamentación. Como docente de la Orientación Canto en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, y dada mi experiencia como Maestra de Canto en destacados Coros de Niños y en distintas Agrupaciones Corales de Jóvenes y Adultos, propongo hacer una reseña de mi experiencia docente en el área específica del Canto. Presentaré una serie de propuestas metodológicas basadas en mis estudios en la UNL y con la guía de destacados profesores, aunados a mi experiencia docente enfocada a las características propias de cada etapa del desarrollo humano. Niñez, adolescencia, juventud y edad adulta implican distintos desafíos para el docente de Canto, en función al mundo psicológico y físico, el entorno y los intereses personales puestos en juego ante el estudio de una de las disciplinas tal vez, más complejas y abarcales de la formación artística.

¿Nada en común? Desarrollo de recursos para relacionar articulación, pronunciación y expresividad en el idioma inglés cantado interpretado por cantantes de habla hispana con pronunciación argentina.

Philip Salmon

susanacaligaris@yahoo.com.ar
British Council (Inglaterra)

Fundamentación. Habiendo tenido numerosas oportunidades de dictar Clases, Talleres y Masterclasses en la República Argentina, abordando distintos repertorios, pero atendiendo muy especialmente el interés de los cantantes argentinos por resolver problemas específicos que les plantea el repertorio inglés cantado, he desarrollado en forma empírica una serie de recursos que permitan relacionar el sonido propio del cantante argentino, con las características de sonoridad del idioma inglés. Esto implica una tarea de reflexión y percepción acerca de las diferencias y semejanzas en cuanto a sonoridad entre los dos idiomas, a partir de la cual es posible encontrar puntos de apoyo en el idioma castellano (con pronunciación argentina), que permiten llegar a incorporar en forma práctica, características de sonido, pronunciación, articulación y timing de los distintos fonemas, propias del idioma inglés cantado. La exposición se organizará en base a un relato donde se resumen las principales dificultades observadas a lo largo de mi experiencia en el trabajo con cantantes de Argentina, con posteriores ejemplos de compositores de los distintos períodos, desde Haendel y Purcell hasta Britten y Vaughan Williams, sobre los cuales se desarrollará la propuesta de recursos prácticos.

Salmon, P. (2017). ¿Nada en común? Desarrollo de recursos para relacionar articulación, pronunciación y expresividad en el idioma inglés cantado interpretado por cantantes de habla hispana con pronunciación argentina. En N. Alessandroni y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de resúmenes del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (p. 141). Buenos Aires: SACCoM.

Cognición musical corporeizada

Moderador: Joaquín Blas Pérez

joaq81@hotmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

La kinesis instrumental y la conducción de las voces: construcción de conceptos musicales corporeizados.

Juan Félix Pissinis e Isabel C. Martínez

juanfelixpissinis@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Es frecuente en personas que inician el estudio formal del piano que, al realizar un acompañamiento armónico sobre dicho instrumento, prioricen el componente vertical (movimientos en bloque de los acordes) sin atender a los aspectos horizontales propios de la disposición de las voces dentro de cada acorde. Esto puede deberse a que todavía no cuentan con recursos motores y/o conceptuales para llevar adelante ésta tarea. La poca familiaridad de muchos de los estudiantes con el repertorio canónico con que se aborda el análisis de la conducción vocal (corales barrocos), así como con los aspectos de la lecto-escritura musical, genera una brecha entre la experiencia musical real y el nuevo concepto a construir que dificulta su aprendizaje. La brecha entre el análisis del texto musical y su puesta en acto para la construcción de acompañamientos instrumentales conducidos podría subsanarse recurriendo a los aportes de los modelos de la cognición musical corporeizada, los cuales consideran que el cuerpo cumple un rol fundamental en cómo se construye la experiencia. Las acciones corporales generan modelos anticipatorios que son la base de una ontología orientada por la acción. La percatación consciente de los movimientos que se ponen en juego durante la ejecución puede ser una fuente de información para el análisis musical al incorporar la kinesis de la ejecución instrumental, la cual funciona como una mnemotecnia de soporte. Partiendo de esta concepción, en el presente estudio se pretende elaborar un dispositivo pedagógico para mediar el aprendizaje de la conducción de las voces combinando la ejecución instrumental con el análisis y la elaboración de acompañamientos de canciones en el piano, bajo el supuesto

de que la kinesis instrumental y las imágenes motoras correspondientes podrían alinearse con los aspectos teóricos del asunto y constituirse en un complejo sonoro-kinético-notacional de base para el aprendizaje. **Objetivos.** 1-Analizar la vinculación entre la kinesis sonora de la ejecución instrumental y el análisis notacional de la conducción vocal como estrategia pedagógica para andamiar la comprensión del componente armónico-contrapuntístico de la música tonal. 2-Desarrollar y validar un dispositivo pedagógico para abordar la enseñanza de la conducción vocal en obras del repertorio frecuentado por los estudiantes, incorporando la kinesis de la ejecución instrumental para generar mnemotecnias de soporte que andamien la percatación consciente del sentido de dirección tonal en la escritura musical. 3-Contribuir a la construcción de símbolos sonoro-kinético-notacionales andamiados por la cognición corporeizada de los conceptos de la teoría musical. **Método. Procedimiento:** A- Construcción del dispositivo: 1- Selección de obras musicales del tipo textural melodía con acompañamiento. 2- Elaboración de prácticas de ejecución digitales en el instrumento armónico que favorezcan la comprensión de los aspectos horizontales en el enlace de los acordes. 3- Diseño del dispositivo pedagógico propiamente dicho: a- establecimiento de la secuencia de prácticas perceptivo-performáticas a partir de 1) y 2); b- vinculación de las prácticas de ejecución instrumental con el análisis de la propia ejecución; c- orientación de la toma de decisiones hacia los componentes de conducción vocal en la textura; d- identificación de similitudes y diferencias entre los subtipos de conducción vocal; e- aplicación de conocimiento sonoro-kinético-notacional relativo a aspectos de la conducción vocal en arreglos de canciones realizadas por los alumnos. B- Aplicación del dispositivo 1- administración de una prueba de ejecución para homologar el estado de desarrollo actual de los estudiantes 2- trabajo de campo y registro de datos; readecuación continua de A3) a partir del análisis de resultados de la información relevada. 3- comparación entre el desempeño del grupo B1 y el de aquellos alumnos que sólo trabajaron con la modalidad tradicional, administrándoles una prueba donde deban realizar conducciones de voces sobre el instrumento y de manera escrita. **Participantes:** Estudiantes del Ciclo de Formación Básica de las Carreras de Música de FBA-UNLP seleccionados de acuerdo a B1, que utilicen el piano como instrumento principal. **Análisis de datos:** Los métodos combinan la perspectiva de tercera persona para indagar la información abierta, observable y mensurable de los gestos corporales y las acciones sonoro-kinéticas, con el registro y el análisis de las descripciones de primera persona emergentes de la experiencia personal. **Resultados y conclusiones.** Se presentarán resultados preliminares en el encuentro. Análisis preliminares sugieren una interacción favorable entre los aspectos performativos y los representacionales de la música.

Palabras clave: *cognición musical corporeizada, kinesis instrumental, conducción vocal, piano.*

Las acciones corporales como modo no lingüístico de describir la práctica de significado musical.

Maria Gabriela Monaco y Monica Valles

mariagmonaco222@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Fundamentación. Diversos estudios han mostrado que la música impacta de diferentes modos y ejerce una influencia en el ser humano. La relación que se establece entre las personas y la música se da de dos maneras, que pueden entenderse en términos de compromiso directo e indirecto. El primero remite a una experiencia de resonancia conductual con la energía física, que constituye un modo directo de sentir la realidad musical. En el segundo, la relación se da a través de un mediador (por ejemplo, una descripción o una partitura) y promueve el acceso a la música como representación mental, pero no como energía sonora. Si bien el mediador podría constituir un factor perturbador en la relación con la música, su presencia es habitual en los diversos tipos de práctica musical y puede jugar un rol relevante. Así por ejemplo, es común hablar acerca la música describiéndola y con frecuencia es el único modo de comunicar la experiencia, compartirla, y asignarle significado. Aunque en la práctica musical real una descripción puede ser secundaria, constituye una herramienta útil para vincularse con la música y forma parte de una práctica de significación que ayuda a las personas a acceder a ella. En general, estas descripciones, lingüísticas, se basan principalmente en la abstracción, la conceptualización y la verbalización no obstante, la cognición musical corporeizada ofrece una forma alternativa de descripción, no lingüística, que compromete diferentes niveles de percatación y asignación de significado. Según esta perspectiva, los patrones sonoros son comprendidos mediante la emulación de la energía sonora que se manifiesta en acciones corporales que posibilitan vincularse con las características estructurales de las obras musicales. Las formas sónicas en

movimiento tienen un impacto directo en el cuerpo y adquieren una significación a través de la acción corporal más que del pensamiento, pudiendo así distinguir una significación corpórea de una cerebral. Si las formas sónicas en movimiento involucran a las personas en un proceso de significación corpórea, el movimiento corporal puede ser entendido como un tipo de descripción espontánea, no lingüística de la práctica de significación musical. A partir de estas consideraciones es posible pensar que los movimientos corporales de un performer, podrían brindar indicios a un observador acerca de cómo es dicha práctica o de cuáles componentes de la música están siendo recogidos y manifestados a través del movimiento. Este trabajo presenta un estudio exploratorio que indaga sobre esta cuestión. **Objetivo.** Analizar i) si los movimientos corporales de una estudiante de ballet brindan indicios a un observador acerca de características o componentes de la música y en qué consisten dichos indicios y ii) en qué medida influye el conocimiento de dominio del observador en sus estimaciones. **Metodología.** Participaron del estudio quince sujetos (cinco músicos, cinco bailarines y cinco no músicos ni bailarines). Para el estudio se utilizó una filmación de una performance de danza desarrollada por una estudiante de ballet de once años de edad, quien luego de escuchar un fragmento musical elaboró, en la misma sesión, una coreografía. Se entrevistó a los participantes de modo individual y se les pidió observar el video, dos veces sin música y una con música. Al finalizar cada observación se los consultó acerca de cómo se imaginaban que era la música sobre la cual la estudiante desarrolló su performance. Las respuestas se analizan en relación a i) la mención de características/componentes de la música; ii) cuáles características/componentes son mencionados y iii) el conocimiento de dominio. **Resultados.** Los datos aún están siendo analizados y serán comunicados en su totalidad durante la presentación del trabajo. Primeras aproximaciones al análisis permiten advertir que las acciones corporales involucradas en la coreografía propuesta por la estudiante de ballet, brindan indicios al observador acerca de ciertas características de la música y que los aspectos capturados por el observador, estarían vinculados con el conocimiento (o no) de dominio. Por otra parte, se observa que el movimiento por sí mismo parece comunicar una parte de la experiencia, cuyo sentido se completaría al observar la imagen junto con el audio. **Discusión.** Los resultados se discutirán en relación a la posibilidad de considerar a las acciones corporales desplegadas durante una performance que involucra a la música, como una descripción no lingüística acerca de cómo un performer está comprendiendo los patrones sonoros. Asimismo, se estimarán posibles factores de incidencia en la interpretación de estas descripciones, por parte del observador (tales como el conocimiento de dominio o los condicionamientos culturales).

Palabras clave: *forma sónica en movimiento, significación corpórea, descripción no lingüística, práctica de significado musical.*

Continuidades y cambios en el movimiento corporal de los intérpretes durante una práctica musical de cámara.

Luciana Milomes y Monica Valles

milomesluciana@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Desde la perspectiva de la Cognición Musical Corporeizada, el cuerpo juega un papel fundamental en los procesos cognitivos implicados en la práctica musical. Los patrones sonoros son comprendidos a través de la emulación de la energía sonora que se manifiesta en acciones corporales. Estas acciones, posibilitan vincularse con las características estructurales de las obras musicales, formar imágenes sonoro-kinéticas, e incorporar a los procesos cognitivos el entorno físico y social que, de este modo, adquiere un rol activo en la cognición. Es a través de nuestro cuerpo y su interacción con el entorno, que producimos conocimientos y generamos significados acerca de nuestra experiencia. El aspecto intersubjetivo de la práctica musical se basa en la idea de la percepción como proceso compartido con un otro al que se caracteriza como intencionado, en tanto sus acciones pueden ser simuladas y comprendidas por otro individuo, como propias. En una experiencia intersubjetiva, la acción individual es susceptible de ser modificada por las acciones cambiantes de su copartícipe. Desde una mirada corporeizada e intersubjetiva, la práctica musical camarística basa su producción de sentido en la interacción dinámica de los cuerpos en acción de los intérpretes, y no en procesos mentales individuales de atribución de sentido. A partir de estas ideas es posible suponer que la corporeidad de los intérpretes de un conjunto de cámara en la instancia de interpretación conjunta, podría mostrar diferencias respecto de la evidenciada en cada músico durante la interpretación individual de su parte. En este trabajo, de carácter exploratorio, se indaga sobre el movimiento corporal de los intérpretes de un dúo de piano a cuatro manos, haciendo hincapié en las

continuidades y cambios que tienen lugar durante la construcción intersubjetiva de la interpretación. **Objetivo.** El estudio completo prevé la recolección de datos en dos etapas: la primera, al comienzo de la preparación de la obra y la segunda, al finalizar la misma. Este trabajo se basa en los datos correspondientes a la primera, y se propone i) analizar el movimiento corporal de los intérpretes de un dúo de piano al ejecutar individualmente su propia parte y aquel que evidencian al ejecutar la obra en forma conjunta y, ii) identificar cambios en el movimiento corporal atribuibles a la interacción entre los intérpretes. **Método.** Los participantes fueron dos alumnos de las carreras de Música de la Facultad de Bellas Artes (UNLP), cuya participación en el estudio fue voluntaria. La obra musical (primer número de *Trois Morceaux en Forme de Poire*, de E. Satie) fue seleccionada por los intérpretes en base a sus intereses y sus posibilidades instrumentales. Se revisaron diferentes tipologías gestuales y se seleccionaron algunas categorías de análisis que se consideraron útiles a los fines del estudio. Se realizó un análisis auditivo de la obra así como de su partitura, para identificar sus rasgos estructurales. Se hizo un registro fílmico de las interpretaciones musicales de los participantes en la instancia de ejecución individual de la parte y en la de ejecución conjunta. Para la obtención y análisis de datos se utilizó la técnica de microanálisis y el software ELAN. Dado el carácter preliminar del trabajo, los análisis se focalizaron en la participante que tuvo a su cargo la ejecución de la parte de Piano 1. **Resultados y discusión.** El estudio se encuentra en proceso y los resultados completos se comunicarán durante la presentación del trabajo. Primeras aproximaciones al análisis permiten advertir modificaciones en los movimientos implicados en una y otra instancia de ejecución. Cuando la ejecución es individual, los movimientos parecen orientarse a completar la ausencia de la parte faltante, en particular al sostén de la unidad de medida, lo que podría indicar que en esta instancia, al menos algunos movimientos, funcionarían como un apoyo cognitivo que, a falta de una parte de la información, guía temporalmente la ejecución. Estos movimientos disminuyen en la interpretación conjunta, en la que aparecen otros, vinculados a otros componentes de la estructura musical. Esto podría estar dando cuenta de la interacción entre los músicos. La discusión de los resultados girará en torno a la naturaleza de los movimientos corporales implicados en cada instancia de ejecución (individual o conjunta), sus relaciones con los componentes estructurales de la obra musical y en qué medida las variaciones en el movimiento corporal de los intérpretes pueden dar cuenta de una interacción dinámica entre ellos.

Palabras clave: *movimiento corporal, música de cámara, intersubjetividad, construcción conjunta de sentido.*

El pogo más grande del mundo: el fenómeno de la intercorporalidad en públicos masivos.

María Marchiano e Isabel Cecilia Martínez

maria.marchiano@hotmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. En el último año en Argentina se han cerrado locales de música y suspendido eventos musicales por diversos motivos. Partiendo de la idea de que cualquier actividad cultural realizada por grandes grupos de gente es socialmente relevante y tomando las ideas enactivas y corporeizadas de la cognición sobre el rol de las acciones en la experiencia y sobre las dinámicas de interacción intersubjetiva en contextos musicales, en el presente trabajo se pretende estudiar las formas colectivas de significación musical que llevan a las personas a asistir masivamente a recitales de rock, estudiando el caso de “Jijiji” conocido como el pogo más grande del mundo. **Objetivos.** 1- Delinear las dinámicas de movimiento de los públicos masivos de recitales de rock a partir de la identificación de las coordinaciones motoras entre sus integrantes. 2- Establecer vínculos entre las características musicales y los movimientos del público con la música. **Método.** Se analizaron diecisiete videos realizados en recitales del músico Indio Solari de las canciones “Jijiji” y “Nuestro amo juega al esclavo”, grabados por sus integrantes durante su participación u observación del pogo o por profesionales desde el escenario o el aire. El estudio se desarrolló sobre tres enfoques de análisis del público: (i) según la distancia corporal entre los sujetos (desde un alto grado de cercanía entre las personas determinado por el contacto físico directo y la presión corporal ejercida entre ellos, hasta uno bajo marcado por la ausencia o eventualidad del contacto físico); (ii) según el nivel de análisis del sistema o distancia de observación (interacciones directas entre sujetos, interacciones entre-grupos, y dinámicas de movimiento globales del público); y (iii) según el tipo de movimiento observado

(entrainment con el beat o movimientos arriba-abajo, desplazamientos en el eje horizontal o movimientos izquierda-derecha, y alineaciones expresivas en el desarrollo continuo del perfil dinámico de los movimientos). Luego de un análisis conjunto de estas dimensiones, se compararon las dinámicas de movimiento y sus vínculos con la música entre las dos canciones. **Resultados.** El análisis de los movimientos globales del público muestra la existencia de patrones de movimiento de un nivel estructural superior al de las interacciones directas entre sujetos, involucrando a personas espacialmente distantes. La comparación de los análisis de las interacciones intersubjetivas directas y de los patrones de movimiento globales revela una relación no lineal entre las acciones del individuo y las dinámicas de movimiento del público; el estudio de las interacciones entre-grupos podría explicar el vínculo entre estos dos niveles de análisis del sistema. En las interacciones directas se observaron tanto movimientos sincronizados (entrainment con la música y entre sujetos) como vínculos intersubjetivos no coordinados a través de la música, y estos grados de coordinación no dependen del grado de cercanía entre los sujetos. Los resultados del estudio de las dinámicas de movimiento y sus vínculos con la música en cada canción continúan en proceso de desarrollo. La comparación de los videos de las dos canciones mostró diferencias en las dinámicas de coordinación en todos los niveles de análisis y en su relación con las características musicales. En “Jijiji” las interacciones directas no están siempre sincronizadas y su vínculo con los patrones globales no es lineal, mientras que en “Nuestro amo juega al esclavo” hay un alto grado de sincronización y una mayor coherencia entre los niveles de análisis del público. Estas diferencias se vinculan con las características musicales: en el primer caso los niveles de la estructura métrica poseen un menor grado de diferenciación que en el segundo, en el que la simplicidad de la textura y la construcción motívica acentúan el beat. **Conclusiones.** El público puede considerarse un sistema dinámico, cuyos patrones de interacción están condicionados por su no-linealidad (las articulaciones motoras individuales o input no son directamente proporcionales al comportamiento del sistema o output) y su dinámica de interacción dominante (las interacciones marcan el comportamiento del sistema). Estas características son centrales en la producción de la intercorporalidad, que surge, al menos parcialmente, de la coordinación de las articulaciones motoras individuales y de los patrones de movimiento globales: el pogo no puede explicarse como la suma de los saltos de cada individuo. Hay un comportamiento emergente que cobra autonomía y que hace que la construcción de sentido sea participativa y que no pueda crearse fuera de ese contexto particular de interacción. El fenómeno de la intercorporalidad es en sí mismo una forma de significación de la experiencia musical y comunicativa en públicos masivos.

Palabras clave: *público, intercorporalidad, entrainment, coordinación, pogo.*

Concepciones sobre aprendizaje. Enfoque individual - enfoque colectivo

Moderador: María Inés Burcet

mariainesburcet@sacom.org.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Una clase de piano en la relación uno a uno.

Mirian Tuñez

mirtun55@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Este trabajo relata una experiencia pedagógica desde el método autoetnográfico. Por un lado, considera que el proceso institucionalizado de aprendizaje de un instrumento se organiza en base a dos pilares: (i) el desarrollo de destrezas técnico-musicales y (ii) un corpus de conocimiento teórico que describe el funcionamiento de los elementos constituyentes de la música conforme ésta es entendida como lenguaje. Este abordaje privilegia la notación musical dando un lugar destacado a la partitura. En este sentido, este tipo de aprendizaje musical más centrado en el relato visual que sonoro, influencia los procesos de significación y comprensión de la música. Y a su vez, deja de lado cuestiones subjetivas que aparecen en la experiencia vital de hacer música y que podrían ser significativas para lograr una comprensión musical más integral. Por otro lado, la gran mayoría de las metodologías académicas de investigación nos ofrecen instrumentos para la observación, análisis, registro y evaluación de lo que hacen otras personas distintas al investigador, mientras que, el campo de la autoetnografía nos ofrece un camino para resaltar lo planificado, observado y sentido por el propio investigador en este caso el docente. La autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto, y su principal cometido es conectar lo personal a lo cultural subrayando la experiencia autobiográfica. De esta manera, se construye este relato con la intención de rescatar la experiencia de hacer música, la interrelación y las vivencias que se dan en la clase y recuperar las contradicciones y decisiones que le suceden al docente al promover este modo de aprendizaje. Acota, además, reflexiones sobre

la experiencia intersubjetiva que surge a partir de la relación uno a uno típica de la clase de instrumento y preguntas que esta intersubjetividad promueve. Se sitúa en un colegio modalizado hacia la educación estética, cuyo diseño curricular articula la especialidad de Discursos Musicales con el resto de las áreas correspondientes a una currícula secundaria. En este contexto, la asignatura instrumento piano tiene como propósito la recreación interpretativa de los más diversos registros musicales que generen situaciones de comunicación relacionadas con su marco cultural.

Palabras clave: *enseñanza instrumental, intersubjetividad, método autoetnográfico.*

El juego en el quehacer musical. La experiencia del Ensemble “Tamborcitos del ECuNHi”.

Luciano Molina y Daniel Gonnet

dhgonnet@gmail.com

Tecnicatura en Música Popular – Fundación Música Esperanza – Asociación Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora (FBA) / Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP) / Espacio Cultural Nuestros Hijos- Espacio Memoria y Derechos Humanos – Ex – ESMA.

Fundamentación. El presente relato pedagógico se basa en la experiencia de uno de los autores en el rol de tallerista- facilitador musical en el Ensemble “Tamborcitos del ECuNHi” (Espacio Cultural Nuestros Hijos- Espacio memoria y Derechos Humanos – Ex – ESMA). Se parte de descripciones del facilitador de situaciones de taller. También se incluyen como insumos dichos y diálogos de los niños participantes, ponderando aquellas reflexiones y “epifanías” respecto a la experiencia musical y a la construcción de conocimientos dentro de ésta. También se describen actuaciones y performances en eventos y recitales. Se complementa con fotografías y videos que permiten visualizar continuidades de la modalidad lúdica tanto en el taller como en los eventos. A partir de allí se propone al carácter colectivo de la práctica del ensamble de percusión como punto de partida propicio para desarrollar una actitud lúdica – musical. Se enfatiza en aspectos de encuentro intersubjetivo y situaciones de juego como vertebradoras del encuadre en la circulación de los conocimientos musicales. Se problematiza acerca de cómo una actitud lúdica permanente es generadora de sentidos en contraposición a las propuestas de juego como receta didáctica. Asimismo, se reflexiona acerca de cómo la situación lúdica, y las interacciones cara a cara y codo a codo que de ella devienen preparan para las situaciones de actuación sin temer al error. Por último se enfatiza en la necesidad de establecer categorías que tomen distancia de las concepciones que usualmente subyacen a los modelos hegemónicos de educación musical centrados en la práctica individual y en la búsqueda de la perfección sonora, aún en sus formatos colectivos.

Bandas marciais nas escolas de tempo integral: habitus e metodologia de ensino coletivo.

Aurélio Nogueira de Sousa

aureliotrompete@gmail.com

Universidade Federal de Salvador Secretária Estadual de Educação, Esporte e Cultura de Goiás (Brasil).

Fundamentación. No Brasil, as bandas escolares são verdadeiros centros formadores de instrumentistas que compõem o cenário de orquestras e instituições de ensino de música. Em Goiânia, cidade próxima a Brasília, capital do país, contabiliza-se trinta e cinco bandas escolares, sendo que aquelas residentes em escola de tempo integral chegam a ter duzentos alunos e de quatro a sete professores de música e comissão de frente. Nesta pesquisa, cujo referencial teórico é a noção de habitus, de Pierre Bourdieu, o foco central concentra-se em seis bandas alocadas em escola de tempo integral. Foi analisada a realidade de cada uma dessas bandas, levando em conta a capacitação profissional dos docentes, o método de ensino de música e o ambiente socioeconômico dos locais onde estas se localizam. Como objetivo, a pesquisa visa investigar a aplicabilidade de métodos de ensino coletivo para bandas marciais de Goiânia, buscando analisar a pertinência do material utilizado para o ensino de música, bem como identificar diferentes práticas educativas no âmbito do ensino coletivo de instrumentos musicais. O procedimento metodológico abarca as seguintes ações: em um primeiro momento realizar-se-á a revisão de literatura, buscando a atualização das pesquisas sobre o tema. Em um segundo momento, será feito o levantamento e análise de posturas pedagógicas, tais como métodos de ensino coletivo para bandas e planejamentos didáticos envolvendo uso de exercícios propostos pelos professores. A pesquisa ainda se encontra na fase de revisão de literatura; não obstante, ao seu término, espera-se que essa investigação possa contribuir com respostas aos questionamentos feitos por professores de bandas no que tange o ensino musical de forma coletiva, fortalecendo, assim, o

entendimento dessa forma de ensino no contexto das bandas marciais em escolas de tempo integral na cidade de Goiânia.

Palabras clave: *educação musical, ensino coletivo em banda marcial, escola de tempo integral, bandas escolares, teoria do habitus.*

Aspectos colonizados del sentido común de los estudiantes universitarios iniciales.

Sebastián Tobías Castro y Favio Shifres

tobisc@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fundamentación. Desde la corriente crítica Modernidad / Colonialidad / Decolonialidad, la cosmovisión del modelo civilizatorio moderno erige al conocimiento científico como el único válido so pretexto de que las características de su forma y contenido (método y producto) son las únicas capaces de alcanzar la verdad. Esta universalización de una forma particular de producción de conocimiento tiene como consecuencia necesaria la negación de saberes y conocimientos “otros”, así como sus diversas formas de construcción y circulación. La música no escapa a esta lógica, por lo que la epistemología musical hegemónica, hija del método solipsista y la consecuente escisión sujeto-objeto, universaliza una ontología de música como objeto propia de la cultura centroeuropea del siglo XVII en adelante, a la vez que erige un modelo pedagógico ad hoc. Dicho modelo de enseñanza-aprendizaje aspira a un conocimiento basado en el desarrollo de habilidades pautadas metódicamente en un orden de complejidad ascendente, cuyo decurso se da en forma -necesariamente- solitaria, delimitado por categorías teóricas exógenas al sujeto y que son informadas por una teoría musical cuya conspicua característica, propia del iluminismo, es su base de cuño notacional. **Objetivo.** Como parte de una investigación más amplia abordada desde una perspectiva autoetnográfica, este trabajo presenta una sinopsis de personajes a partir de la cual se infieren prejuicios, expectativas, actitudes, conceptos y problemas teóricos y prácticos que caracterizan el sentido común de los estudiantes, como expresión de los modos de pensar hegemónicos. **Método.** Se recopilaron historias ocurridas en el marco de las clases de dos materias del Ciclo de Formación Básica del Departamento de Música de la

UNLP, a cargo de uno de los autores. Estas historias fueron objeto de narrativización sistemática como parte del desarrollo del método autoetnográfico. Se presenta una sinopsis del conjunto de esas narrativas a partir de la identificación de una serie de categorías que permiten identificar aspectos del pensamiento que subyacen los comportamientos narrados. **Resultados.** La sinopsis presentada muestra un sentido común consolidado en (1) expectativas que asumen un modelo de universidad de desarrollo de competencias con énfasis en “atajos” para las respuestas a la demanda laboral (“herramientas”, “técnicas”, “recursos”); (2) actitudes y creencias vinculadas a las concepciones iluministas de arte (lo sublime, lo inefable, etc) y sus implicancias en la educación (el talento, lo aprendido vs. lo sentido, el “genio innato”). Por otro lado, se destaca el lugar que ocupa la partitura, no en tanto representación, sino como la música misma -ontología de música como idea/texto-. Así, la partitura junto con el aprendizaje de la lectoescritura, devienen en un dispositivo/saber que legitima unas músicas sobre otras, a la vez que las ordena, por ejemplo en binomios dicotómicos como simple-compleja, buena-mala, popular-académica, incluso cuando estas organizaciones se contradicen con la propia experiencia musical de los alumnos. **Discusión.** En aras de una una ecología de se sabers y una pluriversidad epistémica, los arquetipos encontrados para las diferentes categorías permiten por un lado, dar cuenta de hasta qué punto los fundamentos del modelo musical hegemónico mencionado al principio, están presentes y de qué forma operan sobre la experiencia musical de los agentes involucrados; y por otro, dar lugar y pone en valor aquellos saberes y conocimientos puestos en juego por los propios alumnos, sean éstos re-interpretaciones de los introyectados por el modelo musical hegemónico o aquellos emergentes de los procesos de construcción al interior de las experiencias musicales situadas e intersubjetivas. Además se discute la oportunidad que el método desarrollado brinda para el reconocimiento de las experiencias, su utilidad epistemológica y su capacidad para generar encuadres educativos ecológicos.

Palabras clave: *autoetnografía, sinópsis de personajes, ecología de saberes musicales, modelo pedagógico musical, sentido común.*

A leitura musical à primeira vista nos cursos de música de universidades brasileiras da região sul: um estudo com base na teoria sociocognitiva sobre processos de ensino/aprendizagem.

Alexandre Gonçalves y Rosane Cardoso de Araújo

alexandre.piano@yahoo.com.br

Universidade Federal de Paraná (UFPR, Brasil)

Fundamentación. Esta apresentação traz os dados da primeira etapa de desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado sobre o estudo dos processos de ensino/aprendizagem envolvidos na Leitura Musical à Primeira Vista (LMPV) em cursos de música de Universidades Brasileiras da região Sul. Fundamentación: partindo das concepções exclusivamente fisiológicas, tidas como responsáveis pela aprendizagem da LMPV, tem como base os estudos de motivação e na teoria sociocognitiva de Albert Bandura, especialmente pelos constructos das crenças de autoeficácia e autorregulação. **Objetivo.** a partir dessa teoria busca-se observar as variáveis comportamentais existentes entre aluno, colegas, professores e o ambiente de sala de aula, durante o ensino e a aprendizagem da LMPV, distanciando-se das concepções exclusivamente fisiológicas. **Metodología.** neste texto é apresentada uma fase inicial da pesquisa na qual buscamos levantar dados (qualitativos) sobre como professores e alunos compreendem o ensino e aprendizagem dessa disciplina, considerando os desafios encontrados no cotidiano das aulas. Esses dados preliminares foram alcançados a partir da aplicação de um questionário preliminar. **Análisis de datos y conclusiones.** A análise deste levantamento inicial revelou que professores e estudantes reconhecem desafios de duas naturezas: desafios de ensino e desafios de aprendizagem. Estas duas categorias de desafios, por sua vez, proporcionaram a elaboração de seis categorias de análise: - motivação (vicarismo, aspectos fisiológicos, êxito e persuasão verbal); autorregulação; avaliação;

Remiro, M. y Burcet, M.I. (2017). A leitura musical à primeira vista nos cursos de música de universidades brasileiras da região sul: um estudo com base na teoria sociocognitiva sobre processos de ensino/aprendizagem. En N. Alessandrini y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de resúmenes del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 159-160). Buenos Aires: SACCoM.

metodologia de ensino; tempo de aula; elementos musicais. Tais categorias irão nortear a elaboração de um questionário de que irá avaliar (a) a motivação geral e as crenças de autoeficácia de alunos; (b) os processos autorregulatórios; (c) os processos de autoavaliação de alunos e professores; (d) o impacto das metodologias de ensino; (e) a relação entre tempo de aula e aprendizagem; (f) os desafios de aprendizagem concernentes à tarefa de leitura à primeira vista. Tal instrumento de avaliação será aplicado em teste piloto para subsidiar a sua aplicação em etapa posterior.

Palabras clave: *leitura musical à primeira vista, teoria social cognitiva, crenças de autoeficácia, motivação, autorregulação.*

Pedagogía y didáctica: una mirada desde la música.

Humberto Tovar Pachón

abanos1@yahoo.com.mx

Universidad de Cundinamarca (Colombia)

Fundamentación. El presente texto, como avance de una investigación en curso, se fundamenta en que el proyecto de vida del músico en Colombia, por las dificultades de vinculación laboral, termina haciendo docencia pero sin el más mínimo conocimiento sobre Pedagogía ni mucho menos Didáctica. Se busca con este escrito dar una mirada desde la música a lo que se tiene establecido como la ciencia pedagógica, que en esencia se ocupa de la sistematización y ordenamiento de las acciones que han de realizarse para el descubrimiento, apropiación y aplicación de las leyes y regularidades que rigen y condicionan los procesos de aprendizaje y enseñanza del saber y del conocimiento. De la misma manera, la didáctica en general como ciencia de la enseñanza, debe dar cuenta del currículo, del programa donde están incluidos los contenidos, de los objetivos, de la metodología y de la evaluación. Es de anotar que la Educación en general subsume los conceptos Pedagogía y Didáctica y nos permite hacer una aproximación a los que se define como Pedagogía o Didáctica de la Música. **Objetivo.** Construir algunos fundamentos sobre Pedagogía y Didáctica para músicos que deban desempeñarse como Docentes en Colombia. Realizar una mirada crítica sobre el tema en Colombia. Establecer la naturaleza de la música como conocimiento. Diferenciar los conceptos Pedagogía y Didáctica de la música. **Método.** Metodológicamente se establecen los alcances del concepto de Educación y su relación de los conceptos de Pedagogía y Didáctica así como sus implicaciones dentro del proceso educativo después de argumentar sobre la naturaleza del conocimiento musical para establecer las funciones sobre lo que la Pedagogía y Didáctica de la música deben cumplir. **Resultados.** Sin desconocer

los muy importantes avances sobre la ciencia pedagógica de la música que en este momento se encuentra muy desarrollada, pero que, como quedó planteado para la pedagogía en general; también esta debe ocuparse de la sistematización y ordenamiento de acciones conducentes a su saber y conocimiento, puede afirmarse, afortunadamente, que queda mucho por recorrer para consolidar lo que podemos entender como una ciencia llamada Pedagogía de la Música. Idéntica circunstancia acontece con la Didáctica de la Música. La Pedagogía de la Música y la Didáctica de la Música, son ciencias en construcción que están aportando al proceso de educación musical en forma determinante. **Conclusión.** Dado que la Pedagogía y Didáctica de la Música son ciencias en construcción, la producción intelectual debe enfilarse hacia esas áreas del conocimiento.

Palabras clave: *educación, pedagogía, didáctica, pedagogía de la música, didáctica de la música.*

Metodologías y metodólogos en la música.

Vladimir Alberto Pinzón García

valoshka13@gmail.com

Universidad de Cundinamarca (Colombia)

Fundamentación. El presente texto hace parte del avance de una investigación en curso. El trabajo hace referencia a las confusiones que entre método y metodología existen, a la hora de abordar la enseñanza de la música; además de cómo se ha dimensionado históricamente el método en la educación musical. En las discusiones actuales se afirma que la metodología es la parte de la epistemología que estudia las lógicas de producción del conocimiento” Páramo y, en consecuencia, “el concepto de método hace referencia a una lógica procedimental que guía el proceso de construcción del conocimiento. Las reflexiones, frente a los referentes teóricos sobre método y metodología que en este texto se trabajan, corresponde a cinco autores: el primero de ellos es J. Dalcroze, quien se fundamenta en las prácticas de lo que denomina la teorización de la música, dando relevancia al solfeo, la improvisación y el ritmo. En segundo lugar, Z. Kodaly, sustentando su propuesta en la alfabetización musical, con músicas del contexto, con finalidades de formación general y no excluyentemente profesional-musical. El tercer metodólogo es M. Martenot, quien se fundamenta en el trabajo vocal y rítmico. En seguida, S. Suzuki, que precisa la aplicación de su método en edades tempranas para realizar procesos de formación musical similares a los del aprendizaje de la lengua materna. Por último, la argentina Silvia Malbrán; pianista e investigadora, quien se aleja del registro de experiencias como método, sustenta teorías del ritmo y de los ejercicios metacognitivos como base fundamental para la enseñanza de la música, reconstruye definiciones y hace reflexiones que fundamentan posturas científicas musicales.

Objetivo. Analizar los fundamentos científicos y contextuales de las metodologías

y metodólogos en la enseñanza de la música. Reflexionar sobre el método y la metodología en los espacios de formación musical . Establecer las diferencias entre método y metodología en la aplicación en la música. Evidenciar nuevas posturas epistemológicas en la enseñanza de la música. **Método.** En una primera parte, se realizó una fundamentación teórica sobre el método y la metodología, posterior a ello, se realiza el análisis sobre cinco autores de métodos en la música, y finalmente se hace una reflexión sobre esas propuestas, frente a los referentes teóricos sobre el método y la metodología. **Resultados.** Los métodos en la música deben partir de fundamentos epistémicos y no solo de la compilación de la experiencia empírica, pues en ocasiones, lo que se conoce como método en el escenario de la enseñanza musical, resulta ser, de manera equívoca, la narración de experiencias de enseñanza, que desde la didáctica pueden ser determinadas. Es necesario continuar la reflexión sobre método y metodología en la música, con el fin de seguir construyendo un fundamento científico que resignifique la educación musical en el siglo XXI. Palabras clave: Método; metodología; metodólogos; educación musical; fundamentación científica. **Conclusiones.** Se puede afirmar entonces, que las confusiones entre método y metodología, llegan a formular que estos, equívocamente, son iguales a la recolección de experiencias que se evidencian en metodólogos reconocidos y sus métodos. Desde la metodología, es indispensable el ejercicio metacognitivo del docente y el estudiante en busca del fortalecimiento de los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Palabras clave: *método, metodología, metodólogos, educación musical, fundamentación científica.*

Música e infancia temprana

Moderador: Favio Shifres

fshifres@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Antecedentes del juego con las formas de la vitalidad al inicio del segundo año de vida.

Mariana Bordoni y Silvia Español

mgbordoni@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Sede Argentina)

Fundamentación. El juego con las formas de la vitalidad (JFV) es un formato de juego no-figurativo, recientemente observado durante el tercer año de vida, en el que niño y adulto elaboran la dinámica del comportamiento a través de la repetición-variación, creando motivos de sonidos y movimientos que se repiten y varían estéticamente, en detrimento de componentes figurativos. El JFV está estrechamente vinculado con el juego social temprano (JST) que se establece entre adulto y bebé durante el primer año de vida. La diferencia esencial radica en el grado de actividad de los participantes de la díada: en los JST los adultos manipulan las formas de la vitalidad para establecer el contacto placentero con el bebé; en los JFV, niño y adulto participan simétricamente en la manipulación de las formas de la vitalidad y en la elaboración del juego. La manipulación de las formas de la vitalidad es una novedad en el comportamiento del niño y es lo que define a estos juegos como JFV, diferenciándolos de los JST. En estudios recientes, se ha observado que el JFV se manifiesta en una tasa constante durante el tercer año de vida. Los datos actuales no informan acerca de la emergencia del JFV en el desarrollo infantil. **Objetivos.** El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia que se propone estudiar el tránsito entre el juego social temprano y el juego con las formas de la vitalidad en el segundo año de vida (momento evolutivo inmediatamente anterior al que el JFV fue detectado). Se propone: (i) identificar y cuantificar los eventos de JST y de JFV; y (ii) reconocer y describir los posibles antecedentes del JFV al inicio del segundo año de vida. **Método.** Estudio longitudinal de caso único, cuya unidad de análisis es la díada bebé-investigadora

en situaciones de interacción espontánea durante el segundo año de vida del niño. **Participantes:** Una díada investigadora-bebé. La edad del bebé en la primera sesión fue de 13 meses y de 22 meses en la última. El bebé es el primer hijo de una familia de clase media española. **Procedimiento:** Se filmaron sesiones quincenales de interacción bebé-investigadora, en el hogar del niño. La díada dispone de un conjunto de objetos de juego. Las sesiones fueron filmadas por un camarógrafo. **Código observacional:** Se construyó un código observacional ad hoc que incluyó las siguientes categorías: (a) juego social temprano; (b) juego con las formas de la vitalidad; y (c) posibles antecedentes del juego con las formas de la vitalidad. Para la generación de sub-categorías que dieran cuenta de los posibles antecedentes de juego con las formas de la vitalidad se utilizó el método comparativo constante que permitió obtener tres sub-categorías de formas intermedias entre ambos tipos de juego. **Resultados.** Se presentan resultados preliminares del estudio, los cuales se limitan al análisis de la sesión de interacción correspondiente a los 13 meses del niño. No se han identificado eventos de JST ni de JFV. Se registraron distintas formas de juego que, por sus características, podrían ser consideradas “formas intermedias”: Forma intermedia 1, el adulto participa poco (sólo con alguna pauta de reciprocidad como la sonrisa o la mirada) o sus participaciones no colaboran en la elaboración de un motivo de sonido y movimiento; Forma intermedia 2, el bebé participa con alguna acción que forma parte del juego, pero no llega a construir la situación lúdica con el adulto; Forma intermedia 3, la interacción social no logra una organización temporal lo suficientemente ajustada. **Conclusiones.** La ausencia de eventos de juego social temprano podría ser un índice de que el adulto abandona este tipo de juego, propio del primer año de vida, o lo que es más probable, que éstos derivan en otras formas de juego. La ausencia de eventos de juegos con las formas de la vitalidad podría indicar que el niño, aunque es capaz de percibir y expresar las formas de la vitalidad, aún no es capaz de manipularlas. Esta hipótesis se ve avalada por la detección de tres formas intermedias de juego que ponen en evidencia que, al inicio del segundo año de vida, emerge un tránsito paulatino hacia el juego con las formas de la vitalidad. De todas maneras, se precisan más observaciones para dirimir si estos resultados preliminares efectivamente muestran una tendencia evolutiva.

Palabras clave: *juego con las formas de la vitalidad, juego social temprano, primera infancia, desarrollo, intersubjetividad.*

Aspectos dinámico-expresivos en las experiencias musicales de Jardín Maternal.

María de la Paz Jacquier

jacquierpaz@yahoo.com.ar

Instituto de Formación Docente Continua de Bariloche

Fundamentación. El lugar que ocupan las disciplinas estético-expresivas en Nivel Inicial y cómo se ponen en juego es una temática que sigue siendo de interés y debate en el ámbito educativo. No sólo en Nivel Inicial, sino en Nivel Primario también, se cuestionan el sentido utilitario de la música, el estatus de “adorno” o “relleno” o “fondo sonoro”, el énfasis puesto en técnicas y aspectos teórico-musicales, entre otros. Las recientes investigaciones en psicología de la música y psicología del desarrollo nos brindan pistas para analizar e interrogarnos acerca del lugar que queremos otorgar a la música, más específicamente a la experiencia con la música, en el Jardín Maternal. Estas líneas de investigación plantean determinados conceptos, como musicalidad comunicativa, formas de la vitalidad, encuentros intersubjetivos, que resuenan prometedores al momento de pensar y resignificar la música como experiencia en bebés y niños pequeños en la sala de Jardín, con la intención de destacar su sentido dinámico, vivido, corporeizado, intersubjetivo, multimodal. **Objetivos.** Indagar acerca de la dimensión dinámica de las experiencias musicales que tienen lugar en el Jardín Maternal. Consecuentemente, aportar interrogantes a la definición del lugar que se otorga a la música en el nivel. **Contribución Principal.** Las lecturas interdisciplinarias son complejas y a menudo se cae en reduccionismos o sobre-interpretaciones. Considerando esto, se intentará rescatar y respetar la esencia de las investigaciones provenientes de la psicología de la música (también de la psicología del desarrollo y de la psicología cognitiva en general), y los conceptos claves que operan, como fundamento para la teorización en el ámbito educacional. En este sentido, podrá ser parte de un cuestionamiento

y fundamentación de las prácticas docentes de Jardín Maternal, como así también integrarse a los lineamientos curriculares en la formación de los docentes de nivel inicial, destacando el sentido experiencial y expresivo de la música. En primer lugar, se toman aspectos de una definición restringida de “juego musical” en interacción con la génesis y el desarrollo de capacidades ficcionales. Es este “juego musical” –golpear un objeto sincrónicamente con el adulto- que opera hacia los dos años implica una sincronía interactiva (como regulación temporal orientada a la música), el hacer junto al otro, una creación única en tiempo real, y se circunscribe a una acción intersubjetiva. Son los rasgos musicales a los que se atiende conjuntamente (adulto-bebé), y dicho intercambio está atravesado por el interés y el disfrute de estar juntos en el tiempo compartiendo un pulso subyacente. Se reflexionará sobre esta definición acotada de juego musical y las implicancias en el campo de la práctica educativa, poniendo énfasis en el estar atentos a lo que está sucediendo, a las sutilezas de estos momentos, por parte del docente, para poder potenciar estas interacciones musicales. En segundo lugar, se considera el entrelazamiento de la musicalidad comunicativa, el desarrollo temprano y las artes temporales. Se considerarán las particularidades del habla dirigida al bebé y su musicalidad intrínseca desde estos modos de sentir y estar con el otro; se profundizará en la cualidad expresiva y dinámica que se pone en juego en estos encuentros intersubjetivos. Aunque los estudios se basan principalmente en la parentalidad intuitiva, se intentará analizar estos encuentros y realizar transposiciones al vínculo docente-bebé que, por su contexto, estará inmerso en una intencionalidad pedagógica. En tercer lugar, y en relación con las ideas anteriormente señaladas, se incorporará el concepto de formas dinámicas de la vitalidad para agregar un soporte teórico vinculado a las artes temporales y la infancia temprana y los planteamientos que se desarrollan en este trabajo. **Conclusiones.** La intersubjetividad es un aspecto de relevancia, que atraviesa los estudios en psicología de la música y del desarrollo. Esta perspectiva destaca la importancia de los intercambios con el otro pero también pone el acento en su cualidad dinámica al describirlos desde la musicalidad comunicativa, entre otros aspectos. En el ámbito del Jardín, el encuentro adulto-bebé tiene sus particularidades en términos de intersubjetividad; será crucial lograr estar “receptivos y demorados”, atentos y sensibles, de cuerpo presente como la madre cuando va construyendo sus intervenciones con el bebé, con la intención (docente) de que los intercambios sean ricos en términos expresivos y afectivos. Se considera relevante incorporar estas discusiones en el ámbito más especializado en la música como también en ámbitos generales de Educación Maternal; por ejemplo, reflexionar sobre la dimensión dinámica de las experiencias sonoro-musicales en el campo del Profesorado en Nivel Inicial.

Palabras clave: *experiencia musical, jardín maternal, aspectos dinámicos, expresividad.*

El juego social temprano y las pautas de reciprocidad en la diada adulto-bebé.

Silvia Español, Mariana Bordoni, Mauricio Martínez, Soledad Carretero, Rosario Camarasa, Viviana Riascos y Santiago García Cernaz

silvia.ana.es@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Instituto de Investigaciones Filosóficas (SADAF-CONICET) / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Sede Argentina) / Universidad Abierta Interamericana (UAI) / Universidad ICESI (Colombia)

Fundamentación. El juego es una de las primeras manifestaciones de la vida social del bebé. A partir de los 2 ó 3 meses de vida, emergen entre adulto y bebé una variedad de formas de juego interactivos vocales-kinéticos: los juegos sociales tempranos. Por su fraseo, dinámica y musicalidad estos juegos se consideran un caso de musicalidad comunicativa, en los que el adulto juega con las formas de la vitalidad de su conducta. En los juegos sociales tempranos suelen observarse 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; el entonamiento afectivo (EA) y la imitación (I) son dos de ellas. La I forma parte del repertorio conductual del adulto y del bebé. El EA, en cambio, es un tipo específico de conducta que realizan los adultos en sus interacciones con los bebés. Implica la realización de una conducta abierta distinta a la del bebé pero que conserva al menos uno de los siguientes rasgos de su conducta: la intensidad (absoluta o perfil de intensidad), la pauta temporal (duración, ritmo, pulsación) o la pauta espacial. Durante el primer semestre de vida, el EA y la I maternal presentan trayectorias evolutivas diferentes: la I maternal se ha observado desde el nacimiento, las pautas de EA desde los 2 meses; a su vez, en contexto de juego social, se ha detectado la mayor frecuencia de ambas pautas de reciprocidad entre los 4y 5 meses, sin embargo, en esta situación los EA casi duplican a la I. **Objetivos.** Estudiar el EA y la I en el contexto de juego social temprano, entre los 2 y los 10 meses de vida del bebé,

mediante un diseño longitudinal de caso único, que permite el análisis detallado de los cambios evolutivos. **Método. Participantes:** Una diáda madre-bebé. La edad del bebé en la primera sesión, según la convención piagetiana [año; mes (día)], fue 00; 2(20) en la primera sesión y 00; 10 (21) en la última. El bebé es el segundo hijo de una familia de clase media argentina. **Procedimiento:** La diáda 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 15 sesiones de aproximadamente 45 minutos de duración a intervalos de 15 días, registrándose un total de aproximadamente 675 minutos interacción espontánea. Se utilizó una filmadora digital SONY DCR-SR82. Las interacciones entre bebé y adulto incluyeron todo tipo de situaciones de interacción social (alimentación, baño, cambio de pañales, regulación del sueño, alivio de dolores, juego social). De cada sesión se seleccionaron los primeros 10 minutos (no necesariamente continuados) de juego social temprano. Se generó una video-secuencia de 150 minutos con las selecciones de los primeros 10 minutos de juego social temprano de cada sesión. **Código observacional:** Se utilizó el código de observación ad hoc elaborado por Español et al., el contempla las siguientes categorías: A. Tipo de coincidencia establecida: imitación y entonamiento afectivo. B. Tipo de conducta implicada en la coincidencia (tanto del bebé y como del adulto): expresión facial, vocalización y movimiento. Las categorías del código se incorporaron al software de video- anotación Anvil 5.1.9. **Resultados.** En el período estudiado se registraron 344 eventos de coincidencia. El 35% fueron I, el 65% EA. En las dos primeras sesiones se observaron más eventos de I que EA, en el resto de las sesiones (menos en una) los EA superaron en frecuencia a las I maternas. La ocurrencia de I oscila entre 2 y 15 por sesión, mientras que los EA oscilan entre 2 y 31. **Conclusiones.** Entre los 2 y los 10 meses de vida del bebé, en contexto de juego social temprano, los eventos de EA duplicaron los de I materna. La recurrencia del EA denota la relevancia de esta pauta de reciprocidad durante este amplio período evolutivo. Las pautas de I, si bien menos frecuentes, se presenta de forma constante y con menor variabilidad en el comportamiento materno, funcionando como una base estable para la reciprocidad. El EA, en cambio, se comporta de manera más fluctuante presentando un efecto serrucho a lo largo del período estudiado. Estos datos aportan evidencia empírica que puede ser relevante para la discusión de las funciones psicológicas de ambas pautas de reciprocidad durante este período evolutivo.

Palabras clave: *entonamiento afectivo, imitación, juego social temprano.*

‘Club Social de Bebés’: musicalidad comunicativa y primera infancia.

Mariana Bordoni

mgbordoni@gmail.com

Instituto de Investigaciones Filosóficas (SADAF-CONICET)

Fundamentación. El encuentro sensible con las personas es una de las vivencias más ricas para el desarrollo integral y el bienestar de los niños, porque a través de él se desarrollan formas de relación y de interacción con los otros. En general, los espacios de educación formal se han ocupado prioritariamente de generar experiencias orientadas al desarrollo de la inteligencia lógico-matemática y la adquisición de conocimientos sobre el mundo físico (explorar texturas, observar colores, descubrir relaciones de número, etc.). En cambio, el club social de bebés tiene como objetivo favorecer el contacto social entre bebés de entre 4 y 12 meses aproximadamente, para que de ese encuentro puedan surgir experiencias imposibles de lograr en solitario. Desde que un bebé nace, la interacción social con los adultos está garantizada por los necesarios cuidados de crianza; sin embargo, en nuestro estilo de vida urbana, muchas veces es difícil que los bebés menores de un año se encuentren con otros semejantes –sobre todo, si es el primer hijo de la familia. Desde la perspectiva de un bebé, los adultos somos una fuente inagotable de estimulación; nuestras acciones en el mundo y sobre ellos mismos son un espectáculo cautivante de sonidos y movimientos que ningún juguete es capaz de generar. Sin embargo, la relación del adulto con el bebé tiene la peculiaridad de estar marcada por una profunda asimetría: el adulto cuida y el bebé es cuidado. En cambio, el encuentro con otro bebé va a provocar un mundo de experiencias diferentes, que también van a ser cruciales para una buena vida; experiencias que llevan a desarrollar formas de estar con el otro semejante, con el otro que es un par o un compañero. Para poder cumplir con los propósitos del club social de bebés es necesaria la participación de

los adultos-cuidadores, porque ellos son quienes facilitan y sostienen el encuentro entre los pequeños. Y, como consecuencia del acompañamiento que los adultos hacen a sus bebés, se produce, además, un encuentro entre los cuidadores, quienes comentan y comparten sus propias experiencias de crianzas. De esta manera, el club de bebés se constituye no sólo como un espacio de interacción, diversión y salud para los más chicos, sino que se instituye como un encuentro de salud para sus cuidadores.

Sonido, experiencia corporal y música

Moderador: Matías Tanco

matiastanco@hotmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Fidelidad de localización en trayectorias de sonido envolvente acusmático vs. visualizado.

Fabián Esteban Luna

fluna@untref.edu.ar

Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTref). Dto. de Arte y Cultura. Licenciatura en Artes Electrónicas

Fundamentación. Evidencia empírica ha constatado que desde muy temprana edad tenemos preferencia por aquellos estímulos que poseen patrones temporales concordantes y equivalentes cuando estos son percibidos simultáneamente por diferentes canales sensoriales, es decir multimodalmente. Estas correspondencias, del orden de la sincronía, suelen propiciarnos información perceptual redundante facilitando a nivel cognitivo resaltar diferentes propiedades de los estímulos, como su duración, proporción, intensidad, etc. A esta experiencia se la denomina percepción transmodal. En este contexto desarrollamos una plataforma de reproducción en música acusmática con el fin de propiciar una modalidad alternativa de presentación en concierto para este tipo de obras. La propuesta combina los campos de difusión envolvente de sonido (surround), como así también de emisiones de luces (lightrround), en sincronía con la propagación de modos vibratorios (sensurround) dirigidos también a la audiencia. Propiciando estas experiencias multimodales, enfatizando las propiedades y correspondencias de sus estímulos, pretendemos crear balizas visuales y táctiles que brinden colaboración en el reconocimiento de las trayectorias espaciales del sonido envolvente y sus variaciones de dinámica acústica. **Objetivo.** Medir y comparar el grado de precisión que los participantes ponen en práctica para identificar trayectorias de fuentes de emisión sonora envolventes experimentadas de un modo acusmático y audiovisualizado. **Método.** Participaron 25 estudiantes y docentes en música de entre 22 a 35 años. Se aplicó una técnica que denominamos Fidelidad de Localización Envolvente (FiLE). Para ello fueron utilizados seis altavoces que rodearon a distancias equidistantes a cada

sujeto ubicado en el centro (sweet spot). Se emitieron cuatro diferentes secuencias de impulsos sonoros que trazaron diferentes trayectorias de espacialización envolvente. A cada participante se le solicitó identificar y señalar por cual altavoz se emitieron los impulsos sonoros. Dos de las secuencias fueron reproducidas de modo acústico, y las dos restantes de modo audiovisualizado. Para esta última modalidad se sincronizaron con el audio emisores luminosos dispuestos sobre cada altavoz. Para evitar que la memorización intervenga en la evaluación de los participantes, las cuatro secuencias presentaron similar grado de complejidad respecto a sus trayectorias, y a la vez mantuvieron su diferenciación. Por tal motivo fue diseñado un patrón de combinaciones de espacialización envolvente basado en pautas seriales que permitió preservar estos criterios. Factores para el diseño de los materiales (duración y nivel de amplitud de los impulsos, aspectos tímbricos, velocidad de reproducción de las secuencias, distancia y altura dispuesta de los altavoces, etc.) fueron producidos teniendo en cuenta investigaciones previas. Para tomar registro del altavoz señalado por cada sujeto fue diseñado y producido tanto un hardware como un software. El hardware posee seis pulsadores manuales que se hallan en una disposición que emula la ubicación de los altavoces. Durante la reproducción de cada secuencia los participantes debían presionar el pulsador que consideraron correspondía con el altavoz emisor del impulso sonoro audicionado a su alrededor. Cada pulsador activó seis diferentes caracteres ASCII que fueron enviados al software de un computador por una conexión USB. El software comparó las emisiones de espacialización envolvente emitidas por los altavoces (información previamente incorporada al programa), con respecto a lo señalado por los sujetos mediante las pulsaciones del hardware mencionado. El software midió también el grado de proximidad y desvío de esta relación. **Resultados.** Los resultados serán expuestos en el ECCoM. **Conclusiones.** Las conclusiones serán expuestas durante el congreso.

Palabras clave: *sonido envolvente, acústica, audiovisualización, transmodalidad.*

Sensación táctil y audiotáctil en la música. Variables y valores detectados en experiencias de campo.

Sergio Iván Anzil

ojosdemosca@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes (UNLP) / Departamento de Artes del Movimiento (UNA)

Fundamentación. Dadas ciertas condiciones, sonido y música generan no solo sensación auditiva sino también táctil y/o audiotáctil. Las experiencias de campo realizadas arrojaron como resultado que la sensibilidad humana a dichos estímulos permite operar sobre la vibración que lo constituye para generar sensaciones táctiles y/o audiotáctiles que se diferencian entre sí en múltiples dimensiones. Constituyendo un campo de estudio novedoso y prácticamente sin antecedentes, durante la revisión bibliográfica fue necesario recurrir a trabajos pertenecientes a las neurociencias, a la física de sistemas complejos, a la bioacústica y disciplinas similares. **Objetivos.** El principal objetivo consistió en la identificación de relaciones y vínculos entre propiedades de la señal acústica emitida y las diferentes sensaciones táctiles y/o audiotáctiles percibidas. **Método.** Se asistió a locales de baile con presencia de músicas electrónicas utilizadas para el baile social. Allí se realizaron registros de la realidad acústica (grabaciones digitales) y mediciones de nivel de presión sonora. Simultáneamente, un grupo de sujetos experimentales, munidos de protectores auditivos endoaurales, respondió a un conjunto de preguntas destinadas a relevar las sensaciones táctiles y/o audiotáctiles percibidas. Las tres actividades utilizaron una referencia temporal común, lo que permitió con posterioridad el entrecruzamiento de los datos acústicos objetivos (i.e.: propiedades de la señal acústica) con las respuestas brindadas por los sujetos experimentales (i.e.: sensaciones percibidas). Dicho entrecruzamiento permitió deducir los vínculos y relaciones que se establecen entre estímulo y sensaciones. **Resultados.** El método resultó exitoso para los objetivos propuestos. Los datos obtenidos permitieron

establecer un conjunto de dimensiones de análisis que desagregan cualidades de las sensaciones táctil y audiotáctil. A partir de esto fue posible a) determinar en la señal acústica las propiedades más relevantes para la generación de sensaciones táctil y audiotáctil y los valores aproximados que cada una debe asumir para que dicha generación efectivamente ocurra, b) establecer algunas propiedades o dimensiones de análisis para el estudio de las sensaciones táctiles y/o audiotáctiles generadas por sonido y música y determinar los valores principales aproximados que cada una asume y c) sistematizar los vínculos principales que se establecen entre las propiedades que presenta la señal acústica momento a momento y las consecuentes cualidades dinámicas que asumen momento a momento las sensaciones táctiles y/o audiotáctiles percibidas. Tipo, localización y profundidad corporal, intensidad y cualidad de las sensaciones táctiles y audiotáctiles pueden manipularse a partir de aplicar modificaciones a ciertas propiedades de la señal acústica con las cuales se asocian en tanto efectos. Acompañando a las descriptas, una respuesta emotiva completa el cuadro de variables asociable a las sensaciones táctiles y audiotáctiles.

Conclusiones. El estudio demuestra que las sensaciones táctiles y audiotáctiles originadas en sonido y música merecen ser exploradas en profundidad tanto en su carácter de objeto científico como artístico. La sensibilidad humana es tal que permite operar sobre las mismas con fines estéticos, abriendo todo un campo nuevo para el análisis, la creación y la interpretación de piezas musicales y de arte sonoro. La determinación de sus variables, valores y de los modos en que estas se vinculan con las propiedades de la señal acústica emitida eran un primer paso esencial para permitir un trabajo consciente sobre las mismas.

Palabras clave: *sensación táctil, sensación audiotáctil, música audiotáctil, trans-sensorialidad, arte sonoro audiotáctil.*

El equilibrio corporal en la práctica musical. Un estudio desarrollado a partir de la tabla de equilibrio.

Martín Moore

martinmoorecastelli@yahoo.com.ar

Conservatorio Superior de Música "Gilardo Gilardi", La Plata, Provincia de Buenos Aires (Argentina)

Fundamentación. El tema abordado en este trabajo de investigación es el uso de la tabla de equilibrio en la actividad corporal del canto y los instrumentos musicales. El marco teórico está basado en las técnicas corporales basadas en Matías Alexander y Moisés Feldenkrais y sus desarrollos posteriores. Asimismo, dentro del mismo marco teórico, la terapéutica del sentido de equilibrio en personas con trastornos ha sido muy útil para generar una dinámica didáctica con el dispositivo. La investigación en la aplicación en los instrumentistas y cantantes en el momento de la ejecución surgió en la propia práctica y en la práctica docente en el ámbito académico y particular, siendo sus resultados muy claros, a nivel sonoro y corporal. El uso de la tabla de equilibrio fue aplicado como un dispositivo para estimular y mejorar la producción sonora en cuanto a dinámica y tímbrica propia en los instrumentos musicales y el canto, permitiendo a su vez, a través de la docencia concientizar las potencialidades sonoras de los músicos. La investigación consistió en realizar pruebas similares del disco de equilibrio con alumnos de canto e instrumento de distintos niveles. Los resultados mostraron elementos en común que permitieron formular una hipótesis de trabajo que posibilita la inclusión de la tabla de equilibrio dentro de la enseñanza. Surgió la pregunta entonces: ¿El uso de la tabla de equilibrio provoca un aumento de la dinámica y una mejora de la calidad tímbrica en la producción sonora de los instrumentos musicales y el canto?. Y derivadas de ésta: ¿Se puede medir la efectividad de la tabla de equilibrio en la producción del sonido en los instrumentos musicales y el canto mediante la tecnología? ¿Qué tecnología es aplicable a esta medición y cuál a la concientización

de los procesos en la producción sonora? ¿Qué ejercicios son los indicados para que la tabla de equilibrio sea efectiva en el aprendizaje de los instrumentos musicales y el canto? **Objetivos.** El objetivo fue considerar la incorporación de la tabla de equilibrio a la enseñanza de los instrumentos musicales y el canto como elemento para crear mayor conciencia sobre uso del cuerpo en la producción sonora. Investigar la relación existente entre la calidad de sonido producido y el equilibrio. Indagar las relaciones entre el cuerpo y la producción sonora. Utilizar la tecnología de la información y la comunicación permitiendo por un lado objetivar resultados a través de gráficos y visualizar la actividad de la experimentación para evaluar la producción. **Método.** Como metodología se seleccionaron cinco músicos, una cantante de nivel avanzado y cuatro instrumentistas de distintos niveles e instrumentos (trompeta, clarinete, violín y piano). Se les hizo cantar o tocar un pasaje musical, a continuación se lo hizo repetir dicho pasaje sobre la tabla de equilibrio hasta adquirir el equilibrio sobre la tabla, luego nuevamente sobre el piso. A partir de la experiencia se les realizó una entrevista evaluando la prueba. Para el análisis de los datos se compararon los resultados sonoros de dicha práctica a través de la evaluación de parámetros dinámicos y tímbricos. También se consideraron las valoraciones de los participantes a través de las entrevistas. **Resultados.** La experimentación con el disco de equilibrio produjo resultados similares en todos los casos, con apreciaciones de distinto tipo acerca del mismo fenómeno que se observaron en las filmaciones y grabaciones y que se reflejaron en las preguntas realizadas luego o durante la experiencia, transcritas en los Anexos. **Conclusiones.** La tabla de equilibrio activa el sistema del equilibrio y hace que el músico pueda conectarse con la producción sonora focalizado en su actividad corporal. Esto implica poner en juego un mecanismo muy preciso de ajuste corporal para la ejecución de un instrumento musical o el canto. Esta integración de la ejecución musical y el “equilibrio postural humano” conduce al aprendizaje en actividad. Esta interacción sensorio-perceptivo-motriz del equilibrio hace que la producción sonora/musical se procese, se integren, se programe, se organice y se ejecute en el momento de producir sonido. El desequilibrio con el disco opera como motivación para realizar la búsqueda interna de síntesis de movimientos y a su vez como distractor de las automatizaciones innecesarias. Este hallazgo permite incorporar a la enseñanza la tabla de equilibrio como elemento para potenciar la producción sonora de los músicos al liberar las tensiones innecesarias e incentiva la búsqueda de nuevas posibilidades corporales en la práctica musical.

Palabras clave: *equilibrio, cuerpo, instrumentistas, cantantes, tensiones.*

Sonido como soporte materico y música como lenguaje signficante en los procesos formativos.

David Alejandro Solana y Elizabeth Becerril Diaz

dasolana@gmail.com

Universidad de Buenos Aires (UBA) / Universidad Pedagógica Nacional (UPN, México) /
Escuelas Preparatorias Oficiales del Estado de México (EPOEMS, México)

Fundamentación. En las últimas décadas pasamos de una estructura socioeconómica-política donde las voces eran nulificadas por la falta de libertad, a un liberalismo, sin ton ni son. De tal contraste fueron surgiendo marcadas diferencias pujando, tratando de integrarse al nuevo paradigma global y a la diversidad cultural de un mundo interconectado cuya dinámica cambiante, en espacios muy breves de tiempo, complejiza toda adaptación adecuada. En el intento de ensamblarse y tomar su lugar observamos disputas y rivalidades, tornándose violentas e intransigentes al teñirse de la reinante y generalizada falta de respeto al otro. El ámbito pedagógico resulta ser el más afectado; ante lo cual, creemos urge una profunda autocrítica para hacer frente a los requerimientos formativos en niños, adolescentes y jóvenes. Surge así la necesidad de asumir responsabilidades y de buscar alternativas. Creemos fundamental recomponer vínculos. Entendernos mediante un lenguaje simple e inclusivo. Consideramos aplicables al sonido y la música, porque permiten la fusión de arte, ciencia y comunicación resultando útiles en los procesos formativos. El espectro sonoro-musical, por medio de una matriz de relación conformada por ritmo, melodía y armonía será la herramienta que utilizaremos para detonar analogías que permitan integrar intereses y necesidades de educando y educador. El sonido será visto como soporte materico, la música como lenguaje signficante y el silencio como un espacio para comunicarse . ¿Pueden el sonido y la música enriquecer el proceso formativo conciliando las necesidades actuales? En dicha matriz, sus componentes, actúan de la siguiente forma: la armonía da cuenta del eje paradigmático, es la grupalidad (otredad), y la melodía del sintagmático, es la

singularidad (self-yo). La articulación entre ambas es vehiculizada por el ritmo en un juego de alternancias virtuosas, que brindan un ordenamiento favorecedor de la expresión y la integración. El ritmo contiene y sostiene un espacio-tiempo, convirtiéndose en referencia organizacional de los elementos que giran en torno a él; y, al mismo tiempo, toda su gama de acentos y subdivisiones y demás atributos le otorgan esa maleabilidad que permite hacer inter-jugar en forma alternante: Analogías-disciplinas Educador-educando Singularidad-grupalidad La alternancia será un juego relacional desencadenadora de analogías que inaugura el educador; metáforas parcialmente simbólicas cuya imagen transferida al objeto de estudio se proyecta en el educando; al atesorarla como producto de una huella significativa, su repetición no será memorística sino significativa; lo cual, en el desarrollo del proceso en marcha, ira consolidando la citada matriz de relación, como un formato funcional y aplicable a toda disciplina curricular. **Objetivo.** Presentar una adecuación pedagógica y re significación formativa que permita acceder a la meta-cognición ; instancia de valor connotativo en el espectro sonoro musical. Este resulta una alternativa de acercamiento en torno a las disciplinas curriculares; y, por su valor estructurante y socializador, puede abrir canales de comunicación enriqueciendo los procesos formativos en el marco de ámbitos pedagógicos. **Contribución principal.** El sonido y la música pueden contribuir, ante el cuadro formativo, estimulando una comunicación organizada y significativa; una renovada escucha, por medio de la música como lenguaje, promueve canales de apertura y resignificación a partir de un escuchar para escucharse. **Conclusiones.** El sonido como soporte matérico y la música como un lenguaje universal, íntimamente ligado a la humanidad, pueden favorecer y potenciar los vínculos; brindando un espacio contenedor y creativo al educando, docente, institución y sociedad; tan necesario en nuestros días. Se promueven la interdisciplinariedad, al tiempo que la autoobservación y la co-construcción dialéctica. Permite convertir relaciones, a priori contradictorias y/o desestimadas, en relaciones paradójales y enriquecedoras; impulsando una comprensión global y significativa, vehiculizando la apremiante necesidad de adaptación. Es decir, cada quien logre concebir para sí, lo que imagina para sí.

Palabras clave: *sonido, soporte matérico, música, lenguaje significativo, matriz de relación.*



Conservatorio de Música
Gilardo Gilardi

Associação Científica e Cultural em Música
SACCEM
Associação Científica e Cultural em Música