

La segunda persona en sesión de ensayo de fila de orquesta



Juliette Epele

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina
epelejuliette@gmail.com

Isabel Cecilia Martínez

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

Recepción: marzo 2021.

Aceptación: junio 2021.

Resumen

En este trabajo se estudia la construcción temporal interpersonal en una situación espontánea de reinterpretación musical en fila de orquesta. Tres violistas son convocadas para ensamblar en vivo la sección introductoria del 3er movimiento de “Mathis der Maler” de Paul Hindemith que deben interpretar al unísono. No obstante, completada la tarea, las ejecutantes resuelven rehacer el compás final correspondiente a la cadencia y cierre del fragmento, mostrando mayor conformidad por su segunda versión. Ese es precisamente el tramo del registro que motiva el presente estudio comparativo de interacción entre versiones, basado en un microanálisis de variabilidad de intervalos de tiempo entre ataques sonoros (ITEA), sincronismo y alineamiento expresivo; una entrevista subsiguiente acerca de la experiencia general y particular de sincronización en fila; y una reinterpretación de los datos desde la perspectiva de la segunda persona, considerando en cada caso las nociones de líder/seguidor consensuadas entre participantes. Como surge de los resultados, la construcción temporal unívoca en fila de orquesta sugiere una acción continua e interdependiente de microajustes y de compensaciones momento a momento, de naturaleza intermodal, incluyendo la conducta flexible, dinámica y colaborativa del guía, quien participa activamente del ensamble y de la recreación musical puesta en común.

Palabras clave: ejecución expresiva, alineamiento interpersonal, variabilidad, sincronización adaptativa, guía/seguidor

A segunda pessoa em sessão de naipe de orquestra

Resumo

Neste trabalho a construção temporal interpessoal é estudada em uma situação espontânea de reinterpretação musical em um ensaio de naipe de orquestra. Três violistas são convocados para montar ao vivo a seção introdutória do 3º movimento de “Mathis der Maler” de Paul Hindemith que cada corda deve interpretar em uníssono. Porém, uma vez concluída a tarefa, os executores resolvem refazer o compasso final correspondente à cadência e fechamento do fragmento, apresentando maior concordância com sua segunda versão. É justamente esta seção do registro que motiva este estudo comparativo de interação entre versões, baseado em uma microanálise da variabilidade dos intervalos de tempo entre os ataques sonoros (ITEA), sincronismo e alinhamento expressivo; uma entrevista subsequente sobre a experiência geral e particular da sincronização de linhas; e uma reinterpretação dos dados na perspectiva da segunda pessoa, considerando em cada caso as noções de líder/seguidor pactuadas entre os participantes. Como emerge dos resultados, a construção temporária unívoca em naipe orquestral sugere uma ação contínua e interdependente de micro-ajustes e compensações momento a momento, de natureza intermodal, incluindo o comportamento flexível, dinâmico e colaborativo do guia, que ativamente participa do ensemble e da recriação musical em comum.

Palavras-chave: execução expressiva, alinhamento interpessoal, variabilidade, sincronização adaptativa, guia/seguidor

The Second Person in Orchestra Row Rehearsal Session

Abstract

In this work the interpersonal temporal construction is studied in a spontaneous situation of a musical reinterpretation trail in the orchestra row. Three violists are summoned to assemble live the introductory section of the 3rd movement of “Mathis der Maler” by Paul Hindemith that each string must interpret in unison. However, once the task is completed, the performers resolve to redo the final measure corresponding to the cadence and closure of the fragment, showing greater agreement with its second version. This is precisely the section of the register that motivates this comparative study of interaction between versions, based on a microanalysis of variability of inter-onset intervals time (IOI), synchronism and

expressive alignment; a subsequent interview about the general and particular experience of line synchronization; and a reinterpretation of data from the perspective of the second person, considering in each case the notions of leader/follower agreed between participants. As it emerges from the results, the univocal temporary construction in the orchestra row suggests a continuous and interdependent action of micro-adjustments and moment-to-moment compensations, of an intermodal nature, including the flexible, dynamic and collaborative behavior of the guide, who actively participates in the ensemble and of the musical recreation put in common.

Keywords: Expressive execution, interpersonal alignment, variability, adaptive synchronization, guide/follower

Introducción

La construcción temporal en la fila de orquesta es un tema de interés para la investigación en psicología de la música. Se trata de una modalidad de práctica musical de conjunto en la que, conforme las características de la obra a interpretar, se demanda a los músicos instrumentistas la resolución de acciones que implican no sólo a la dimensión individual de la ejecución, vale decir, a cómo tocar el propio instrumento musical, sino, y principalmente, a la dimensión social de la misma, en otras palabras, a cómo concertar acciones con los pares de la fila y con el conjunto más amplio de la orquesta y de la dirección orquestal. En la producción de la ejecución en orquesta, como es sabido, la relación contractual de los músicos con el director reviste una crucial importancia a la hora de concertar acciones para la interpretación de una obra (Adenot, 2015). Relación ésta que puede ser caracterizada dentro del tipo orientador-orientado y que, de alguna manera, se replica en las diferentes filas instrumentales que integran el orgánico orquestal allí donde, el primer violín o la primera viola, por ejemplo, son generalmente los orientadores en su rol de cabeza de fila. Al respecto, el estudio de la/s obra/s a través de la lectura instrumental constituye la primera y principal tarea que los músicos realizan en la instancia previa al ensayo de orquesta, al menos, con el director.

Numerosos estudios acerca de la regulación temporal en la ejecución dan cuenta de que los instrumentistas no sólo construyen un sistema autorregulatorio estable que pueden reiterar en múltiples interpretaciones de una misma pieza, sino que además son capaces de modificar la propia ejecución de acuerdo a diferentes circunstancias del entorno de la misma. Por ejemplo, son capaces de realizar modificaciones relativas a

las características acústicas de los escenarios y de los instrumentos musicales, cuando no son el propio como en el caso del piano, o bien ejecutar variaciones de carácter interpretativo (véase Repp, 2005 y 2006, para una revisión de la literatura sobre la regulación temporal y la sincronización en la ejecución musical). Sin embargo, la construcción temporal que la ejecución en fila de orquesta demanda trasciende la dimensión individual de la práctica instrumental. A propósito de lo que, más reciente es la investigación acerca de los modos en que los músicos ejecutantes co-regulan la temporalidad en interacción con otros durante la ejecución instrumental.

Desde la perspectiva del enactivismo se ha propuesto que la ejecución musical expresiva consta de tres rasgos que esencialmente la caracterizan, a saber: el *entrainment* (actividad de sincronización motora entre ritmo humano y ritmo musical), la predicción sensorio-motora (mecanismo sensorio-motor que permite el control del flujo expresivo auto-producido con relación al flujo percibido) y el alineamiento expresivo (consistente en la adecuación entre los patrones musicales y los patrones de la acción motora) (Leman, 2016). En particular, el alineamiento expresivo con la música tiene potencial como actividad social habida cuenta de que, por un lado, la implicación del sentimiento de agencia del propio ejecutante genera una disposición para la participación afectivo-social, al tiempo que, por el otro, transcurre y discurre en una temporalidad que se debate entre la demarcación del tiempo discreto y el movimiento sonoro continuo. Los mecanismos de percepción-acción, se asume, se ponen en juego no sólo en relación con la música que cada ejecutante produce o percibe, sino también cuando el propio ejecutante interactúa con la música que los otros músicos, conjuntamente, producen. Pues, al escuchar los sonidos de la música no hemos de percibir sólo sus atributos acústicos en su estado puro, sino que habremos de escuchar con ellos, de manera integrada, y siempre en la medida de la propia experiencia, la acción que los produjo, e incluso la que los anticipa y prepara (Reybrouck, 2005). Clarke, escribe:

Los productos de la acción humana, en particular, aquellos que llevan las huellas de esa acción, como lo hace la música, pueden dar lugar a un fuerte sentido de agencia humana implícita o abstracta. Y es, precisamente, esta corporeidad de la agencia y de la presencia humana lo que, a su vez, conduce a un involucramiento con una subjetividad virtual inherente a la música misma (2014, p. 364).

De donde se sigue que en el desarrollo de la competencia del músico instrumentista, la conjunción de los tres rasgos de una acción sensorio-motora: *entrainment*, predicción sensorio-motora y alineamiento expresivo,

derivan en el desarrollo de acciones con intención expresiva. A propósito, el modo en que los músicos construyen la temporalidad interpersonal es un área aún poco explorada, de ahí que adentrarse en la exploración del modo en que las intenciones expresivas se congenian durante la construcción colaborativa de la temporalidad musical entre ejecutantes resulta revelador y necesario.

Por su parte, la perspectiva filosófica de la atribución mental de segunda persona (Pérez y Gomila, 2018), en cuanto enfoque teórico relativo a la cognición social, postula que las interacciones de segunda persona están mediadas por atribuciones de segunda persona (ver Pérez y Martínez, en este dossier) recíprocamente contingentes y dinámicas acerca de los estados mentales y afectivos de los otros. Y en conformidad con dicha perspectiva, se han postulado una dimensión social y una dimensión pragmática de la expresividad humana realizadas con medios lingüísticos, aunque fundamental y ontogenéticamente mediadas por recursos expresivos corporales (faciales y posturales) que se corresponden de modo directo y transparente con el dominio emocional (Scotto, 2002). En tal sentido, la expresión es entendida como un tipo de acción intencional que revela el estado mental del interactuante hacia el cual el otro interactuante dirige su atención (Gomila, 2011). Por tanto, trasladado este concepto al ámbito de la interacción en la ejecución musical, la expresión refiere a un tipo de práctica de la producción sonora con claves expresivas propias y exclusivas del hacer musical, que tienen lugar y que se despliegan en la temporalidad de la ejecución. De esta suerte, conforme las teorías de la cognición musical corporeizada,¹ según las cuales el instrumento de ejecución musical es entendido como extensión o proyección del cuerpo del ejecutante (López Cano, 2009) por medio del cual éste se manifiesta o expresa su intención, nos encontramos ante un complejo expresivo mente-cuerpo-entorno en el que la interacción estaría mediada por una atribución mental de reconocimiento de la intención del otro. Dicha atribución mental ocurriría en el acto mismo de la ejecución, vale decir, en la experiencia de percepción auditiva y visual mutua entre los intérpretes, la cual es directa, espontánea, implícita y reactiva.

Al respecto, la normatividad de la práctica musical adquirida es más que relevante. El estudio sobre la interacción interpersonal no verbal entre músicos ha permitido ver que la coordinación temporal grupal es el resultado de seguir a un líder como, por ejemplo, en un cuarteto de cuerdas en el que este es alternadamente manipulado (Chang *et al.*, 2017) o bien en

¹ Un ejemplo lo constituye *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Marc Leman (2008).

dúos de piano a cuatro manos (Goebel y Palmer, 2009; Keller y Appel, 2010). La investigación sugiere que las asincronías temporales entre ejecutantes de música disminuyen con el aumento de retroalimentación auditiva, del mismo modo que los gestos y los movimientos corporales se vuelven exagerados y más sincronizados cuando la retroalimentación sonora disminuye. Con ello, la sincronización de los ataques o de los comienzos de cada sonido revelan ajustes bidireccionales entre integrantes del grupo durante la ejecución musical más allá de las instrucciones anticipadas y prefijadas por el ejecutante líder a sus seguidores, tornándose por el contrario unidireccionales allí donde la retroalimentación sonora se reduce (Goebel y Palmer, 2009). Asimismo, un estudio realizado sobre dúos de piano evidenció mayor sincronización sonora en la medida en que los movimientos del pianista líder precedían a los del seguidor, dando por supuesto que el movimiento anticipatorio auxiliar de balanceo corporal cumplía una función facilitadora dual relativa tanto a la regulación temporal de acciones individuales y conjuntas, como a la comunicación de las intenciones expresivas entre los intérpretes. No obstante, la falta de efectos beneficiosos del contacto visual sobre la coordinación musical interpersonal en este mismo estudio, se vio compensada por mecanismos sensorio-motores predictivos basados en la posible simulación de acciones y la activación de modelos internos basados en imágenes sonoras anticipatorias de co-ejecución durante la interpretación conjunta (Keller y Appel, 2010). Particularmente, con relación a los instrumentos con arco, la configuración temporal del uso de este último da cuenta de una cuidadosa y estratégica deliberación comunicativa del ejecutante hacia los oyentes –léase, co-ejecutantes– acerca de su comprensión del fraseo musical y de la dirección armónica y melódica particular (Demos *et al.*, 2020). De esta forma, el arco deviene en sí mismo instrumento expresivo capaz de brindar por sí solo claves para en el intercambio intencional entre orientador y orientado.

Asimismo, el enfoque fenomenológico de la segunda persona (Gallagher, 2016) reconoce una dimensión enactiva en nuestras percepciones de los comportamientos de los otros, y postula que, en contextos intersubjetivos, tanto nuestros comportamientos como los de los otros están orientados a la posibilidad de la acción *en* la interacción. En tal sentido:

La percepción de la emoción deviene tan activa como la percepción de la intención [...] no sólo porque presenta patrones objetivos que podríamos reconocer como emociones, sino también porque implica complejos patrones de respuesta interactiva que surgen de un compromiso activo con el otro (Gallagher, 2017, p. 37).

Y, en cuanto tales, participan en la organización de la construcción temporal interpersonal temporal en términos de oportunidades para la “acción emocional” (Robinson, 2017), en el sentido de la percepción ecológica de la cognición (Gibson, 1979) conforme la cual el entorno de interacción de trio, como es el caso en nuestro estudio, tiene claves que invitan al tiempo que brindan oportunidades para una acción de ida y vuelta o de múltiple vía (Ordás, 2017).

De este modo, y en virtud de lo antedicho, nos hemos propuesto con este trabajo analizar y describir, comparativamente, el comportamiento de la construcción musical temporal en una situación interactiva de interpretación y de reinterpretación espontánea conjunta, en sesión de ensayo de tres violistas de fila de orquesta en el que las intérpretes tocaron la obra juntas, por primera vez. Aplicando conceptos de la perspectiva de segunda persona de la atribución mental identificamos las claves temporales multimodales sobre las que las ejecutantes construyen las atribuciones de segunda persona en las contingencias interactivas de la ejecución. De forma que, en las secciones que siguen describiremos primero el contexto de indagación del tema propuesto, luego los tipos de análisis que llevamos a cabo, y finalmente desarrollaremos la interpretación de los datos analizados en términos de la perspectiva de segunda persona.

Es objetivo del presente trabajo analizar comparativamente la construcción temporal en fila de orquesta en dos instancias de interpretación y de reinterpretación espontánea de un mismo fragmento musical, bajo el supuesto de una interacción de triple vía, e indagar en las verbalizaciones de las participantes, el modo en que tienen lugar las atribuciones de segunda persona durante la interacción musical, considerando la relación líder/seguido acordada por las ejecutantes.

Encontrarse en el ensamble: la construcción de la temporalidad en conjunto

Método

Sujetos

A los fines de la realización de presente estudio, se convocó a tres violistas, mujeres, ejecutantes profesionales, solistas e integrantes de distintas orquestas del país, a las que se les propuso conjuntar en vivo un fragmento musical propuesto con antelación a su primer y único

encuentro. Por tal motivo, se solicitó a las participantes no realizar ensayos ni prácticas por grupo previas al inicio del registro a desarrollarse en una sola toma.

Estímulo

El fragmento musical propuesto como estímulo consistió en la sección introductoria de trece compases: *Sehr Langsam, frei Zeitmaß* del tercer movimiento de la sinfonía “Mathis der Maler” de Paul Hindemith, en el que las ejecutantes se encuentran tocando al unísono –al igual que el resto de las distintas filas de cuerdas de la orquesta– una misma melodía de base cromática, de carácter improvisatorio y métrica irregular, con indicación de tempo libre, cambios de compás, valores irregulares, calderones, rubato y una amplia variedad de valores rítmicos comprendidos entre la fusa y la blanca con cuatro puntillos; lo que demanda un concienzudo trabajo de intercambio y de acuerdos a considerar por cada uno de los miembros del grupo. Desde el punto de vista formal, el fragmento comporta un fraseo en tres partes articuladas por silencios –los únicos silencios de todo el extracto– entre las que se distinguen dos semifrases, estrictamente, traspuestas, y una tercera, muy breve, de índole, esencialmente, cadencial. Vale la aclaración de que la citada sinfonía constituye parte del repertorio conocido por las participantes y por los músicos de orquesta en general.

Procedimiento

Luego, estando ya reunidos en el estudio de grabación, se invitó a las violistas a ubicarse libremente, teniendo en consideración la necesaria disposición de los elementos de registro, entre los que se contó con micrófonos individuales Rode NT-1 de pie y paneles acústicos aislantes portátiles colocados de manera de priorizar la más amplia visibilidad entre las intérpretes, tal que ellas lo requirieron. El objetivo, a este propósito, se centró en brindar a las participantes un ambiente lo más ecológico posible para la práctica del ensayo, atendiendo a la cuestión de que los elementos de estricta toma de grabación no entorpecieran la comunicación entre las ejecutantes.

Finalizada la tarea, sin embargo, las ejecutantes resolvieron por propia voluntad rehacer el compás final correspondiente a la cadencia y cierre del fragmento musical convenido, sin solicitar detener ni corregir el registro. Una simple mueca de descontento de una de ellas apoyó la sugerencia de la viola-guía de rehacer el pasaje, en tanto que el pulgar en alto de una de

las seguidoras acompañó la finalización del evento. Por lo que, habiendo quedado registrado el imprevisto, nos interesamos muy especialmente en el citado pasaje a fin de intentar adentrarnos –bajo oportuno consentimiento de las ejecutantes– en el estudio de la interpretación y la reinterpretación musical inmediata en tal caso, resuelta por decisión espontánea de las participantes.

Una entrevista personalizada subsiguiente a la realización del ensamble permitió conocer las estimaciones de las intérpretes acerca de: i) su concepción de la sincronización en la fila de orquesta; ii) y de la sincronización en la experiencia particular; iii) la urgencia de escucharse y/o mirarse, u otras estrategias puestas en práctica ante la ausencia de director; así como, iv) su opinión relativa a la reinterpretación.

En las siguientes dos secciones reportamos los resultados de diferentes análisis de la interpretación y la reinterpretación musical ensamblada, utilizando dos aproximaciones a la perspectiva de la segunda persona: 1) la del investigador que observa y que mide, y 2) la de los participantes que reportan su experiencia.

Resultados

Claves de la segunda persona 1: la medición de la variabilidad expresiva y del asincronismo en la ejecución musical conjunta

En base al archivo .WAB sin comprimir correspondiente al registro sonoro y procesado con Sonic Visualiser 3.2 (Chris Cannam, Queen Mary University of London) y Stata 13 se procedió, primeramente, al análisis cuantitativo de la temporalidad o variabilidad expresiva y sincrónica de la ejecución musical.

El análisis de variabilidad expresiva o de variabilidad de los intervalos de tiempo entre ataques (ITEA) de sonidos sucesivos normalizados arrojó diferencias entre las versiones (interpretación/reinterpretación) relativas tanto al tempo promedio de la ejecución [ejec. 1, corchea=1.252seg.; ejec. 2, corchea=1.369seg.] como a la amplitud de variación de cada uno de los intervalos rítmicos [ejec. 1: 0,369seg.; ejec. 2: 0,405seg.], resultando de ello una segunda versión interpretada moderadamente más lenta y más variable. De este modo, se dio paso al estudio de las variaciones temporales evento por evento a cargo de cada una de las ejecutantes, encontrando que: i) las variaciones por ellas realizadas afectaron a los diferentes intervalos de tiempo, independientemente de su valor escrito y de la velocidad de la interpretación, y que ii) la magnitud del

acortamiento o del alargamiento rítmico de los intervalos varió, también, según el participante en cada interpretación. Lo que describe un comportamiento de interpretación singular conforme la versión de la que participan, haciendo continuos ajustes, las tres ejecutantes por igual (ver Gráfico 1).

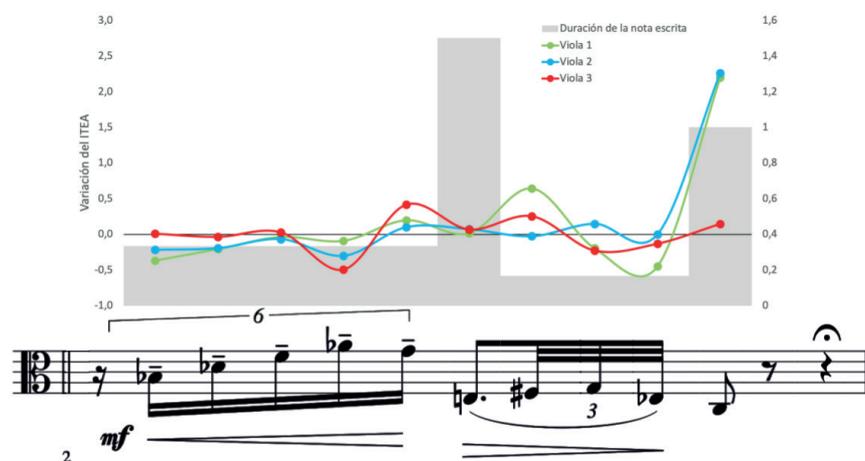


Gráfico 1. Diferencias de alargamiento (valor positivo) o acortamiento (valor negativo) del ITEA normalizado en seg. [eje izquierdo] de cada participante entre versiones. En gris se representa la duración de la unidad rítmica escrita, donde 1 = corchea [eje derecho].

Por otra parte, la variabilidad de los intervalos de tiempo normalizados entre ataques de sonidos superpuestos o asincronía, calculada por pares de ejecutantes en relación a cada evento sonoro, indicó correlación positiva elevada en todos los casos; no llamativa en una ejecución musical experta que busca la unidad (ejec.1, violas 1/2=0,9997; violas 2/3=0,9994; violas 1/3=0,9988; ejec.2, violas 1/2=0,9998; violas 2/3=0,9997; violas 1/3=0,9996). No obstante, un análisis del alineamiento entre los músicos respecto de la viola-guía, o viola 3, reveló diferencias de ordenamiento en la ejecución conjunta entre la primera versión, en la que la viola 3 aparece por delante de las otras dos en un 50% de los ataques (eventos 2, 4, 8, 9 y 10) y la segunda versión, en cambio, en que aparece por delante en un 90% de los mismos (eventos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 y 10), al tiempo que, el par de violas 1 y 2 alcanza el asincronismo medio más pequeño: 12ms (ver Gráfico 2).

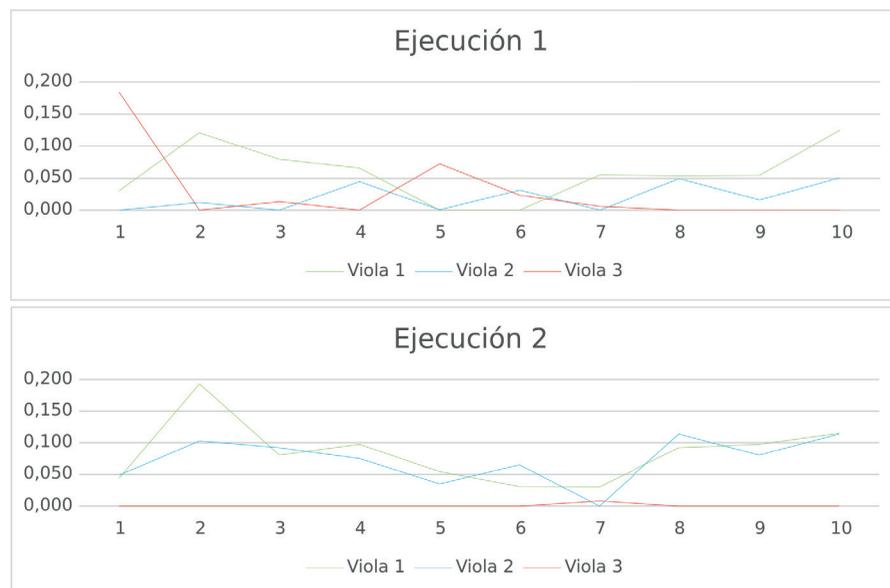


Gráfico 2. Alineamiento y diferencias de asincronía entre ejecutantes en cada uno de los 10 eventos en milisegundos.

Finalmente, un análisis de la variabilidad temporal en relación con la estructura métrica de la música mostró que tanto la variabilidad expresiva como la asincronía se moderaron sobre aquellos eventos coincidentes con la división de la unidad de pulso (evento 3) y con la pulsación (eventos 6 y 10), dando cuenta de la puesta en funcionamiento de una plantilla implícita de organización y de regulación conjunta de la variabilidad temporal.

Claves de la segunda persona 2: la experiencia interactiva informada por los ejecutantes

En cuanto a las respuestas de las violistas a las preguntas acerca de su experiencia general en la fila de orquesta y a su participación concreta en esta tarea es interesante señalar que, más allá del caso, las observaciones de cada una, sin distinción, apuntaron, primeramente, a cuestiones generales de la práctica de ejecución en ensamble. En tal sentido, se hizo particular mención a la dificultad de resolución de los comienzos y de los finales de obra y de frase, por cuanto ambos refieren a momentos y a situaciones de la práctica musical no estructurada, relativa a los silencios y a “respiros” de la ejecución interpretativa, como así al expresivamente habitual alargamiento del tiempo en los finales (Palmer, 1997), y a la lectura excepcional del calderón en el fragmento musical aquí considerado.

Pero, inmediatamente, las ejecutantes pusieron el foco en los pasajes con indicación de tiempo irregular; tiempo libre y los cambios de tiempo indicados en el fragmento en juego, destacando, al respecto, la relevancia del

guía a seguir –asignado con independencia de la ausencia de un director, según explicaron, y de manera consensuada a la tercera viola– y el valor de la *mutua atención* puesta en relación a dicho objetivo. La referencia a la comunicación, por parte de cada una, no eludió, de hecho, la gestualidad convencional a cargo del líder. No obstante, urdió en el detalle de una *experiencia interactiva* alejada de la idea de un vínculo unidireccional guía/seguidor impasible, para aludir, en cambio, a la fina y continua observación de todo movimiento relativo al hacer musical que pudiera tener lugar durante la ejecución, sea facial, corporal o instrumental (ej.: arco), sea acústico, subrayando el valor de una práctica corporeizada capaz de generar y mantener: i) propios patrones de actividad socialmente coherente y significativa; ii) empleo del instrumento musical integrado a procesos cognitivos compartidos; iii) cognición situada y flexible a las variaciones contextuales, y iv) *práctica empática* integral *afectivo-cognitiva*.

De este modo, la atención interpersonal que envolvió a las intérpretes, indistintamente del rol de cada una, alerta a cualquier señal de intercambio como a su recepción y a su devolución sonora, abordó y abarcó las distintas modalidades expresivas –gestual, corporal e instrumental– temporal y espacialmente conjugadas, dando lugar, entre las interactuantes, al desarrollando de una serie de acciones y de disposiciones personales de ida y vuelta, y de múltiple vía, más o menos estratégicas, orientadas a estar juntas en el transcurso de una situación “dependiente de la dinámica” del intercambio, según palabras de una de las participantes, y convenientemente, circunstancial al grupo y al encuentro. Las declaraciones de la participante número 3, incluso, aluden a la mutua disponibilidad para la improvisación y la generación espontánea de nuevas y propias formas de comunicación, haciendo referencia a un modo de proceder inherente a la práctica del músico de orquesta y, con ello, a una experticia. Finalmente, la especial importancia que en sus respuestas las violistas imprimieron al elemento visual con relación al ensamble, destaca la esencial contribución que el mismo representa para la conjunción sonora musical de las partes individuales, porque este “ayuda” a conjuntar, explican, y porque permite, a su vez, en el aquí y ahora, a través del gesto corporal, una comunicación intencional más precisa de “lo que se quiere”, y de cómo se lo quiere hacer o decir.

Para una clara visualización y ejemplificación de las ideas compartidas, se presentan, a continuación, discriminadas por instrumentista, las descripciones verbales brindadas por cada una acerca del modo en que desarrollaron su interpretación interactiva. Las expresiones utilizadas aluden, en primera persona, a distintos atributos reconocibles de una perspectiva

de segunda persona (Pérez y Lawler, 2017), y algunas veces a más de uno, los que fueron, respectivamente, apuntados y señalados (ver Tabla 1).

VIOLA 1

"Ayuda mucho mirar al guía. Y el guía también *tiene en cuenta que está siendo visto por otros.*" (c, d)

"Miro mucho el arco, también... El arco es como el pincel, *cuando deja de trazar cortamos juntas.*" (c)

VIOLA 2

"Es importante *estar en lo que está el otro.*" (d, e)

"*Buscar respirar juntos.*" (a)

"*Con su gesto, el guía tiene que lograr transmitirnos lo que quiere hacer.*" (a, d)

VIOLA 3

"Dependemos de la *dinámica* de la fila o del solista, de la *gestualidad.*" (c, a, b)

"El músico de orquesta está habituado a esto... y *entre nosotras fue espontáneo*; de pronto, empiezan a haber códigos de respiración, de levare gestual, *como un lenguaje* que uno va adquiriendo." (b, a, d)

"Para ver cómo discurre lo que viene, son tan importantes los ataques como las salidas. Porque las salidas dan el envión y el carácter de lo que viene. En realidad, el ataque y la salida son movimientos conjuntos porque *dependen de la misma energía.*" (a, c)

Tabla 1. Extractos de las declaraciones de las participantes, etiquetadas según informan sobre intercorporeidad (a), espontaneidad (b) percepción directa (c), reciprocidad (d), empatía (e). En cursiva aparecen los descriptores verbales correspondientes a rasgos de la perspectiva de segunda persona.

Conclusión y discusión

La segunda persona en la fila de orquesta

En este trabajo nos propusimos investigar e interpretar la experiencia interactiva de la construcción musical conjunta en la fila de orquesta, desde la perspectiva de la atribución mental de la segunda persona. Para ello, tomamos como foco de análisis una instancia de reinterpretación espontánea musical en situación de primer ensamble, en la que la realización

de una tenue muesa de descontento de una de las participantes tras la primera interpretación, su percepción y aprobación tácita por parte de las otras, lo que dio pie a la reinterpretación, y un pulgar en alto al final, sumado al hecho de que, juntas dieran por concluida la tarea, indicaron mayor conformidad de las ejecutantes con el resultado alcanzado en su segunda versión, exhibiendo entre sí una comunicación que, entendemos, puede ser explicada en términos de la perspectiva de la atribución mental de segunda persona. A este respecto, se estudió la variabilidad expresiva de los intervalos temporales entre sonidos sucesivos y la sincronía de cada una de las interpretaciones, y se analizaron, complementariamente, las ideas y las estrategias informadas por las participantes acerca de su actividad y la experiencia particular, en base a categorías derivadas de la perspectiva de la atribución mental de segunda persona.

Del análisis de variabilidad se obtuvo el dato de que ambas interpretaciones difirieron tanto en la velocidad promedio como en los mínimos y máximos valores de duración de cada uno de sus intervalos de tiempo entre ataques de sonido; variaciones de la totalidad y de las unidades de la que resultaron dos versiones temporalmente diferenciables. La noción de variabilidad (Leman, 2016) incluye elementos intencionales e involuntarios o imprevistos. No obstante, más allá del caso, la construcción temporal de la ejecución en fila, en la que distintos instrumentistas buscan sonar como uno solo, conllevó a la acción continua e interdependiente de pequeñísimos ajustes y de compensaciones momento a momento, a fin de conformar y de producir –y no duplicar– una interpretación conjunta.

Los resultados mostraron que todos los intervalos de tiempo entre los ataques sonoros sufrieron modificaciones según la versión, que las tres ejecutantes realizaron variaciones temporales de cada uno de esos intervalos, y que la magnitud de las modificaciones varió según el ejecutante, siendo algunas veces más pronunciadas por parte de la viola 1 y otras, en cambio, por la viola 2 o por la viola 3. Un análisis de correlación entre variabilidad y estructura métrica musical reveló que las variaciones de los intervalos de tiempo sucesivo y superpuesto o asincronía, fueron, concurrentemente, reducidas en puntos de inflexión relativos a la estructura métrica, reflejando un modo de regulación temporal, a manera de marco organizativo de la ejecución en fila (Epele y Martínez, 2020). Con todo, los acortamientos y/o alargamientos de duración de los intervalos, por sutiles, obligaron a una construcción dinámica de estrecha co-participación sintónica entre las ejecutantes, de suerte que la disposición, conjuntamente, convenida de los roles líder y seguidor, devino interactivamente sustancial a una práctica que excedió, de hecho, la pauta previa, incluidas la marcación del tempo,

la articulación del fraseo y la determinación de los tipos de arco, lo que implicó la comunión de intenciones continuamente actualizadas hacia la música. De ahí que, el guía –en razón de su experticia– también realizara modificaciones, posibilitando versiones fuertemente sincronizadas, aun cuando las violistas seguidoras se le adelantaron, como ocurrió, particularmente, en la primera versión. Atento a lo que, las modificaciones de los ITEA tuvieron ejecución inmediata y contingente, como resultado de una interacción estética intersubjetiva, eminentemente, colaborativa.

En palabras de las intérpretes, el guía es quien conduce la mutua atención sujeta a la directa percepción de claves prospectivas significativas para la acción y la reacción o devolución hacia a la unidad del conjunto. De suerte que, las modificaciones temporales individuales tuvieron lugar a partir del activo reconocimiento del estado y de las oportunidades que, eventualmente, supo brindar la interacción multimodal. En tal sentido, la coordinación conjunta “depende de la gestualidad” de quien(es) “tiene(n) en cuenta que está(n) siendo visto(s)”, a sabiendas de que la percepción de la acción y del estado del otro supone advertir las posibilidades de una mutua transformación. Porque los acortamientos y/o los alargamientos de los sonidos que cada uno desee hacer, deben necesariamente ajustarse a los que desean hacer y, finalmente, hagan sus compañeras, si lo que se pretende realmente es sonar como uno solo. Al respecto, la expresión intermodal es tomada aquí como pauta interactiva, reversiblemente, convocante y facilitadora, en la medida en que convoco a guiarme a quien me convoca a seguirlo en su rol de guía.

La lectura de la dinámica gestual y corporal, de la respiración y del sonido, provee las claves contingentes para el intercambio en tiempo real, persistiendo incluso en la impredecibilidad de los inicios y de los finales de frase, y en los silencios, a fin de enlazar movimientos de ejecución de entrada (ataque de sonido) y de salida (corte) en un continuo fluir, descrito por la viola 3 a modo de complejo energético, intencional e irreductible, de cuya percepción y contexto surge, espontáneamente, un “lenguaje” compartido de posibilidades de acción común. También, el arco, instrumento extensivamente integrado al movimiento corporal, participa de una dinámica y una expresividad desplegada en tiempo y en espacio, al punto que sirve mirarlo para sintonizar y encontrarse en la acción. No obstante, el encuentro va más allá en la urgencia de pretender “estar en lo que está el otro”, en el sentido que avanza hacia una participación transformacional intencional y emocional de la música tal que se la desea compartir, fundada en la atribución mental del estado del otro.

Si los estudios clásicos relativos a la gestualidad del director de grupo dieron por supuesta la noción de que la respuesta coordinada de los músicos integrantes de orquesta obedecía pura y exclusivamente al seguimiento de la pauta directriz, el presente estudio, en cambio, ofrece la posibilidad de una mirada a la dinámica interna de funcionamiento del grupo la cual, aún reconociendo el rol de liderazgo de uno de sus miembros, opera en permanente reacomodación y ajuste para el logro de la pauta expresiva señalada por el director. En tal sentido, la interacción interpersonal de los músicos dentro de la fila refiere un proceso abierto de construcción conjunta, porque acude a los principios de percepción directa y de mutuo intercambio con el entorno, a fin de funcionar como un cuerpo que le permita configurar en tiempo real una actuación intencional compartida.

Por tanto, si el *timing* cambia, entonces, la sincronía se recrea y el ensamble interpersonal se dirige, cada vez, hacia una nueva versión, o nueva forma integradora de las partes. Luego, la variabilidad temporal exige inmediatos ajustes de la fila, y el micro-balance de sincronismo tiene efecto a fin de aumentar la comunicación entre las ejecutantes. Con ello, la construcción de la sincronía deviene un caso de reciprocidad contingentemente asistida por la continua invitación a participar, y por el consentimiento y la compensación intersubjetiva en términos de “estar juntas” desde el punto de vista de lo que, cognitiva y emocionalmente, las interactuantes quieren y aspiran en relación al conjunto. A propósito, es probable que la apreciación y la conformidad de cada una de las ejecutantes respecto de la reinterpretación musical se deba al hecho de haber intentado y alcanzado, en su segunda interpretación, una nueva versión, más alineada, también, que las dejara a todas, expresiva y estéticamente, más satisfechas.

Bibliografía

- » Adenot, P. (2015). Le chef d'orchestre. De la figure du pouvoir à l'ordre négocié au sein d'une profession vocationnelle. *Transposition*, 5.
- » Chang, A., Livingstone, S. R., Bosnyak, D. J. y Trainor, L. J. (2017). Body Sway Reflects Leadership in Joint Music Performance. *P. Natl. Acad. Sci.*, 114, E4134-E4141.
- » Clarke, E. F. (2014). Lost and Found in Music: Consciousness and Subjectivity. *Musicae Scientiae*, 18(3), 354-368. doi: 10.1177/1029864914533812.
- » Demos, A. P., Lisboa, T., Begosh K. T., Logan T. y Chaffin, R. (2020). A Longitudinal Study of the Development of Expressive Time. *Psychology of Music*, 48(1), 50-66.
- » Epele, J. y Martínez, I. C. (2020). La construcción temporal musical en fila de orquesta. *Epistemus: Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 8(1), 016.
- » Gallagher, Sh. (2016). Intercorporeity and Reversibility. Keynote. *Conference on the Second Person*. Universidad de Buenos Aires.
- » Gallagher, Sh. (2017). Intercorporeidad y reversibilidad: Merleau-Ponty, emoción, percepción e interacción. En D. Pérez y D. Lawler (Eds.). *La Segunda Persona y las Emociones* (pp. 23-44). Buenos Aires: SADAFA.
- » Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NY: Lawrence Erlbaum.
- » Goebel, W. y Palmer, C. (2009). Synchronization of Timing and Motion Among Performing Musicians. *Music Perception*, 427-437.
- » Gomila, A. (2011). Música y Emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona. En F. P. Carreño (Ed.). *Significado y Expresión en la Música* (pp. 1-20). Madrid: Antonio Machado Libros.
- » Keller, P. E. y Appel, M. (2010). Individual Differences, Auditory Imaginery, and the Coordination of Body Movements and Sounds in Musical Ensembles. *Music Perception*, 28(1), 27-46.
- » Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge MS/London: The MIT Press.
- » Leman, M. (2016). *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Cambridge MA: MIT Press.
- » López Cano, R. (2009). Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarrett en su Tokyo '84 Encore. *La experiencia artística y la cognición musical Actas de la VIII reunión anual de SACCoM*, 25 y 26 de junio 2009.
- » Ordás, A. M. (2017). *La comunicación intersubjetiva en la práctica del coro. Claves modales e interacción entre los coreutas y el director*. (tesis de

- doctorado). Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- » Palmer, C. (1997). Music Performance. *Annual Review of Psychology*, 48, 115-138. doi: 10.1146/annurev.psych.48.115
 - » Pérez, D. I. y Gomila, A. (2018). La atribución mental y la segunda persona. En T. Balmaceda y K. Pedace (Eds.). *Temas de filosofía de la mente: Atribución psicológica* (pp. 69-98). Buenos Aires: SADAFA.
 - » Pérez, D. I. y Lawler, D. (2017). *La segunda persona y las emociones*. Buenos Aires: SADAFA.
 - » Pérez, J. y Martínez I. C. (2021). El otro en la música que suena: explorando las interacciones en la improvisación de jazz desde la perspectiva de segunda persona. *El oído pensante*, 9(2), 95-117. doi: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n2.9961>
 - » Repp, B. H. (2005). Sensorimotor Synchronization: A Review of the Tapping Literature. *Psychonomic Bulletin & Review*, 12, 969-992.
 - » Repp, B. H. (2006). Musical synchronization. En E. Altenmüller, M. Wiesendanger y J. Kesselring (Eds.). *Music, Motor Control, and the Brain* (pp. 55-76). Oxford, UK: Oxford University Press.
 - » Reybrouck, M. (2005). Body, Mind and Music: Musical Semantics between Experiential Cognition and Cognitive Economy. *Transcultural Music Review*, 9(December).
 - » Robinson, J. (2017). "Tú, ser abrazable". La emoción como percepción para la acción. En D. Pérez y D. Lawler (Eds.). *La Segunda Persona y las Emociones* (pp.197-226). Buenos Aires: SADAFA.
 - » Scotto, C. (2002). Interacción y atribución mental: la perspectiva de la segunda persona. *Análisis Filosófico*, XXII(2), 135-151.

Biografías

Juliette Epele

Profesor de Conjuntos Instrumentales y de Cámara y Magíster en Psicología de la Música, Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata. Docente en la cátedra de Lectura Pianística de la misma Facultad y profesor en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) y del Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi, donde se graduó como Profesor Superior. Estudió piano con Elsa Carranza y tomó cursos de perfeccionamiento dictados por Stephen Drury, Graig Ketter, Jordi Mora y Edith Fisher. Integra el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical LEEM-UNLP, en el área de la ejecución expresiva instrumental. Ha publicado trabajos de investigación y capítulos de libro en congresos y revistas de la especialidad en el ámbito nacional e internacional.

Isabel Cecilia Martínez

Doctora en Psicología de la Música (Universidad de Roehampton Surrey, Reino Unido). Profesora Titular ordinaria de Metodología de las Asignaturas Profesionales y Audioperceptiva 1-2 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Docente-Investigador 1. Directora del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (FdA-UNLP). Socia fundadora y primera presidenta de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM). Su investigación vincula aspectos de la cognición musical corporeizada y sus implicancias epistemológicas para la teoría y la práctica de la formación musical. Ha publicado y difundido su investigación en el ámbito nacional e internacional. En el año 2017 recibió el Premio a la Labor Científica de la UNLP.