

La psicología de la
música en la Argentina

Favio Shifres
(compilador)

La psicología de la música
en la Argentina
Investigación y perspectivas actuales

Juan Fernando Anta / Camila Beltramone /
María Benítez / María Inés Burcet / Fermín Cardullo /
Sebastián Tobías Castro / Veronika Díaz Abrahan /
Silvia Español / Santiago García Cernaz / Nadia Justel /
María Marchiano / Isabel C. Martínez / Bruno Mesz /
Alejandro Pereira Ghiena / Joaquín Blas Pérez /
Sofía Rigotti / Favio Shifres / Sofía Uzal /
Mauro Hernán Valicente / Federico Wiman

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rector
Alfredo Alfonso

Vicerrectora
Alejandra Zinni

 Universidad
Nacional
de Quilmes
Editorial
Bernal, 2023

La psicología de la música en la Argentina: investigación
y perspectivas actuales / Juan Fernando Anta... [et al.];
Compilación de Favio Shifres. - 1a ed - Bernal: Universidad
Nacional de Quilmes, 2023.
362 p.; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-558-871-4

1. Música. 2. Psicología. 3. Psicología Cognitiva. I. Anta, Juan
Fernando II. Favio Shifres, comp.
CDD 780.7

© Favio Shifres, 2023

© Universidad Nacional de Quilmes, 2023

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352
(B1876BXD) Bernal, Provincia de Buenos Aires
República Argentina

ediciones.unq.edu.ar
editorial@unq.edu.ar

ISBN 978-987-558-871-4

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

Índice

Introducción. La psicología de la música desde la investigación
en la Argentina. *Favio Shifres* 9

Primera parte. El alcance de lo musical en la experiencia humana

Mecanismos de subordinación epistémica en psicología de la música.
Favio Shifres 23

Microanálisis sonoro-kinético de una escena de juego de ficción
combinado con juego con las formas de la vitalidad. *Santiago
García Cernaz, Isabel C. Martínez y Silvia Español* 53

Imaginar la música: el pensamiento metafórico en la práctica social
de la cultura musical. *Isabel C. Martínez* 83

El sabor de la música. *Bruno Mesz* 111

Segunda parte. Involucrarse en la música

Musicalidad y cultura en la música electrónica y la improvisación
en jazz. *Joaquín Blas Pérez y María Marchiano*. 133

La búsqueda de sentido en la interacción musical. Una mirada
de la improvisación musical desde el psicognitvismo. *Sebastián
Tobías Castro, Alejandro Pereira Ghiena, Mauro Hernán Valicente
y Fermín Cardullo*. 167

Improvisación musical. Aportes desde diferentes campos disciplinares
para el estudio en musicoterapia. *Veronika Díaz Abraham*. 197

Las actividades musicales y el desarrollo adolescente. *María Benítez
y Nadia Justel*. 223

Tercera parte. Revisitando tópicos clásicos

Psico(musico)logía aplicada: el caso de la (a)tonalidad. <i>Juan Fernando Anta</i>	261
Las microdimensiones rítmicas. <i>Rodrigo González Fraga</i> y <i>Federico Wiman</i>	293
La conceptualización del principio de representación de la altura musical. <i>María Inés Burcet, Sofía Uzal,</i> <i>Camila Beltramone y Sofía Rigotti</i>	325
Autoras/es	353

Introducción

La psicología de la música desde la investigación en la Argentina

Favio Shifres

La música forma parte de nuestra vida. Está presente en ella desde el nacimiento y a menudo es parte de los acontecimientos más importantes de nuestra historia personal. Del mismo modo, está presente en la historia de las comunidades, de los pueblos y de las naciones. Su presencia es de tal ubicuidad que no es extraño que desde la Antigüedad tanto grandes pensadores como personas de a pie se hayan formulado preguntas sobre ella. Su importancia personal y social es de tal naturaleza que no es casual que una enorme cantidad de esas preguntas tengan incumbencia psicológica. Sin embargo, llama la atención que llame la atención, aun dentro del campo científico, la existencia de una disciplina formal, la psicología de la música, que se ocupe de tratar de responder algunas de esas preguntas. Y llama también la atención el hecho de que esta disciplina no esté aún mucho más desarrollada.

Es posible que la idea de *música* como una de las *bellas artes*, consolidada al abrigo del marco epistémico posrenacentista, sea la responsable de que el pensamiento académico contemporáneo entienda que una psicología de la música se circunscribe a la explicación de los procesos psicológicos comprometidos en la producción y el uso de los fenómenos que, de acuerdo con dicho marco, la caracterizan (obra musical, audición musical, composición, *performance* musical, etc.). Es decir, la explicación de los aspectos psicológicos vinculados a esas creaciones consistentes de sonidos que los humanos realizan para la contemplación y el regocijo de oído. Es ahí donde la psicología de la música es tomada como una subdisciplina de la psicología del arte. Solamente adquiere interés en la medida en que la música como objeto de contemplación importa. Aunque ese interés sea enorme, el alcance de esa psicología de la música es parcial.

El campo de la psicología de la música es mucho más amplio que ese, porque la música es un constituyente primordial de la cognición humana y, por lo tanto, se manifiesta mucho más allá de las circunstancias limitadas en las que tenemos posibilidad de disfrutar del arte en el sentido antes dicho. La experiencia musical –entendida en un sentido amplio como las implicancias

en la percepción, el pensamiento, la creación, el comportamiento, el juicio, etc., del involucramiento del ser humano, en cuanto sujeto psicológico, en la música escuchando, ejecutando, componiendo, analizando, etc.– se amplía a circunstancias de la vida cotidiana en las que parecería que no hay música. Allí, nuestra capacidad para organizar los sonidos y los movimientos de manera eficiente, con el objeto de comunicarnos con los demás, regular los estados internos propios y ajenos y desenvolver conductas que sean placenteras y autorrecompensantes en sí mismas, se proyecta a ámbitos insospechados. Salimos, entonces, del terreno de la psicología del arte. La psicología de la música permea innumerables campos del pensamiento y del comportamiento humano. Y de ahí que las preguntas se diversifiquen.

En las últimas décadas, ese enorme ámbito del desempeño humano ha concertado el interés de diversas disciplinas que entienden poder contribuir al conocimiento de la experiencia musical tanto como beneficiarse de dicho conocimiento en la investigación de sus problemas específicos. Es así que desde las neurociencias hasta los estudios culturales, de la inteligencia artificial a la antropología cultural, de la filosofía de la mente a la educación, se ha puesto el foco en la experiencia musical. Entendida de este modo, la psicología de la música es un escenario en el que las ciencias y las humanidades se estrechan en sus objetivos y fusionan sus aportaciones.

Esta confluencia se ordena alrededor del cruce disciplinar principal: el de la psicología y la musicología. Sin embargo, más que de cruce habría que hablar de *retorno a los orígenes*. La psicología moderna nació como disciplina científica notablemente motivada por preguntas vinculadas con la música (véase, por ejemplo, Helmholtz, 1863; Stumpf, 1883; Wundt, 1874). Pero la musicología, definida como campo de estudio a partir de la sistematización de Guido Adler (1885), reservó un lugar especial para la psicología en tal sistematización. Se ve cómo en sus orígenes ambas disciplinas están tan cercanas que parecen estar fusionadas. ¿Se trata, entonces, de un campo de psicólogos o de músicos (musicólogos)? La psicología de la música comienza a ganar un espacio creciente como disciplina a partir de la década de 1980. El crecimiento notable que la investigación en este campo mostró a partir de entonces estuvo impulsado por la preeminencia de la psicología cognitiva del giro lingüístico – la denominada *revolución cognitiva*–. Por esta razón, este crecimiento es llevado adelante, principalmente, por psicólogos, al abrigo de los supuestos principales que ese giro lingüístico brindaba para pensar la mente y de las estrategias epistemológicas para procurar dilucidarla (modelos de representaciones y procesamiento, análisis de las estructuras estímulares, etc.). La música ofrecía oportunidades directas para derivar premisas básicas sobre la mente lingüística a otros campos del pensamiento y el comportamiento. Pero, además, abría la

puerta que estaba cerrada al ámbito de lo emocional como un componente insoslayable de la actividad mental. Este entusiasmo desde el lado de la psicología no presentaba un desarrollo simétrico desde la música y la musicología. Esta última, con bases teóricas más idealistas y menos pragmáticas que las que la revolución cognitiva demandaba, miraba con cierta desconfianza la idea de que la experiencia de la música (su contemplación) pudiera ser explicada simplemente a través de esos modelos. Es ahí, justamente, cuando, desde el ámbito angloparlante, comienza a desarrollarse una *musicología cognitiva* que deriva las abstracciones de la teoría de la música decimonónica como problemas reales de percepción y cognición (véanse Meyer, 1956; Narmour 1977; Lerdahl y Jackendoff, 1983). De este modo, la musicología y los músicos en general comenzaron a poner mayor atención en estos estudios.

En la Argentina, en un contexto en el que la psicología estaba convocada principalmente por el psicoanálisis, la investigación en psicología de la música fue impulsada más tardíamente por otros intereses. Fueron *performers*, educadores musicales, musicólogos, compositores, quienes se mostraron atraídos por la especialidad. No casualmente se ven emerger las primeras producciones de departamentos universitarios de música e incluso de conservatorios. Las trayectorias de casi todos los autores reunidos en este libro dan cuenta de ello. Más recientemente, desde este foco originario, se comenzaron a tejer relaciones con otros ámbitos, y en la actualidad es posible encontrar equipos de investigación y asignaturas centradas en la psicología de la música en unidades académicas y planes de estudio que no son de la disciplina musical. Las pertenencias institucionales de muchos de los autores de este libro dan cuenta de eso.

Este libro quiere brindar una muestra de la producción científica en el campo de la psicología de la música realizada actualmente en la Argentina. En tal sentido, muestra, por un lado, de qué modo la investigación en el área se inserta en algunos de los debates actuales centrales de la disciplina (la naturaleza de la mente, la modelización de los procesos cognitivos, la modulación de las funciones mentales, la naturaleza del aprendizaje y el desarrollo cognitivo, entre otros). Pero, además, muestra cómo en el curso de poco más de un par de décadas de desarrollo local ha comenzado a generar una mirada propia de tales problemas, que se vincula con la situacionalidad de sus planteos y el posicionamiento epistemológico e ideológico respecto de los centros hegemónicos de producción de conocimiento. Por esta razón, este recorte local al panorama brindado aquí resulta relevante.

Además, a partir de su formulación original como psicología de la música, el campo de estudio fue alcanzando una variedad y profundidad de tópicos tal que pronto los límites disciplinares comenzaron a ejercer presión sobre

el desarrollo de los intereses de investigadores y músicos. Análogamente, buscando dar cuenta de la amplitud del campo, otras denominaciones posteriores, como por ejemplo la de *ciencias cognitivas de la música*, quedaron muy ligadas a los problemas que resultaban afines al cognitivismo clásico, dejando fuera muchas otras preocupaciones y perspectivas. Se observa, entonces, cómo muchos aspectos ontológicos, epistemológicos y metodológicos del *mainstream* de la investigación en el campo, se sumergieron en una clara crisis.

No es casual, entonces, que desde regiones periféricas a los centros hegemónicos de construcción/validación del conocimiento en la materia, se propongan alternativas que gradualmente van adquiriendo relevancia en el campo. Ellas discuten la situacionalidad de la noción de música y el alcance de su experiencia fuera del laboratorio de psicología como algunos de los tópicos más actuales a los que las epistemologías no eurocentradas pueden realizar una contribución de valor. En línea con ello, el presente libro reúne trabajos de investigadores que, aunque trabajan en líneas de proyección internacional, no disimulan su tránsito local, dando cuenta de su propia situacionalidad, caminos de definición epistemológica y metodológica plurales. Así, el conjunto de trabajos presenta su originalidad, marcada por los lugares desde donde se está produciendo este conocimiento.

La primera parte del libro reúne investigaciones que, en conjunto, cuestionan *el alcance de lo musical en la experiencia humana*. Básicamente, plantean, desde muy diversos ámbitos, la necesidad de correr los límites de las nociones de música y experiencia musical de aquello vinculado exclusivamente al campo del sonido y su elaboración estructurada de acuerdo con los principios validados por la experiencia del arte en la modernidad. Son textos que acercan al lector a problemas epistemológicos, paradigmas metodológicos y encuentros multidisciplinares (por ejemplo, con la psicolingüística y la psicología del desarrollo), que permiten entender que el estudio de la experiencia musical tiene un alcance mucho mayor al definido por los problemas clásicos de escuchar, tocar y componer música.

En el primer trabajo, titulado “Mecanismos de subordinación epistémica en psicología de la música”, rastreo algunas características del eurocentrismo en la psicología de la música, entendiéndolo como una restricción epistemológica. En efecto, la base teórica que la psicología de la música toma acríticamente de la teoría de la música occidental es el legado de un aparato conceptual que la modernidad creó en el contexto de la expansión hegemónica de Europa sobre el resto del mundo como herramienta para garantizar esa expansión. Explico cuatro de esos mecanismos, sus vinculaciones con las estrategias de subalternación epistemológicas en general y en el campo musical en particular. Estos mecanismos brindan una base para el estudio de los procesos psicológicos

musicales que se sustentan en la epistemología de la supremacía del hombre moderno. El texto alude a investigaciones en las que se aprecia cómo se deriva casi naturalmente en posiciones racistas al asumir tales axiomas como universales, desconocer la capacidad de epistémica del Otro, e imponer la discusión académica de la experiencia musical sobre temas de prestigio y modelos de procesamiento desarrollados sobre la base de esas temáticas.

En el siguiente texto, “El juego con las formas de la vitalidad y el juego de ficción en la primera infancia: un microanálisis sonoro-kinético de la construcción de escenas ficcionales”, Santiago García Cernaz, Isabel Cecilia Martínez y Silvia Español muestran cómo la música es, en el segundo año de vida, un sustrato sobre el que se refuerza el enlace intersubjetivo sirviendo de andamiaje para el desarrollo del juego de ficción (un hito clave en el desarrollo cognitivo). La habilidad básica de *musicalidad comunicativa* (Malloch y Trevarthen, 2009) es el punto de partida desde el que los autores proponen el concepto de “narrativa vital”, en confluencia con la noción de formas de la vitalidad de Daniel Stern (2010), mostrando su valor para el montaje de narrativas figurativas de ficción. Valiéndose de categorías de análisis musical clásico, en conjunción con algunos criterios de análisis performativo, destacan el sostenimiento de la mutualidad afectiva, el enmarcado temporal-expresivo de gestos lúdicos, la apropiación de formas musicales ritualizadas para motivos de juego clásicos y el desarrollo de aspectos canónicos y recursos expresivos propios de la música de la cultura de pertenencia de relevancia. La experiencia musical se extiende aquí a sus proyecciones sobre el entramado intersubjetivo y a instancias de juego en los primeros años de vida.

“Imaginar la música” es lo que propone Isabel Cecilia Martínez en su artículo y sugiere que la cognición metafórica está embebida en la segunda persona. El texto sienta las bases para una reflexión acerca de la naturaleza corporeizada e intersubjetiva de los procesos imaginativos que integran la base experiencial de la cognición musical. Parte de situar dichos procesos en el marco de los enfoques poscognitivistas de la mente –aquí denominados como cognición 5E–. Este resulta un marco plausible para dar cuenta del modo de construir sentido de la experiencia de interactuar con la música y con los otros para entenderla y entendernos. La autora sugiere que las estructuras imaginísticas y las proyecciones metafóricas intervienen en la construcción de sentido tanto de las experiencias de recepción como de las de *performance* musical, manifestándose, finalmente, en el lenguaje utilizado para describir la música. Como parte de esta propuesta, contrapone a una visión solipsista de la cognición humana la tesis de que la cognición musical se cimienta en los vínculos con los otros, contribuyendo a una fundamentación de su naturaleza social e intersubjetiva. El trabajo parte de la descripción de los orígenes ontogenéticos

del pensamiento imaginativo para concentrarse en las proyecciones metafóricas (imaginativas) que ocurren en contextos sociales de práctica durante las experiencias de recepción, *performance* y análisis musical.

En “El sabor de la música”, Bruno Mesz propone atender al modo en el que los procesos transmodales también amplían el campo de la experiencia musical. El texto nos guía, a través de una serie de trabajos desarrollados sobre correspondencias transmodales, entre sabores básicos y música (es decir, asociaciones estadísticamente significativas entre dimensiones o rasgos básicos del sabor y parámetros musicales), y sobre el efecto de la música en la percepción del sabor del café y el vino.

En conjunto, estos trabajos muestran la complejidad de los fenómenos perceptuales, y proponen una extensión de las producciones artísticas, desafiando los límites establecidos para el ámbito de lo musical, marcados por las lógicas derivadas de los filósofos de la Ilustración. Al mismo tiempo, sugieren el compromiso de la música en experiencias que, tradicionalmente, no han sido suficientemente consideradas como estéticas.

La segunda parte del libro comprende investigaciones que abordan algunas *implicancias de involucrarse en la música*. Desde diversos ángulos, se aborda la participación en la música y sus alcances neurocognitivos, comportamentales y fenomenológicos. Se rescatan experiencias que tienen lugar en situaciones formales e informales pero que siempre están atravesadas por el compromiso activo de sus participantes en diversas formas del hacer musical. En su conjunto, los trabajos de esta sección dan cuenta del modo en que la actividad musical participativa impacta en la configuración de las estructuras cognitivas y neurológicas.

En su trabajo, “Musicalidad y cultura en la música electrónica y la improvisación en jazz”, Joaquín Pérez y María Marchiano establecen la diferencia entre los eventos musicales que se hallan guionados de aquellos cuyos principios operativos aparecen como más libres o dependientes de la contingencia local. La *jam* de jazz y la fiesta electrónica son tipos de *performances* de este último grupo. El trabajo describe estas actividades en términos de los procesos cognitivos intersubjetivos y las formas en las que la cultura los moldea. Los autores proponen adherir a marcos teóricos que cuestionan el internalismo y el individualismo de los enfoques cognitivos clásicos y realizan una caracterización de estos encuentros musicales desde esas perspectivas, atendiendo principalmente al involucramiento del cuerpo, el encuentro intersubjetivo y la posibilidad de acceder a los estados internos a través de la percepción directa.

En la misma línea, Sebastián Castro, Alejandro Pereira Ghiena, Mauro Valicente y Fermín Cardullo proponen abordar, en el siguiente texto. “La búsqueda de sentido en la interacción musical. Una mirada de la improvisa-

ción musical desde el poscognitismo”. El trabajo plantea considerar aspectos de la improvisación musical libre que la perspectiva computacionalista clásica de la cognición parece dejar fuera de los modelos de procesamiento propuestos para la improvisación musical. En particular, los autores centran la atención en el modo en que el cuerpo y el derrotero de la interacción entre los improvisadores determinan las estructuras musicales emergentes en la improvisación, más que la utilización sistemática de un repositorio de datos disponibles en la memoria. Sin rechazar el lugar que tal base de conocimiento ocupa en la configuración de la *performance*, la descripción conduce a justipreciar la situacionalidad y la corporeidad del encuentro como clave para comprender los resultados musicales y el modo en que los participantes configuran el sentido de la ejecución.

El mismo tipo de *performance* musical es tomado como tópico en el trabajo que sigue. En él, Veronika Díaz Abrahan adopta, desde una perspectiva musicoterapéutica, la idea de “Intervenciones basadas en música”, considerando a la “improvisación musical como estrategia de modulación cognitiva”. Aquí el encuentro musical es tomado como un tratamiento no invasivo para la modulación de la memoria. El trabajo brinda un acercamiento a este tipo de investigaciones en neurociencia cognitiva, que dispone de la música y las diversas actividades que realizamos con ella como variable en el desarrollo y ejercicio de funciones cognitivas centrales. Las investigaciones desarrolladas aquí se centran en las ventajas que presentan las actividades de índole creativa (como la improvisación musical), por sobre otro tipo de hacer musical (como la ejecución por repetición), en el modulado de la memoria afectiva. Asimismo, discute las implicancias de esta línea de investigación en el campo terapéutico y educativo bajo la premisa de asumir la improvisación musical como un modo de involucramiento en la música que está disponible más allá del conocimiento formal acumulado por el paciente o educando.

También desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva, el texto de María Benítez y Nadia Justel aborda “La actividad musical en los adolescentes y su impacto en las funciones cognitivas”, a través de una indagación bibliográfica que recorre los trabajos actuales de mayor relevancia en el campo. El trabajo reúne evidencia que permite valorar adecuadamente el impacto de la actividad musical sistemática de los adolescentes en una variedad de habilidades cognitivas. La reseña ofrece una cuidadosa sistematización de los trabajos reunidos a partir de considerar los dominios evaluados, los instrumentos de medición utilizados, el tipo y el tiempo de instrucción musical, los grupos controles y los resultados. En su conjunto, esta evidencia da cuenta de una serie de efectos beneficiosos del entrenamiento musical sobre las funciones cognitivas de los adolescentes. De manera interesante, el texto aborda

cuestiones epistemológicas vinculadas a la validez de las investigaciones y la relación entre los estándares para la determinación de tal validez y el objeto de conocimiento específico. Esta reflexión pone el foco en la distorsión que tales estándares podrían provocar en la observación de fenómenos complejos (como el hacer musical) en poblaciones con problemáticas particulares para su acceso (como la población adolescente).

En la tercera parte del libro nos encontraremos *revisitando tópicos clásicos de la psicología de la música*. En particular, esta sección aborda la cognición de la altura musical, el ritmo y los problemas cognitivos de la alfabetización musical, temas que han recibido atención desarrollada desde hace décadas. Sin embargo, las perspectivas asumidas aquí implican la crítica a los abordajes clásicos, ya sea a través del cuestionamiento de sus marcos conceptuales como por medio de la implementación de estrategias metodológicas que reconceptualizan tanto el objeto de estudio como el sujeto de la experiencia.

En su trabajo, Juan Fernando Anta ofrece un ejercicio de “Psico(musico)-logía aplicada: el caso de la (a)tonalidad”. El escrito se centra en una crítica al modo desprovisto en el que la musicología del siglo xx ha considerado a la psicología, al centrar su interés de manera sesgada en el dominio de la percepción en perjuicio de otros subdominios psicológicos relevantes para la cognición musical en general. La propuesta sostiene que, al considerar la cognición musical de un modo más amplio, es posible comprender conceptos caros a la musicología, como el de tonalidad, de una manera más útil para basar en ellos el estudio de la experiencia musical. En particular, muestra cómo resulta imprescindible abarcar el conjunto para arribar a una definición de (a)tonalidad psicológicamente plausible.

Por su parte, Rodrigo González Fraga y Federico Wiman proponen una modelización de las microdimensiones del ritmo musical, sobre la base de considerar al desarrollo cognitivo como central para cualquier planteo psicológico general. El problema del ritmo musical es aquí revisitado sosteniendo que su descripción debe tener en cuenta las actividades musicales en la que los sujetos reales se ven involucrados. De ese modo, critican los abordajes clásicos que la musicología ha hecho del ritmo, por entender que no capturan los componentes dinámicos que pueden caracterizarlo en forma adecuada. Alternativamente, proponen una hipótesis del ritmo como redescrición representacional (RRR) en cuanto herramienta metodológica que modeliza al ritmo musical como una aproximación progresiva al conocimiento musical. El modelo considera que el ritmo es intrínseco a ese descubrimiento de las propiedades que emergen de la organización temporal de los eventos musicales e hipotetiza la construcción de significado sustentado en ellas. El texto describe la estructura del modelo de la RRR, sus principales atributos y la capacidad

explicativa que es posible desplegar en su utilización como modelo de análisis en la cognición rítmica de la música.

Finalmente, María Inés Burcet, Sofía Uzal, Camila Beltramone y Sofía Rigotti presentan un estudio sobre la conceptualización del principio de representación de la altura musical, un tema central en el proceso de adquisición de la escritura musical. Siguiendo un abordaje propio de la psicología genética, desandan la idea de que la problemática de la representación de la altura musical en la notación tradicional radica en alcanzar la discriminación de altura de los sonidos. Por el contrario, con base en una línea metodológica clínico-crítica, el estudio presentado aporta evidencia para comprender que el problema radica en la conceptualización de las clases de altura que constituyen el sistema musical representado. El texto analiza algunos de los problemas iniciales con los cuales se encuentran las personas que intentan apropiarse del principio de representación de la altura al producir la notación de diferentes fragmentos musicales.

Como el lector ya habrá notado, además de los tópicos particulares de cada trabajo, el libro desarrolla de manera transversal una serie de asuntos que protagonizan intensos debates en la escena disciplinar actual. Así, por ejemplo, la cuestión acerca de la naturaleza de la mente recorre varios de los textos, proponiendo una visión integradora de los procesos mentales que configuran la cognición musical (Anta) y profundizando aportes de la cognición 4E (Pérez y Marchiano), la psicología ecológica (Castro *et al.*) y la cognición afectiva (Martínez). Del mismo modo, el alcance de aquello que entendemos como conocimiento musical, y las expresiones particulares en las que cada cultura lo modela (Pérez y Marchiano, García Cernás *et al.*), las categorías por las cuales se piensa lo musical en cada cultura (Shifres) y sus implicancias en la configuración de los conceptos teóricos (González Fraga y Wiman). Del mismo modo, el problema del confinamiento de la noción de música al campo exclusivo del sonido (Mesz, Anta, Martínez, Burcet *et al.*), y la dialéctica entre experiencia y desarrollo neuronal (Benítez y Justel, Díaz Abraham) sobrevuelan varios de los trabajos.

La experiencia musical es un fenómeno muy complejo. Parte de ella tiene lugar en presencia de energía musical (energía cinética y potencial), que es posible identificar en acciones y medir a través de instrumentos diseñados para tal fin (Leman, 2008). Pero otra parte importante de ella ocurre hacia el interior de las dinámicas sociales y de los procesos mentales (imaginación, memoria, etc.), en ausencia de cualquier tipo de sonido. Por lo tanto, la experiencia como un todo es teóricamente inabarcable. De allí que los diferentes trabajos que el lector encontrará aquí abarcan aspectos particulares de ella. Esa particularidad está planteada con relación a la

diversidad de contextos en los que esa experiencia tiene lugar y de sujetos que la protagonizan. Algunos trabajos se centran en principios psicológicos relativamente generales y por ello el interés de estos refleja un interés global (Benítez y Justel, Anta, González Fraga y Wiman, Mesz). Por el contrario, otros trabajos abordan problemas mucho más específicos, propios de contextos más estrechamente definidos. En estos casos, las investigaciones se esmeran en describir las particularidades de esos contextos, para entender la lógica de los procesos estudiados (Burcet *et al.*, García Cernas *et al.*). Incluso un mismo fenómeno musical, como la improvisación, aparece especificado bajo condiciones diferentes (Díaz Abrahan, Pérez y Marchiano, Castro *et al.*).

Finalmente, corresponde decir algunas palabras sobre el modo en que la diversidad disciplinar que reúne este libro se refleja en su escritura. Cada disciplina, cada tradición de investigación, conserva rasgos en sus estilos de escritura que son propiamente compartidos dentro de la comunidad epistémica. Las diferencias de estilo visibles entre los trabajos de esta obra dan cuenta de ello. Estas diferencias también se manifiestan en la diversidad de géneros. Algunos textos aparecen como reportes de investigación, otros como síntesis bibliográfica. Unos muestran modelos teóricos sobre preceptos hipotéticos deductivos, otros presentan evidencia atendiendo a principios inductivos y otros derivan su contribución de un planteo abductivo. Tampoco se eludió el ensayo como forma reconocida de producción de conocimiento. La decisión de coordinación de la obra ha sido mostrar esa heterogeneidad estilística porque aparece aquí justamente como una representación de la diversidad disciplinar que confluye en el objeto de estudio. Consideramos que el lector podrá, de ese modo, abrir más fácilmente las puertas hacia las respectivas disciplinas y acercarse más fácilmente al trabajo de todos los autores que contribuyeron aquí a su propia experiencia musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adler, Guido (1885), "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, pp. 5-20.
- Helmholtz, Henrich von (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Brunswick, J. Vieweg.
- Leman, Marc (2008), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Cambridge, The MIT Press.
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, The MIT Press.

- Malloch, Stephen y Colwyn Trevarthen (2009), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Nueva York, Oxford University Press.
- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University Press.
- Narmour, Eugene (1977), *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago / Londres, University of Chicago Press.
- Stern, Daniel (2010), *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Nueva York, Oxford University Press.
- Stumpf, Carl (1883), *Tonpsychologie*, Leipzig, Hirzel.
- Wundt, Wilhem (1874), *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, Leipzig, Engelmann.

PRIMERA PARTE
EL ALCANCE DE LO MUSICAL
EN LA EXPERIENCIA HUMANA