

La segunda persona y la música

Introducción



Isabel Cecilia Martínez

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina
isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

Tocamos música con otros y ante otros. Muchos trabajos en el ámbito de la psicología de la música se han dedicado a estudiar diversos aspectos de la ejecución musical, adoptando principalmente una perspectiva de tercera persona. Así, por ejemplo, en lo referente a la ejecución solista se desarrollaron modelos generativos para medir la *performance* (Clarke, 1988), se investigó la comunicación de la estructura en la *performance* (Sloboda, 1983; Shaffer, 1980), y se compararon los patrones de timing expresivo entre diferentes *performances* (Repp, 1990), entre muchos otros estudios. En cuanto a la interacción entre los músicos durante la *performance*, por ejemplo, se investigó el alineamiento temporal de la expresión musical entre ejecutantes (Keller, 2014), se identificaron patrones de movimiento en la comunicación entre integrantes de cuartetos de cuerdas (Glowinsky y otros, 2013). Estudios similares se realizaron no solo con estilos de ejecución de la música académica occidental sino también de otras culturas (Clayton, 2007). Sin embargo, las formas en las se producen estas interacciones entre los ejecutantes, y entre músicos y audiencia no han sido estudiadas desde la perspectiva de la cognición social, es decir buscando identificar las formas de comprensión de las intenciones ajenas en la interacción. La perspectiva de segunda persona de la atribución mental (Pérez y Gomila, 2021) propone poner el foco en estas interacciones intersubjetivas o de segunda persona, atendiendo al tipo de atribuciones de intenciones en la acción y emociones que se despliegan entre los seres humanos en el fluir de la interacción. Esta perspectiva teórica, enmarcada en los estudios postcognitivistas de la mente, recalca el carácter social, afectivo, extendido y corporizado de nuestra mente, y pone el foco en las interacciones de segunda persona. La tesis central de la perspectiva de segunda persona es que este tipo de interacciones está mediado por un tipo característico de atribuciones psicológicas, denominadas atribuciones de segunda persona, que son atribuciones automáticas, prácticas,

implícitas, transparentes, recíprocamente contingentes y dinámicas. A lo largo de los trabajos de este dossier exploraremos los modos en los que esta perspectiva puede iluminar las formas de interacciones entre músicos y con la audiencia en las *performances* musicales.

En el primer trabajo buscamos ofrecer el marco teórico general que se propone desde esta perspectiva y que se encuentra detrás de los cinco trabajos de estudios de caso que se presentan en el dossier. Repasaremos las diferentes concepciones de la música que han dado forma a las maneras clásicas de abordar el fenómeno musical en el ámbito de la psicología cognitiva de la música, destacando algunas de sus limitaciones. La propuesta destaca el carácter social de la música y el papel de la revolución postcognitiva en los estudios de la música, y busca aplicar las nociones provistas por la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental en este ámbito disciplinar. Se presenta la perspectiva de segunda persona dentro del marco postcognitivo de la cognición social y se exploran algunas de las posibilidades que esta perspectiva ofrece para un abordaje alternativo del fenómeno musical, revisando algunas dificultades metodológicas que esta propuesta presenta para el estudio empírico.

El resto de los trabajos del dossier son estudios de casos de interacciones musicales analizados desde la perspectiva de la segunda persona. Los casos de estudio realizados no fueron elegidos al azar. Por el contrario, son casos en los que o bien se prepara (en los casos del dúo de tango y de las piezas clásicas de los últimos dos trabajos) o bien se toca por primera vez (en el caso de la fila de orquesta y de la improvisación de jazz) una pieza. En estos casos la interacción no está automatizada como resultado de los sucesivos ensayos y esto permite explorar con más transparencia los esfuerzos realizados por los ejecutantes para comprender las intenciones musicales del otro a medida que se desarrolla la ejecución. Estos cuatro casos pertenecen al primer tipo de interacción (entre músicos) en tanto que el caso del DJ pertenece al segundo (interacción músico-audiencia). No forman parte de este dossier estudios acerca de las interacciones entre los asistentes a eventos musicales.

En el trabajo “La segunda persona en fiestas de música electrónica: la perspectiva del DJ” se pone el foco en la interacción del DJ con el público, entendido este como el baile o la pista, y las acciones que el primero realiza sobre la música en dicho contexto de práctica social. Las atribuciones que realiza el DJ sobre las acciones del público (su apreciación del estado de la pista) parecieran tener un efecto en la toma de decisiones sobre la música que el DJ incorpora al set momento a momento.

El trabajo “La perspectiva de segunda persona en el tango: conversando la práctica musical” indaga acerca de la interacción entre dos músicos, un bandoneonista y un guitarrista, durante la preparación y la producción musical de un disco de tango en formato de dúo. El formato de dúo musical se presenta como un universo de análisis propicio para abordar la idea de diálogo uno a uno, y las atribuciones mentales directas, cara a cara, mutuas y recíprocas, en el marco de un escenario de práctica musical que demanda un intenso trabajo coordinado y un esfuerzo conjunto por parte de los músicos para congeniar las intenciones estilísticas e interpretativas mutuamente y así alcanzar un resultado sonoro satisfactorio.

El trabajo “La segunda persona en la improvisación musical” indaga los intercambios expresivos cara a cara que se dan durante la improvisación en el jazz, que son habitualmente entendidos por los músicos como una forma especial de conversación musical. En este tipo de práctica se pueden identificar con claridad ciertos aspectos de la interacción espontánea a los que refiere la perspectiva de Segunda Persona de la atribución mental. Se parte de una experiencia en la que dos grupos de improvisadores tocan juntos un estándar; las entrevistas con los músicos improvisadores nos ayudan a comprender los modos particulares en los que los improvisadores realizan las atribuciones mutuas de intención que tienen lugar durante su hacer.

El trabajo “La segunda persona en sesión de ensayo de fila de orquesta” estudia la construcción temporal interpersonal de la ejecución de una obra musical en una situación espontánea de reinterpretación musical en fila de orquesta. Tres violistas convocadas para ensamblar en vivo la sección introductoria de una obra en la que el orgánico de cuerdas interpreta por grupos al unísono, resuelven rehacer el compás final correspondiente a la cadencia y cierre de dicho fragmento, mostrando mayor conformidad por su segunda versión. Ese es precisamente el tramo del registro que motiva el estudio acerca de la experiencia general y particular de sincronización en la fila y una reinterpretación de los datos desde la perspectiva de la segunda persona.

Por último, en el trabajo “La interacción entre músicos de cámara desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental” se indaga acerca de las interacciones en las prácticas musicales de cámara como proceso comunicacional entre los estudiantes músicos, desde dicha perspectiva. Dado que estudios anteriores no han abordado las atribuciones que éstos realizan y la dinámica que la interacción adquiere en función de las mismas, se considera que dicha perspectiva, al poner el foco en un tipo

particular de interacción (directa, cara a cara y cuerpo a cuerpo) puede ofrecer respuestas para entender estos aspectos de la comunicación entre los músicos que aún no han sido explorados.

A manera de cierre queremos expresar que, en lo concerniente a la perspectiva de segunda persona y la música, las intenciones compartidas entre los músicos emergen durante la mutualidad de la interacción musical en la medida en que las intenciones individuales van al encuentro de las intenciones de los otros en el transcurso de la *performance*. Esperamos que la presentación de este dossier sobre la perspectiva de segunda persona de la atribución mental y la música abra en los lectores una ventana de interés por aquellos aspectos de la cognición social y la música que no han formado parte de las preocupaciones anteriormente en el estudio de la experiencia musical.

Bibliografía

- » Clarke, E. F. (1988). Generative Principles in Music *Performance*. En J. A. Sloboda (Ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (pp. 1-26). Oxford: Clarendon Press.
- » Clayton, M. R. L. (2007). Observing Entrainment in Music Performance: Video-Based Observational Analysis of Indian Musicians' Tanpura Playing and Beat Marking. *Musicae Scientiae*, 11, 27-59. doi: 10.1177/102986490701100102
- » Glowinski, D.; Mancini, M.; Cowie, R.; Camurri, A.; Chiorri, C.; y Doherty, C. (2013). The Movements Made by Performers in a Skilled Quartet: A Distinctive Pattern, and the Function that It Serves. *Frontiers in Psychology*, 4, 841. doi: 10.3389/fpsyg.2013.00841
- » Keller P. (2014). Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression. En D. Fabian, R. Timmers y E. Schubert (Eds.). *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 260-282). Oxford, UK: Oxford University Press.
- » Pérez, D. y Gomila, A. (2021). *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction*. London: Routledge.
- » Sloboda, J. A. (1983). The Communication of Musical Metre in Piano Performance. *Quarterly Journal on Experimental Psychology*, 35A, 377-396.
- » Shaffer, L. H. (1980). Analysing Piano Performance: A Study of Concert Pianists. En G. E. Stelmach y J. Requi (Eds.). *Tutorials in Motor Behavior* (pp. 443-455). Amsterdam: North-Holland.
- » Repp, B. H. (1990). Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists. *Journal of the Acoustical Society of America*, 88, 622-641.