

# La interacción entre músicos de cámara desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental



Mónica Valles

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

Luciana Milomes

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

*Recepción: marzo 2021.*

*Aceptación: junio 2021.*

## Resumen

La práctica musical de cámara propone una experiencia compartida con otros, requiriendo altos grados de comunicación y entendimiento entre los músicos, para alcanzar un resultado musical de calidad. La interacción en grupos de cámara ha sido estudiada desde diversos campos de conocimiento (la neurociencia cognitiva, la psicología de la música, la musicología, entre otros) y desde diferentes enfoques. No obstante, la revisión bibliográfica muestra que si bien la interacción en la música de cámara ha motivado el trabajo de numerosos investigadores, no se han abordado aun ciertos aspectos de la práctica musical relacionados con la experiencia del músico en la interacción, las atribuciones que éste realiza y la dinámica que la interacción adquiere en función de esto. En este trabajo se indaga sobre las interacciones en las prácticas musicales de cámara como proceso comunicacional entre los músicos desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental. Dicha perspectiva pone el foco en un tipo particular de interacción (directa, cara a cara y cuerpo a cuerpo) y puede ofrecer respuestas para entender aspectos de la comunicación entre los músicos que aún no han sido explorados.

**Palabras clave:** interacción, música de cámara, perspectiva de segunda persona, comunicación

## A interação entre músicos de câmara a partir da perspectiva da segunda pessoa da atribuição mental

### Resumo

A prática musical de câmara propõe uma experiência compartilhada com outros, requerendo altos graus de comunicação e entendimento entre os músicos, para alcançar um resultado musical de qualidade. A interação em grupos de câmara tem sido estudada a partir de diversos campos de conhecimento (a neurociência cognitiva, a psicologia da música, a musicologia, entre outros) e de diversos enfoques. Contudo, a revisão bibliográfica nos aponta para o fato de que, ainda que a interação na música de câmara tenha motivado o trabalho de numerosos pesquisadores, permanecem não abordados certos aspectos da prática musical relacionados com a experiência do músico na interação, as atribuições que este realiza e a dinâmica que a interação adquire em função disto. Neste trabalho indaga-se sobre as interações nas práticas musicais de câmara como processo comunicacional entre os músicos desde a perspectiva da segunda pessoa da atribuição mental. Esta perspectiva coloca o foco num tipo particular de interação (direita, cara a cara e corpo a corpo) e pode oferecer respostas para compreender aspectos da comunicação entre os músicos que ainda não tinham sido explorados.

**Palavras-chave:** interação, música de câmara, perspectiva da segunda pessoa, comunicação

---

## Interaction between Chamber Musicians from the Second Person Perspective of Mental Attribution

### Abstract

Chamber music proposes a shared experience, requiring a high degree of communication and understanding between musicians, in order to achieve a quality musical result. Interaction in chamber music ensembles has been studied from various fields of knowledge (cognitive neuroscience, psychology of music or musicology, among others) and from different approaches. However, a bibliographic review shows that although the interaction in chamber music ensembles has motivated the work of numerous researchers, there are still certain aspects of musical practice related to the musician's experience in the interaction, the attributions they perform and the dynamics the interaction gets depending on this that have not yet been addressed. This paper investigates chamber music interaction as a

communicational process between musicians from the second person perspective of mental attribution. This perspective focuses on a particular type of interaction (direct, face-to-face and bodily) and it is considered that it can offer answers to understand certain aspects of communication between musicians that have not yet been explored.

**Keywords:** Interaction, chamber music, second-person perspective, communication

---

## Introducción

La práctica musical de cámara propone una experiencia compartida con otros, requiriendo altos grados de comunicación y entendimiento entre los músicos, para alcanzar un resultado musical de calidad. En línea con las tendencias actuales sobre la cognición, que consideran a la experiencia musical como corporeizada y multimodal (Leman, 2008; Leman, Maes, Nijs y Van Dyck, 2018; López Cano, 2005; Martínez, 2008, 2009 y 2017; McKerrell y Way, 2017; Pelinski, 2005) y la insertan en el marco de un complejo mente-cuerpo-entorno (Holguin Tovar y Martínez, 2017; López Cano, 2013; Martínez y Valles, 2014), la práctica musical camarística basa su producción de sentido en la interacción dinámica de los cuerpos en acción de los intérpretes (Schiavio y Høffding, 2015).

La interacción en grupos de cámara ha sido estudiada desde diversos campos de conocimiento (la neurociencia cognitiva, la psicología de la música o la musicología, entre otros) y desde diferentes enfoques, abordando temas como las relaciones interpersonales entre los miembros del conjunto (Ellis, 2005; Scott, 2007), los roles individuales de los músicos (King, 2006), el liderazgo (Glowinski, Badino, D'Ausilio, Camurri y Fadiga, 2012; Murnighan y Conlon, 1991; Timmers, Endo, Bradbury y Wing, 2014) o la colaboración social (Davidson y Good, 2002; Gilboa y Tal-Shmotkin, 2010). Otros trabajos se focalizaron en una forma de interacción social en la que los músicos y en particular los instrumentistas de conjunto son expertos, caracterizada por la comunicación no verbal en tiempo real (Volpe, D'Ausilio, Badino, Camurri y Fadiga, 2016). Es un tipo de comunicación que se logra a través de formas especializadas y codificadas de interacción social y refiere a comportamientos particulares que los miembros del grupo utilizan durante la interpretación musical para comunicarse, como una especie de lenguaje que suplanta la comunicación verbal (Biasutti, Concina, Wasley y Williamon, 2013; D'Ausilio, Novembre, Fadiga y Keller, 2015).

Dado que la coordinación es una característica universal de los grupos musicales en todas las culturas humanas, la interacción interpersonal es un componente importante del compromiso musical (Chang, Kragness, Livingstone, Bosnyak y Trainor, 2019); por ello, ampliar el panorama desde el que se aborda su estudio, puede aportar información valiosa para su comprensión. El conjunto de trabajos previamente mencionados muestra que si bien la interacción en la música de cámara ha motivado el trabajo de numerosos investigadores, no se han abordado aun ciertos aspectos de la práctica musical relacionados con la experiencia del músico en la interacción, las atribuciones que éste realiza y la dinámica que la interacción adquiere en función de esto. En este trabajo se propone indagar sobre las interacciones en las prácticas musicales de cámara como proceso comunicacional entre los músicos, desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental (Gomila, 2002; Gomila y Pérez, 2017; Pérez, 2013; Pérez y Gomila, 2018; Reddy, 2008; Reddy y Morris, 2004; Scotto, 2002). Esta perspectiva, surgida de la intersección entre la filosofía de la mente y la psicología, pone el foco en un tipo particular de interacción (directa, cara a cara y cuerpo a cuerpo) a la que entiende como la base a partir de la cual es posible desarrollar capacidades de cognición social.

Para ello, se observaron las filmaciones de un ensayo de dos dúos de cámara con el objetivo particular de i) identificar interacciones entre los ejecutantes durante la interpretación conjunta, que contuviesen aparentes claves expresivas de la intencionalidad; ii) estimar el potencial comunicativo de dichas interacciones y iii) analizar si las características de las interacciones eran coincidentes con los indicadores de la Segunda Persona.

Se considera que la perspectiva de segunda persona puede ofrecer respuestas para entender aspectos de la comunicación entre los músicos que aún no han sido explorados.

### **Algunas consideraciones sobre la perspectiva de segunda persona**

La perspectiva de segunda persona (en adelante P2P) de la atribución de estados mentales, plantea la existencia de una forma natural, básica y directa de conocer otras mentes e interactuar con otras personas. Junto con las perspectivas de primera y tercera persona, brinda un acercamiento a los procesos de construcción de la intersubjetividad humana. En las dos últimas, el acceso al estado mental de un otro es el

resultado de una simulación en el primer caso, o de una teorización en el segundo. Así, para explicar la atribución mentalista ambas posturas parten de una concepción solipsista del sujeto, como individuo aislado y la cognición social es entendida en términos de un observador desapegado, que observa y lee los estados mentales de otra persona, la que, a su vez, no se ve afectada por este hecho y no reacciona ante dicha lectura. De este modo, la mente es considerada como una entidad interna e invisible y los estados mentales, inobservables de modo que sólo pueden ser inferidos, y de esta manera estas concepciones reeditan el dualismo cartesiano que separa la mente del cuerpo (Pérez, 2013; Pérez y Lawler, 2017; Gomila, 2002).

A diferencia de ellas, la P2P considera que las capacidades de cognición social se desarrollan en base a un tipo particular de interacción, en la que dos o más individuos interactúan cara a cara o cuerpo a cuerpo (Gomila, 2002 y 2008; Gomila y Pérez, 2017) comprendiéndose mutuamente como dos seres humanos que realizan acciones intencionales (Pérez, 2020). Esta perspectiva se asienta en una visión postcognitivistica o corporeizada de la mente, que revisa la separación mente-cuerpo y lleva considerar a la experiencia en una dimensión continua que involucra a la persona en su integridad mente-cuerpo-entorno sociocultural (Balmaceda, 2017; Gomila y Pérez, 2017; Pérez, 2020). En este contexto, los estados mentales no ocurren exclusivamente en el ámbito mental y privado sino que existen también en el cuerpo, a través de gestos y movimientos que ponen en evidencia los aspectos expresivos de dichos estados; el cuerpo nos muestra las emociones y las intenciones. Así, la P2P plantea que, al menos ciertos estados mentales son percibidos y entendidos a través del movimiento corporal visible del otro y por lo tanto de manera directa, es decir, sin necesidad de intervención de ninguna otra mediación, dejando de ser entidades opacas e inaccesibles. Desde esta perspectiva, estos aspectos expresivos no son indicios a inferir o interpretar, cuyo resultado se formula en un plano consciente, sino que constituyen la base de una reacción en correspondencia y por tanto, los participantes son activos y no sólo observadores pasivos de otras mentes (Balmaceda, 2017; Pérez, 2013 y 2020; Pérez y Gomila, 2018; Reddy, 2008). La P2P considera como una característica estructural de las interacciones la co-regulación entre los participantes lo que, a nivel mentalista, significa que, lo que un sujeto atribuye a otro orienta su reacción y condiciona el contenido de la atribución que el segundo realiza sobre el primero y viceversa. Las atribuciones no se formulan conscientemente sino que constituyen la base de una reacción correspondiente que cobra sentido dentro de la situación de interacción y dejan de depender exclusivamente de las

intervenciones individuales de los participantes (Gomila, 2002; Vietri, Alessandroni y Piro, 2019b). En tanto estas interacciones no se basan en la reflexión, el rol de los sujetos involucrados no es el de espectadores sino de participantes (Reddy y Morris, 2004). Es una postura que enfatiza la acción y el compromiso, no solo como el camino para conocer las mentes sin la mediación de puentes intelectuales, sino también como la forma en que las mentes se desarrollan para ser conocidas. Propone un modo de conocer otras mentes en la que el “otro” es concebido como un “vos/tú” en lugar de un “él/ella” (Reddy y Morris, 2004). De este modo, la relación de distancia entre “yo y el otro” se reinterpreta como un “vos y yo” (Holgúin Tovar y Martínez, 2017).

En este tipo de interacciones podemos reconocer una serie de aspectos característicos. Son recíprocas, ya que los participantes de la interacción realizan atribuciones simultáneas que permiten dar respuestas adecuadas a las acciones que las generan. En tanto surgen como respuesta emocional inevitable ante la conducta del otro, son espontáneas, automáticas e inmediatas, ya que permiten intercambios no reflexivos. Son dinámicas, ya que la comprensión mutua que resulta de la sensibilidad a la información disponible y a la conducta de otro, ocurre como un proceso en el que los intercambios se sincronizan. Y son situadas, esto es, flexibles a las variaciones contextuales. Dado el lugar que ocupa el cuerpo en este tipo de atribución, se caracteriza por sus componentes públicos (gestos y movimientos) posibles de ser percibidos por un otro (Balmaceda, 2017; Gomila, 2002; Pérez, 2013 y 2020; Pérez y Gomila, 2018; Scotto, 2002; Vietri, Alessandroni y Piro, 2019a).

Si bien la P2P es de reciente desarrollo y tiene aún camino por recorrer, se presenta como una alternativa interesante para estudiar las interacciones en las prácticas musicales, en tanto plantea un modo novedoso de concebirlas. Por una parte propone que las atribuciones mentales ocurren de manera directa sin la necesidad de capacidades representacionales-inferenciales. Por otra, ubica al cuerpo en un lugar preponderante en la cognición social, rompiendo con la larga tradición individualista del dualismo mente-cuerpo, lo que se halla en línea con los actuales desarrollos en el campo de la cognición. Finalmente plantea una alternativa a la concepción solipsista del individuo/músico aislado que observa e interpreta al otro sin que este último se vea afectado, para reemplazarla por la de un “entrelazamiento interactivo de dos sujetos” (Vietri, Alessandroni y Piro, 2019a, p. 11) que permite un acceso mutuo a sus estados intencionales, incorporando entonces a la interacción el componente subjetivo de la experiencia musical.

## La interacción en la música de cámara

Gran parte de los estudios sobre las interacciones sociales en la música han centrado su interés en los conjuntos musicales. En tanto la música es una actividad intrínsecamente social, los conjuntos ofrecen una amplia variedad de escenarios adecuados para la investigación (Glowinski *et al.*, 2012; Volpe *et al.*, 2016). Según D'Ausilio *et al.* (2015) pueden estudiarse como sistemas complejos e interactivos en los que la información se transmite a través de los movimientos corporales y se procesa mediante la observación de sus efectos. Es una transferencia de información sensoriomotora, representativa de la comunicación no verbal.

Si bien la investigación ha abordado el tema en diferentes tipos de conjuntos de música (dúos de piano, quintetos de viento, sextetos de jazz, coros y orquestas), el cuarteto de cuerdas ha resultado de particular interés en base a una serie de características organizativas (Davidson y Good, 2002; Volpe *et al.*, 2016; Gilboa y Tal-Shmotkin, 2010) que, no obstante, también pueden ser reconocidas en otras formaciones como dúos, tríos o quintetos. Entre ellas se menciona la calidad de escuchar, del trabajo en equipo, de adaptación de unos a otros (Blum, 2000; Menuhin, 1996; citado por Gilboa y Tal-Shmotkin, 2010). Así mismo, se da una interacción compleja entre los roles individuales de los músicos y su rol colectivo como grupo, lo que es considerado como una forma única de trabajo en grupo, ya que cada músico es autónomo y conserva su identidad pero el trabajo es “en equipo”, se desarrolla en unidad y es recíprocamente interdependiente; cada músico utiliza la información que proveen los demás músicos como insumo y viceversa (Murningham y Conlon, 1991). Además, en este tipo de formación, los músicos aportan elementos musicales similares a la interpretación y utilizan técnicas instrumentales comparables. Por lo tanto, la cohesión y la calidad de la interpretación dependen más explícitamente de la dinámica social del grupo que de los aspectos técnicos de la ejecución musical (Davidson y Good, 2002)

Diversos estudios se ocuparon de la interacción entre músicos durante ensayos y conciertos de grupos de cámara, en relación a diferentes aspectos de la práctica musical como por ejemplo, la dinámica social de los grupos. Murningham y Conlon (1991) realizaron entrevistas y observaciones semiestructuradas a 20 cuartetos de cuerdas británicos para analizar la relación entre la dinámica interna de los grupos y su éxito. Describieron la existencia de tres paradojas: la del liderazgo versus la democracia, la del segundo violinista y la de la confrontación versus el compromiso. Encontraron que los cuartetos más exitosos reconocían

estas paradojas pero no las discutían abiertamente sino que las manejaban implícitamente. Glowinski *et al.* (2012) estudiaron el liderazgo en cuartetos de cuerdas a partir de las señales conductuales no verbales, con el objetivo de identificar a los líderes potenciales, caracterizando su mayor capacidad para influir en el comportamiento de los demás. Encontraron una predominancia del Violín 1 en el rol de líder del ensamble, aunque dependiendo de la estructura formal de la obra, este liderazgo podía ser compartido con otros músicos y que el liderazgo a cargo de uno de los músicos parecía mejorar la comunicación entre los miembros del ensamble. Timmers *et al.* (2014) investigaron la coordinación temporal entre los miembros de un cuarteto de cuerdas y la dependencia entre los músicos para resolver problemas de asincronía, encontrando un patrón de dependencias más complejo que el esperado a partir de la división tradicional de roles de liderazgo. Si bien en momentos particulares de la música lideró el Violín 1, en otros hubo adaptaciones dinámicas y mutuas entre los músicos desdibujando la noción de liderazgo. Por su parte, King (2006) realizó un estudio basado en observación y entrevistas a un cuarteto de vientos, un cuarteto de saxofones y un cuarteto de cuerdas orientado a estudiar la colaboración entre los músicos. Para ello examinó los roles de equipo que operan dentro de los grupos de música de cámara en los ensayos y evaluó la incidencia o participación de cada uno de estos roles en relación con el trabajo en grupo. Se encontró que los miembros de los grupos asumieron distintos roles (líder, colaborador, indagador, inquieto, tranquilo, bromista, distractor) necesarios para el funcionamiento de la dinámica grupal, representando uno o más de estos roles o cambiándolo para compensar los cambios de los demás. Ginsborg y King (2012) exploraron los procesos sociales relacionados a la colaboración social y musical en cuatro dúos de canto y piano conformados por profesionales y estudiantes. A través del análisis de sus conversaciones durante el ensayo encontraron que el estilo de interacción en los dúos profesionales era positivo, es decir, relacionado a mostrar acuerdos, solidaridad o liberar tensiones y que ensayaban más eficientemente que los estudiantes. Por otra parte, los estudiantes fueron más propensos a pedir orientación a sus compañeros, mientras que los profesionales se enfocaron mayormente en el intercambio de opiniones. Gilboa y Tal-Shmotkin (2010) examinaron si los cuartetos de cuerdas se perciben como un equipo autogestionado, esto es, un tipo de grupo surgido en el mundo industrial, en el cual sus miembros son responsables de administrar su propio funcionamiento de manera de mejorar su rendimiento, manejar situaciones y organizar su trabajo. A su vez, sus resultados también mostraron que estas características son más predominantes en cuartetos de cuerda que en otros tipos de ensambles.

Otros estudios abordaron las interacciones entre los músicos en relación con la coordinación o sincronización musical. Goebel y Palmer (2009) analizaron la incidencia de la retroalimentación auditiva, el rol musical y la proporción de notas en la sincronización de la interpretación conjunta en dúos de piano. Encontraron que cuando la retroalimentación auditiva era limitada los intérpretes utilizaban señales de movimiento para la sincronización pero no así en los casos de retroalimentación auditiva completa. Bishop, Cancino-Chacón y Goebel (2019) investigaron en dúos de piano y clarinete las condiciones de la *performance* que propician la señalización o interacción visual entre los intérpretes, particularmente cuando la sincronización musical es irregular. Los autores concluyeron que la interacción visual puede favorecer el ensamble entre los músicos afirmando la coordinación en secciones temporalmente inestables y servir como motivador social para la toma de decisiones musicales creativas. Ampliando el panorama sobre la coordinación, Davidson y Good (2002) además de la musical, indagaron la coordinación social entre los miembros de un cuarteto de cuerdas de estudiantes. Encontraron que el funcionamiento del grupo estuvo influido por factores de diversa índole tales como socioculturales (como una estética musical determinada o las convenciones musicales del género), los socio-emocionales (como preocupaciones personales sobre la dinámica social del grupo o la ansiedad de ejecución) o bien, demandas musicales inmediatas relacionadas con la coordinación de contenido y proceso momento a momento.

Así mismo, un conjunto de investigaciones se ocuparon de indagar las interacciones en vinculación con la comunicación entre los músicos de un ensamble de cámara. Seddon y Biasutti (2009a) investigaron los modos de comunicación en un cuarteto de cuerdas profesional durante el momento de ensayo y presentación. Distinguieron tres modos: instrucción, cooperación y colaboración en las modalidades verbal y no verbal. Así mismo incluyeron en su análisis el entonamiento por simpatía y empatía. Los resultados mostraron que los músicos producían modificaciones musicales espontáneas a través del entonamiento por empatía. Los resultados de este estudio apoyan los obtenidos en un estudio previo realizado a un sexteto de jazz (Seddon, 2005). En la misma línea, Williamon y Davidson (2002) exploraron el desarrollo y la implementación de la comunicación no verbal entre músicos profesionales de un dúo de pianos. A través de la observación de ensayos y presentaciones y de la realización de una entrevista semiestructurada a los músicos, se encontró que los músicos utilizaban el ensayo para consolidar el timing, el fraseo y el estilo musical. A su vez se encontró un desarrollo creciente de gestos y de contacto visual entre los miembros del dúo a lo largo de los ensayos, especialmente en

los momentos de la música que ellos consideraban importantes para la coordinación y la comunicación de las ideas musicales. Davidson (2012) analizó los componentes expresivos del movimiento corporal en dos dúos de flauta y clarinete, en las instancias de solista y en conjunto. Si bien cada integrante tenía particularidades en su movimiento, existían características comunes a la ejecución de estos instrumentos. Fueron identificados seis tipos básicos de gestos expresivos realizados por los músicos.

Una mirada sobre la interacción entre músicos tal vez más cercana a la que se aborda en este escrito, fue propuesta por Schiavio y Høffding (2015) quienes exploraron el rol de la intencionalidad interactiva pre-reflexiva y corporeizada en la práctica musical conjunta, mediante entrevistas a los miembros de un cuarteto de cuerdas profesional. En base a sus resultados concluyeron que los procesos cognitivos existentes en las prácticas conjuntas tienen sus raíces en la interacción y no únicamente en procesos mentales y que ésta necesita de procesos pre-reflexivos y corporeizados, junto con los cuales pueden coexistir procesos cognitivos de alto nivel que, si bien juegan un rol importante en la interacción, no son suficientes por sí mismos para explicar los procesos en la que ésta se basa.

Si bien encontramos puntos de contacto entre estos planteos y el tipo de interacción que propone la P2P, estos autores contextualizan su trabajo en el enactivismo y en la noción de construcción participativa de sentido (*participatory sense making*) (De Jaegher y Di Paolo, 2007), un marco que no incluye la atribución de estados mentales y en el que, si bien la interacción social media el proceso de dar sentido, no da cuenta “de las formas peculiarmente humanas de interacción social, en las que entran en juego elementos culturales y de involucramiento afectivo” (Gomila y Pérez, 2017, pp. 289-290). Así mismo, a diferencia de la construcción participativa de sentido, la P2P considera que las capacidades de cognición se desarrollan en base a un tipo particular de interacción, que tiene lugar cara a cara, cuerpo a cuerpo que involucra la intencionalidad y en las que ocurre un encadenamiento de atribuciones entre “vos” y “yo”.

Como se mencionó al comienzo, esta recopilación de trabajos deja ver que si bien la interacción dentro de la práctica musical de cámara ha sido de interés para muchos investigadores, fue abordada en función de otros aspectos de la práctica musical (la organización social del grupo, la coordinación musical y social o la comunicación entre los músicos) y no se percibe un intento por explicar cuáles son sus dinámicas internas y cómo es experimentada por los músicos que interactúan. Además, en gran parte de ellos subyace la idea solipsista del músico que recibe información de sus

pares, observa sus conductas y las interpreta reflexivamente, o mediadas proposicionalmente; en particular, el movimiento corporal es abordado desde un punto de vista sensoriomotor y no como la expresión visible de la intencionalidad del músico. En este sentido, la P2P se presenta como una alternativa que puede aportar una serie de rasgos para repensar la interacción en la práctica musical al ofrecer un panorama más completo que incluye las diferentes dimensiones de la experiencia musical.

## **La segunda persona en la práctica musical de cámara**

Para abordar el estudio de la segunda persona (2P) se consideran actualmente dos acercamientos metodológicos: como un observador neutral que no participa de la interacción o como investigador participativo en su doble rol de investigador y participante de la interacción. Aquí se describe un estudio exploratorio que utilizó el primero de ellos, la observación, como método de acercamiento al problema de las interacciones de 2P en la práctica musical de cámara. Se desarrolló en base a dos filmaciones realizadas con anterioridad, a dos dúos de cámara (uno de piano a cuatro manos y otro de canto y piano) formados por estudiantes de música de nivel universitario durante la instancia de ensayo.

Todos los participantes tenían al momento de la filmación entre 20 y 25 años de edad. En el caso del dúo de piano a cuatro manos, ambos intérpretes contaban con dos años de formación musical universitaria en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y no tenían experiencia previa en música de cámara. Al momento de la toma, se encontraban cursando la asignatura Música de Cámara I correspondiente al plan de estudios de sus carreras. En cuanto al dúo de canto y piano, el pianista contaba con dos años de formación musical universitaria (uno en la Facultad de Artes de la UNLP y otro en la Universidad Nacional de las Artes) habiendo cursado durante el último año la asignatura Música de cámara y tenía una experiencia anterior de 4 años como pianista acompañante para cantantes. La cantante tenía estudios previos de canto en Conservatorio y en el ámbito particular y en los últimos cuatro años, había participado esporádicamente como invitada en grupos de cámara.

Para guiar la observación se seleccionaron indicadores de interacciones de 2P y claves expresivas mediante las cuales estos indicadores eran expresados. Los indicadores se vincularon a los rasgos característicos de las interacciones de 2P esto es, que ocurrieran de manera espontánea en tiempo real, evidenciando reciprocidad, inmediatez, continuidad, fluidez, con un

carácter práctico y situado. Respecto a las claves expresivas, partiendo del rol del cuerpo en esta perspectiva, inicialmente se consideraron los gestos y movimientos corporales. Sin embargo, sucesivas observaciones de las filmaciones permitieron advertir que la resultante sonora de la ejecución musical, también puede por sí misma, dar indicios de estas interacciones. De este modo, se consideraron ambos tipos de claves expresivas a las que se denominó observables (gestos y movimientos corporales) y sonoro musicales, (resultante sonora). Con estos criterios, se identificaron tres interacciones de 2P.

En el primer caso, correspondiente a un dúo de piano a cuatro manos que ensayaba la obra *Trois morceaux en forme de poire* (Erik Satie), los indicios acerca de una interacción de 2P provinieron fundamentalmente de claves expresivas observables. La secuencia analizada mostró que la pianista a cargo del Piano 1, ejecutaba con dificultad su parte (melodía principal), dando lugar a un desajuste temporal con su compañero ante lo cual, ella frunce el ceño. Luego de ajustarse temporalmente con su compañero, vuelve a producirse un desajuste temporal en su parte y entonces ella hace un gesto de “negar” con la cabeza y mira inmediatamente a su compañero quien a su vez, la mira y asiente con la cabeza mientras continúa tocando su parte, dando pie a la entrada de su compañera. Ella sonrío y entra con su parte. Aquí se despliega un intercambio de acciones corporales que fueron interpretadas como expresiones intencionales en función del contexto. El ceño fruncido de la pianista indicaría una expresión de disgusto por su desajuste temporal. Del mismo modo, la mirada hacia su compañero podría denotar una actitud dubitativa o consultiva, como buscando una confirmación sobre si continuar tocando o no. Este cruce de gestos y miradas entre los intérpretes (claves expresivas observables), que constituye una manifestación de carácter público y que cobra sentido al situarse en contexto, tiene una dinámica en la que los intercambios se sincronizan de manera recíproca, inmediata, espontánea y práctica.

En el segundo caso, correspondiente al mismo dúo, los indicios sobre 2P provinieron de ambos tipos de claves expresivas (observables y sonoro-musicales). Luego de la introducción de cuatro compases, ejecutada por ambos intérpretes, comienza una nueva sección con dos compases a cargo del Piano 2 luego de lo cual entra nuevamente el Piano 1 con su parte (figura 1). La pianista (Piano 1) omitió su entrada, su compañero tomó la decisión de repetir la introducción, ella lo miró y esperó, como advirtiendo la intención de su compañero. Justo antes del momento en que ella debía entrar, él la miró rápidamente de reojo y ella finalmente, entró con su melodía. Este intercambio se reflejó luego en un pequeño

diálogo entre los ejecutantes que tuvo lugar luego de que la pianista pidiera cortar la filmación donde ella le dice: “¿Podemos empezar de vuelta? Porque entré tarde” y él le contesta “igual te esperé”. Si bien hubo un intercambio gestual, éste fue breve y sutil y la clave expresiva más notoria fue la modificación del discurso musical en relación a la partitura de la obra que ocurrió de manera espontánea, inmediata, práctica, recíproca y en tiempo real.

Figura 1. Fragmento de la partitura de Satie correspondiente a la ejecución analizada. Entre corchetes se indican los dos compases a cargo del Piano 2 con que inicia la sección. La flecha indica la entrada omitida por la ejecutante a cargo del Piano 1.

El tercer caso corresponde a un dúo de canto y piano, y se identificó mediante claves expresivas sonoro musicales. Aunque en las observaciones iniciales no era posible reconocer indicios de interacciones de 2P, sucesivos acercamientos permitieron advertir auditivamente modificaciones progresivas del aspecto expresivo de la producción musical de ambos ejecutantes. Para validar esta percepción, se recurrió a otros análisis sobre un fragmento en particular, de características imitativas (compases 30 al 37 de la obra *Se Florindo È Fedele* de Alessandro Scarlatti) en busca de más fuentes de información. Se analizaron algunos parámetros del sonido, con el *software* Sonic Visualizer, en las sucesivas interpretaciones de este fragmento durante el ensayo (cinco en total), mediante lo que se comprobó

una reciprocidad manifestada a través de progresivas variaciones en la dinámica y la temporalidad de la interpretación a lo largo del ensayo, que ocurrieron de manera espontánea e inmediata (figura 2).

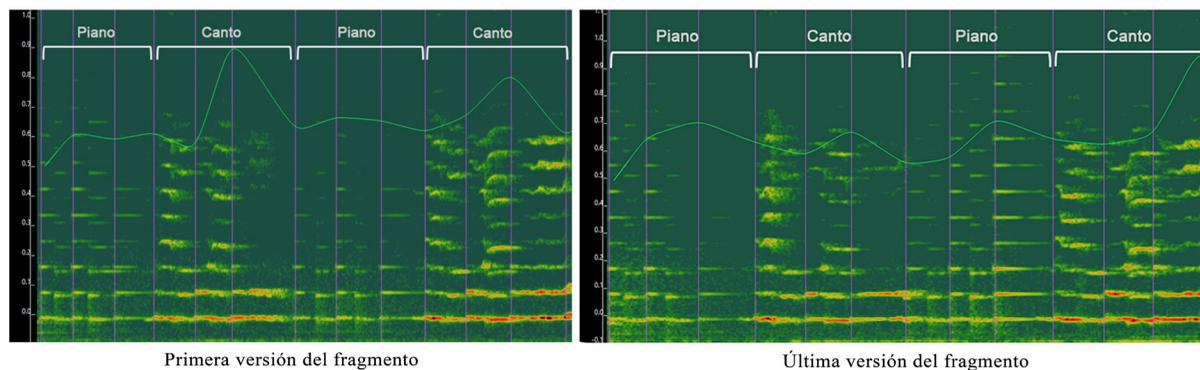


Figura 2. La línea continua de color verde en la parte superior del gráfico representa la variabilidad en la duración temporal entre las unidades de tiempo extraídas de la ejecución. En la primera versión, la imitación inicial muestra una amplia diferencia entre los ejecutantes que hacia la mitad, disminuye. El gráfico de la última versión del fragmento muestra cómo los ejecutantes, luego de las interpretaciones intermedias, alcanzaron, como resultado de la interpretación conjunta, una variabilidad similar.

A su vez se realizó un microanálisis del movimiento corporal de los intérpretes. A través de las sucesivas repeticiones del fragmento, se observó que la variedad inicial de movimientos realizados por la cantante se fue acotando hasta conservar predominantemente aquellos que mostraron mayor similitud con los realizados por el pianista, quien a su vez fue aumentando progresivamente la amplitud de los mismos. Esto indica una modificación recíproca del movimiento corporal de los intérpretes. Finalmente se revisó la entrevista realizada a los participantes luego del ensayo, en la que se encontraron referencias a esta situación que avalaron la idea de una interacción de 2P. Ante la pregunta acerca de cómo trabajaron los pasajes imitativos de la obra, los participantes dieron respuestas tales como:

Me parece que salió naturalmente eso, fue lo que menos hablamos y es la parte que nos imitamos:

[...] y la parte del *papapa* (tararea la melodía del fragmento), como que esa pregunta y respuesta salió natural y también es como que entendimos enseguida que había imitación entonces es como que nos íbamos contagiando.

Sí y aparte me parece que los dos entendimos que esa parte no era estrictamente a tempo sino que era más un juego, como un efecto [...] Está bueno diferenciar esos pasajes en donde tenés que estar estrictamente a tempo y en otros como este en donde podés jugar más con la imitación.

## Conclusiones

Este trabajo exploratorio, se propuso indagar sobre las interacciones en las prácticas musicales de cámara, desde la P2P de la atribución mental, bajo el supuesto de que dicha perspectiva puede ofrecer respuestas para entender aspectos de la comunicación entre los músicos que aún no han sido explorados. Para ello, el método de acercamiento fue la observación. Si bien esta modalidad metodológica no incluye el componente de la experiencia del músico investigador como participante de la interacción, los tres casos observados pusieron en evidencia procesos comunicacionales entre los músicos durante la interpretación, a través de interacciones cuyas características son coincidentes con los rasgos de la 2P.

La recopilación de trabajos sobre interacción en conjuntos de cámara presentada previamente, muestra que gran parte de ellos abordó el tema en vinculación con otros aspectos de la práctica musical, más que con las dinámicas propias de la interacción. Si bien algunos se ocuparon de la comunicación no verbal estudiando el movimiento corporal, sus planteos se basan en perspectivas que lo separan del plano interno o mental. La P2P, sugiere una manera alternativa para estudiar la experiencia musical tomando como punto de partida las interacciones efectivas entre los músicos, en las que ambos planos (corporal y mental) se conciben como una unidad inserta en un entorno que incluye pautas culturales o normatividades, en este caso particular las que son relevantes para la práctica musical (Pérez, 2020). Estas interacciones dejan a un costado la idea del solipsismo del músico como individuo aislado que recibe e interpreta información de un otro, modificando su comportamiento pero sin modificar a ese otro, y proponen la de dos individuos que se modifican mutuamente a partir de claves expresivas corporales y sonoro musicales, que transparentan o visibilizan sus intencionalidades.

Al incorporar la intencionalidad en el contexto de la interacción en la práctica musical, se hace presente el componente subjetivo ampliando el alcance de la experiencia del músico, con la inclusión de más aspectos que aportan para una comprensión más abarcadora de la misma. Así mismo, al ser el cuerpo la manifestación visible de la intencionalidad o los estados mentales del músico, se resignifica su papel dentro de la práctica musical en tanto deja de ser sólo un mediador entre la energía física o forma sónica en movimiento y el nivel mental, como plantea la Cognición Musical Corporeizada (Leman, 2008; Valles y Martínez, 2002), o una parte de los procesos cognitivos (Schiavio y Hofding, 2015) para adquirir además una dimensión comunicativa de la subjetividad.

De este modo, la P2P nos brinda una alternativa para repensar la producción de sentido en la práctica musical de cámara como una co-construcción conjunta entre los músicos que, más allá de los aspectos normativos propios de la práctica, incluye procesos comunicacionales no verbales, espontáneos y en tiempo real, en donde los participantes interactúan cuerpo a cuerpo, comprendiéndose y percibiéndose como seres humanos que realizan acciones intencionales, que se emocionan y piensan como tales (Pérez, 2020). Estas interacciones corporales con otros individuos y con el entorno constituyen la base para el desarrollo de capacidades cognitivas y sociales que son moldeadas por los modos que surgen de nuestros “humanos cuerpos” en interacción (Pérez y Lawler, 2017). En este sentido se considera que las interacciones de 2P se presentan como procesos vitales para alcanzar la co-construcción conjunta de la interpretación y necesarios para lograr resultados musicales cohesivos.

Así mismo, al plantear el acceso automático a los estados mentales, la P2P nos ofrece un modo de entender las dinámicas y contenidos de la comunicación en la interacción entre los músicos y al incluir en ella diversas dimensiones de análisis (las normatividades propias de las prácticas, las pautas culturales relevantes, lo social y lo subjetivo) nos brinda un contexto ampliado que posibilita una comprensión más acabada.

Otras dos cuestiones surgieron a partir de este trabajo. Una de ellas, se halla vinculada al instrumento metodológico, la observación, el que, como hemos visto, se nutrió de diversas modalidades de información. Esto surge como un reflejo de la concepción corporeizada y multimodal de la experiencia musical entendida como un fenómeno global e interdependiente que integra en una red sólida e indivisible a la mente, el cuerpo y el entorno (López Cano, 2013). De aquí que la observación en un contexto de este tipo, debe extender su alcance y ser ampliada, multi-informada, de modo de dar cuenta de las diferentes capas de información que intervienen en la práctica musical y así proveer un panorama más completo del fenómeno.

La otra cuestión se vincula con el resultado sonoro como clave expresiva de la intencionalidad. Como plantean otros trabajos, el producto musical de la interpretación constituye una clave expresiva para la comunicación entre los músicos que interactúan en una *performance* (Pérez y Martínez, 2021; Epele y Martínez, 2021), o bien puede cumplir tal función en la interacción entre docentes y alumnos en el ámbito pedagógico musical (Martínez, 2017; Holguín Tovar y Martínez, 2017). Los análisis aquí realizados mostraron que también para quien se encuentra por fuera de la interacción, la resultante musical constituye por sí misma una clave

expresiva que posibilita comprender los procesos comunicacionales que tienen lugar durante la interpretación musical. Esto tiene, al menos, dos connotaciones. Por un lado, la mayor parte de los desarrollos sobre la P2P se han centrado en ámbitos externos al musical y desde allí se plantea que la manifestación visible de los estados mentales se da mayoritariamente a través de las configuraciones corporales, con un papel relevante del rostro (Gomila, 2002) de modo que las claves expresivas son fundamentalmente visibles. Al contextualizar el problema en la práctica musical advertimos que ésta tendría en la música misma una clave expresiva de la 2P, vinculada a la escucha, que le es propia. Por otro, el hecho de que la música misma constituya una clave expresiva para quien se encuentra por fuera de la interacción, podría explicar algunos procesos que tienen lugar desde el punto de vista del oyente y cómo éste percibe y valora la actuación de los grupos musicales. Esto se halla en consonancia con algunas visiones actuales de la cognición musical para las cuáles la música no sólo es social y participativa en su producción, sino también en su percepción, de modo que en ella sería posible reconocer el rastro sonoro de las relaciones interpersonales que se establecen en un grupo de agentes reales o virtuales (Aucouturier y Canonne, 2017).

Se considera que esta perspectiva podría tener implicancias tanto para la práctica musical de cámara como para su enseñanza en contextos institucionales de formación, posibilitando al docente el desarrollo de estrategias que valoricen este tipo de interacción tanto entre los alumnos como entre alumnos y docentes.

Finalmente, este trabajo posibilitó una exploración del problema en el contexto de la práctica musical de cámara que mostró un panorama alentador para continuar indagando sobre el tema a la vez que brindó información de interés para el diseño de futuros estudios.

## Bibliografía

- » Aucouturier, J. & Canonne, C. (2017). Musical Friends and Foes: the Social Cognition of Affiliation and Control in Improvised Interactions. *Cognition*, 161, 94-108. doi: 10.1016/j.cognition.2017.01.019
- » Balmaceda, T. (2017). Apuntes acerca de la hipótesis de la percepción directa de los estados mentales. En D. Pérez y D. Lawler (Eds.). *La segunda persona y las emociones* (pp. 249-274). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: SADAF.
- » Biasutti, M., Concina, E., Wasley, D. y Williamon, A. (2013). Behavioral Coordination among Chamber Musicians: A Study of Visual Synchrony and Communication in Two String Quartets. En A. Williamon y W. Goebel (Eds.). *Proceedings of ISPS 2013*. Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC) (pp. 223-228). Recuperado de [http://performancescience.org/wp-content/uploads/2018/08/isps2013\\_proceedings.pdf](http://performancescience.org/wp-content/uploads/2018/08/isps2013_proceedings.pdf)
- » Bishop, L., Cancino Chacón, C. y Goebel, W. (2019). Moving to Communicate, Moving to Interact: Patterns of Body Motion in Musical Duo Performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 37, 1-25.
- » Blum, D. (2000). *El arte del cuarteto de cuerda: el cuarteto Guarneri en conversación con David Blum* (P. S. McInaney, Trad.). Barcelona: Idea books S. A. (obra original en inglés publicada en 1986).
- » Chang, A., Kragness, H. E., Livingstone, S. R., Bosnyak, D. J. y Trainor, L. J. (2019). Body Sway Reflects Joint Emotional Expression in Music Ensemble Performance. *Sci. Rep.*, 9. doi: <https://doi.org/10.1038/s41598-018-36358-4>
- » D'Ausilio, A., Novembre, G., Fadiga, L. y Keller, P. E. (2015). What can Music Tell us about Social Interaction? *Trends in Cognitive Sciences*, 19(3), 111-114.
- » Davidson, J. (2012). Bodily Movement and Facial Actions in Expressive Musical Performance by Solo and Duo Instrumentalists: Two Distinctive Case Studies. *Psychology of Music*, 40, 595-633. doi: <https://doi.org/10.1177/0305735612449896>
- » Davidson, J. y Good, J. (2002). Social and Musical Co-ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. *Psychology of Music*, 30, 186-201.
- » De Jaeger, H. y Di Paolo, E. A. (2007). Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6(4), 485-507. doi: 10.1007/S11097-007-9076-9
- » Ellis, C. S. (2005). All for One. *Strings*, 19, 47-52.
- » Epele, J. y Martínez, I. C. (2021). La segunda persona en sesión de ensayo en fila de orquesta. *El oído pensante*, 9(2), 120-137. doi: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n2.9950>

- » Gilboa, A. y Tal-Shmotkin, M. (2010). String Quartets as Self-managed Teams: An Interdisciplinary Perspective. *Psychology of Music*, 40(1), 19-41.
- » Ginsborg, J. y King, E. (2012). Rehearsal Talk: Familiarity and Expertise in Singer-Pianist Duos. *Musicae Sci.* 16(2), 148-167. En <https://doi.org/10.1177/1029864911435733>
- » Glowinski, D., Badino, L., Ausilio, A., Camurri, A. y Fadiga, L. (2012). Analysis of Leadership in a String Quartet. *Third International Workshop on Social Behaviour in Music at ACM ICMI 2012*.
- » Goebel, W. y Palmer, C. (2009). Synchronization of Timing and Motion among Performing Musicians. *Music Perception*, 26(5), 427-438.
- » Gomila, A. (2002). La perspectiva de segunda persona de la atribución mental. *Azafea: Revista de Filosofía*, 4, 123-138. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/3719/3736>
- » Gomila, A. (2008). La relevancia moral de la perspectiva de segunda persona. En D. Pérez y L. Fernández Moreno (Comps.), *Cuestiones filosóficas. Ensayos en honor de Eduardo Rabossi* (pp. 155-173). Buenos Aires: Catálogos.
- » Gomila, A. y Pérez, D. (2017). Lo que la segunda persona no es. En D. Pérez y D. Lawler (Comps.) *La segunda persona y las emociones* (pp. 275-296). Buenos Aires, SADAF.
- » Holguín Tovar, P. J. y Martínez, I. C. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y Obra*, 18(18). doi: <https://doi.org/10.17227/ppo.num18-6279>
- » King, E.C. (2006). The Roles of Student Musicians in Quartet Rehearsals. *Psychology of Music*, 34, 262-282.
- » Lemán, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: the MIT Press.
- » Lemán M., Maes P. J., Nijs L. y Van Dyck E. (2018). What Is Embodied Music Cognition? En R. Bader (Ed.). *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlín: Springer-Verlag Berlin Heidelberg. doi: [https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5\\_34](https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5_34)
- » López Cano, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 9, 1-40.
- » López Cano, R. (2013). El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al Dossier Cognición Musical Corporeizada. *Epistemus. Revista de estudios en música, cognición y cultura*, 2(1), 9-22. doi: <https://doi.org/10.21932/epistemus.2.2710.0>
- » Martínez, I. C. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*, 29, 31-48.
- » Martínez, I. C. (2009). Música, transmodalidad, intersubjetividad y modos de conocimiento: contribución de los aspectos no conceptuales a una

- perspectiva corporeizada de conocimiento musical. *Actas de la VIII Reunión Anual de SACCoM*, Villa María.
- » Martínez, I. C. (2017). Hacer sentido con el cuerpo en la música. La realidad ampliada de la cognición musical. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 43-58.
  - » Martínez, I. C. y Valles, M. (2014). La corporeidad de la mente musical. Hacia una definición de su estatura en el estudio de la ontogénesis, la percepción y la *performance* de la música. Proyecto de investigación. Recuperado de <https://www.researchgate.net/project/La-corporeidad-de-la-mente-musical-Hacia-una-definicion-de-su-estatura-en-el-estudio-de-la-ontogenesis-la-percepcion-y-la-performance-de-la-musica>
  - » McKerrell, S. y Way, L. (2017). Understanding Music as Multimodal Discourse. En L. C. S. Way y S. McKerrell (Eds.). *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest* (pp.1-20). London & New York: Bloomsbury Academic.
  - » Murnighan, J. K. y Conlon, D. E. (1991). The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets. *Administrative Science Quarterly*, 36, 1-18.
  - » Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Revista Transcultural de Música*, 9. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>
  - » Pérez, D. (2013). *Sentir, desear, crear. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
  - » Pérez, D. (2020). *La segunda persona y la música* [Conferencia virtual]. Segundo Encuentro del Ciclo de Conversatorios 2020. Debates Teóricos y Metodológicos en la Investigación en Música. SACCoM. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9PV9TSOWoxg&feature=youtu.be>
  - » Pérez, D. y Gomila, A. (2018). La atribución mental y la segunda persona. En T. Balmaceda y K. Pedace (Comps.). *Temas de filosofía de la mente: Atribución psicológica* (pp. 69-98). Buenos Aires: SADAFA.
  - » Pérez, D. y Lawler, D. (2017). Introducción. En D. Pérez y D. Lawler (Eds.). *La segunda persona y las emociones* (pp. 249-274). 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), 14-40.
  - » Reddy, V. (2008). *How Infants Know Minds*. Cambridge: Harvard University Press.
  - » Reddy, V. y Morris, P. (2004). Participants Don't Need Theories: Knowing Minds in Engagement. *Theory & Psychology*, 14(5), 647-665. doi: 10.1177/095935430404046177
  - » Seddon, F. A. (2005). Modes of Communication During Jazz Improvisation. *British Journal of Music Education*, 22(1), 47-61.
  - » Seddon, F. A. y Biasutti, M. (2009a). Modes of Communication between

- Members of a String Quartet. *Small Group Research*, 40(2), 115-137.
- » Seddon, F. A. y Biasutti, M. (2009b). A Comparison of Modes of Communication between Members of a String Quartet and a Jazz Sextet. *Psychology of Music*, 37(4), 395-415.
  - » Scott, H. K. (2007). The Secret of Success. *Strings*, 21, 59-64.
  - » Scotto, C. (2002). Interacción y atribución mental: la perspectiva de segunda persona. *Análisis Filosófico*, 22, 135-151.
  - » Schiavio, A. y Høffding, S. (2015). Playing Together without Communicating? A Pre-Reflective and Enactive Account of Joint Musical Performance. *Musicae Scientiae*, 19(4), 366-388. doi: 10.1177/1029864915593333
  - » Timmers, R., Endo, S., Bradbury, A. y Wing, A. (2014). Synchronization and Leadership in String Quartet Performance: A Case Study of Auditory and Visual Cues. *Front. Psychol*, 5. doi: 10.3389/fpsyg.2014.00645
  - » Valles, M. y Martínez, I. C. (2010). El movimiento corporal como actividad del oyente: su significado en el análisis de la estructura métrica de la música. En *Actas de las I Jornadas de Música: Práctica Musical, Docencia e Investigación. Música en Contexto*. Escuela de Música de la UNR. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/43262>
  - » Vietri, M., Alessandroni, N. y Piro, M. C. (2019a). La perspectiva de segunda persona de la atribución de estados mentales: una revisión sistemática de su estado actual de desarrollo. *Psykhē*, 28(2), 1-17. doi: <https://doi.org/10.7764/psykhe.28.2.1280>
  - » Vietri, M., Alessandroni, N. y Piro, M.C. (2019b). El estudio de la atribución mentalista desde la perspectiva de segunda persona: una revisión metodológica. *Revista de Psicología*, 18(1), 26-45. doi: <https://doi.org/10.24215/2422572Xe026>
  - » Volpe G., D'Ausilio A., Badino L., Camurri A. y Fadiga L. (2016). Measuring Social Interaction in Music Ensembles. *Phil. Trans. R. Soc. B*, 1693(371). doi: <https://doi.org/10.1098/rstb.2015.0377>
  - » Williamon, R. A. y Davidson, J. W. (2002). Exploring Co-Performer Communication. *Musicae Scientiae*, 6, 53-72.



## Biografías

### Mónica Valles

Profesora Universitaria de Educación Musical egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta de las cátedras Audioperceptiva 1 y 2 en la Facultad de Artes de la UNLP. Docente Investigadora Categoría III. Miembro del Comité Asesor del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FDA-UNLP) en el que desarrolla sus actividades de investigación. Co-directora de un equipo de investigación que indaga

acerca de los modos de elaboración del sentido en contextos sociales de práctica musical (UNLP). Directora de becarios y pasantes de investigación. Miembro de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).

### **Luciana Milomes**

Profesora de Música orientación Piano por la Universidad Nacional de La Plata. Adscripta en la asignatura Metodología de las Asignaturas Profesionales de la Facultad de Artes (FDA-UNLP). Entre 2016 y 2019 se desempeñó como adscripta en la asignatura Música de Cámara en la misma institución. En 2018 obtuvo la beca Estímulo a las Vocaciones Científicas otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y desde 2019 es becaria doctoral por la Universidad Nacional de La Plata. Realiza tareas de investigación en el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) bajo la dirección de Mónica Valles.