

# Materia: Psicología auditiva

Departamento:

Artes

Profesor:

Anta, Fernando

## 1er. Cuatrimestre - 2016

Programa correspondiente a la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Programas



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO: Artes

ASIGNATURA: ~~Psicología Auditiva~~ L. Dirección de Bibliotecas

PROFESOR: J. Fernando Anta

CUATRIMESTRE: 1º cuatrimestre

AÑO: 2016

PROGRAMA N°: 0650

Aprobado por Resolución

N° 0632/16

MARTA DE PALMA  
Directora de Despacho y Archivo General

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE ARTES**

**ASIGNATURA: Psicología Auditiva**  
F.F. y L. Dirección de Biblioteca

**PROFESOR: Fernando Anta**

**CUATRIMESTRE: 1º**

**AÑO: 2016**

**PROGRAMA: 0650**

### **Fundamentación**

La experiencia musical del oyente está atravesada por un sinnúmero de factores, de orden tanto específicamente estético como filosófico, político e ideológico, biológico, sociológico, e incluso cultural. Sin embargo, no obstante su complejidad, su significado se dirige en gran medida a partir de factores de orden psicológico y, más específicamente, auditivo. Dicho de otra manera, y más allá de la teoría psicológica adoptada, el estudio de los mecanismos y procesos perceptuales, cognitivos, y afectivos sobre los que se vertebra la audición musical es clave para entender el modo en que las personas comprenden y aprecian la música.

Ciertamente, los juicios que los oyentes hacen sobre la música están fuertemente determinados por mecanismos de naturaleza psico-acústica. Estos mecanismos, derivados de capacidades biológicas de procesamiento auditivo, regulan varios de los aspectos fundantes de la percepción musical—e.g., el procesamiento de la altura, la dinámica, o la organización temporal de los eventos, etc. (Bregman, 1990; Roederer, 1995/1997). Alternativamente, dichos juicios están determinados por mecanismos relativamente simples de mapeo transmodal (e.g. entre la percepción de la altura y el movimiento de los objetos en el espacio), que permiten al oyente atribuirle significado a la experiencia sonora (Larson, 2012; Zbikowski, 2002). Luego, estos mecanismos se combinan y convergen en procesos cognitivos más complejos, que dan lugar a las funciones musicales más sofisticadas.

En el marco de las músicas de tradición occidental (populares o académicas), entre dichas funciones sobresalen las vinculadas a la cognición tonal y al procesamiento del ritmo y el *tempo*. La cognición tonal, por ejemplo, se origina en complejos procesos de inducción (e.g., Bharucha, 1987) y abstracción (e.g., Brower, 2000) que permiten al oyente atribuirle a uno u otro evento (nota o acorde) un significado o 'función'. Existe aún un agudo debate acerca del rol del aprendizaje en tales procesos, e incluso acerca del tipo de aprendizaje involucrado (e.g., Anta, 2013, 2014). No obstante ello, está bien establecido que, una vez asignada, la tonalidad afecta la capacidad de memoria y anticipación del oyente, como así también sus juicios acerca de la coherencia y tensión que la música conlleva, o del contenido afectivo que comunica (Tillman et al., 2000). Por otra parte, el procesamiento del ritmo y el *tempo* se funda en una intrincada red de procesos abajo-arriba/arriba-abajo de categorización e inferencia de intervalos de tiempo (Desain y Honing, 2003). Estas inferencias también afectan la memoria del oyente, y sus juicios acerca de la coherencia y estabilidad musical (e.g., Boltz, 1989).

Además de estas funciones 'sobresalientes' en la psicología de la audición musical, existen otras que han sido puestas de relieve en estudios recientes sobre el tema. Primero, las vinculadas a la percepción de los otros parámetros de la música, especialmente la dinámica y el timbre (e.g., Tillmann et al., 2006; Todd, 1992). Segundo, las vinculadas al modo en que las personas conceptualizan la música. Aparentemente, los mecanismos iniciales de mapeo transmodal adquieren en el oyente enculturado formas sofisticadas de manifestación, derivadas principalmente de la aplicación del lenguaje verbal al análisis y/o descripción de la música, manifestaciones que terminan por delinear la experiencia musical (e.g., Zbikowski, 2002). Y tercero, las funciones vinculadas al uso de la música como medio de comunicación. Sobre este punto, actualmente se reconoce que tanto el compositor como el intérprete regulan su práctica en función de un 'oyente modelo', con relación al cual especulan acerca del significado y alcance de su quehacer. Por ello, y si bien tradicionalmente la psicología auditiva se centró en el oyente, un sinnúmero de fenómenos propios de la actividad compositiva e interpretativa hoy caen dentro de su esfera de incumbencia (e.g., Marty, 1989; Meyer, 1956/2001). En el marco del presente programa se atenderá también a estos fenómenos.

## **Objetivos**

El presente programa se propone:

- Proveer una visión integrada acerca de qué significa en términos psicológicos la *experiencia musical*, y de las teorías utilizadas para su conceptualización y estudio.
- Estudiar los procesos psicológicos clave involucrados en la percepción de la altura musical y la cognición tonal.
- Estudiar los procesos psicológicos clave involucrados en la percepción del ritmo y el tempo musical.
- Sentar los rudimentos conceptuales que permitan comprender el rol y alcance en la experiencia del oyente de parámetros como la dinámica, el timbre y la forma.
- Establecer conexiones entre la psicología de la audición, la composición y la interpretación musical.
- Proveer una visión integral del significado de la experiencia musical en la vida individual y social de las personas.

## **Contenidos**

### ***Unidad 1***

*Teorías psicológicas para el estudio de la percepción musical; principios de la investigación en psicología auditiva.*

Teoría de la Gestalt. Psicología Cognitiva. Conexionismo. Cognición musical y aprendizaje heurístico. Cognición musical y transmodalidad. Neuro-psicología de la música. Psicología social de la música. Percepción musical y transculturalidad. Psico-musicología comparada. Delimitación del objeto de estudio en uno y otro encuadre teórico; identificación de variables para la indagación psicológica, métodos y contextos de producción y validación del conocimiento disponible.

### ***Unidad 2***

*Cognición de la altura musical*

Percepción de la altura; segregación melódica e integración armónica. Inducción de la tonalidad; patrones de altura y clases de altura. 'Anclaje' melódico. Expectativas tonales; interacción compositor/intérprete oyente; y su relación con el agrupamiento (forma) musical. Tonalidad y juicios de orden intelectual y afectivo. Tonalidad y capacidad de procesamiento de la altura musical. Procesamiento de la altura en la música atonal. Percepción melódica y armónica en contextos tonales y atonales. Tonalidad, atonalidad, y memoria. Cruces entre Teoría Musical y Psicología de la Música en el marco de la cognición de la tonalidad y la atonalidad.

### **Unidad 3**

#### *Cognición rítmico-métrica*

Discriminación de intervalos temporales; categorización rítmica. Factores de acentuación. Identificación del *tactus* y diferentes niveles de pulso; determinación del *tempo* e inferencia métrica. Conocimiento del estilo y percepción rítmico-métrica. Percepción del *timing*; vinculación entre los dominios de la percepción, la interpretación, y la composición.

### **Unidad 4**

#### *Otros parámetros musicales*

Percepción de la dinámica; y su relación con la estructura tonal, el *timing*, y la forma musical. Interferencias en el procesamiento de la intensidad. Percepción del timbre; su incidencia en el procesamiento y los juicios de los oyentes acerca de la música. Percepción de la articulación del sonido.

### **Unidad 5**

#### *Transmodalidad, conceptualización en música, y factores sociológicos y/o culturales en la experiencia musical*

Mapeos transmodales de la experiencia auditiva. Cognición tonal y transmodalidad. La forma musical como experiencia dinámica de movimiento. Transmodalidad y *timing*. Conceptualización, verbalización y transmodalidad en música; cruces con la Teoría

Musical. Aprendizaje y conceptualización en música: el rol de la educación formal; cruces con la sociología de la música y su estudio comparado (cross-cultural).

### **Metodología**

El dictado de la materia se articulará en clases teóricas y prácticas, con una carga horaria de 4 y 2 horas reloj respectivamente. Las clases teóricas estarán a cargo del profesor responsable y las prácticas a cargo del ayudante. En términos generales, las clases teóricas estarán destinadas a la presentación y desarrollo de los contenidos, mientras que las clases prácticas se destinarán a consultas y seguimiento de las actividades desarrolladas por los alumnos.

En lo que al desarrollo de los contenidos se refiere, la Unidad 1 del programa será abordada fundamentalmente de manera espiralada, mientras que las unidades restantes serán desarrolladas fundamentalmente de manera secuencial. Para la presentación de los diferentes contenidos del curso se empleará una metodología expositiva, apoyada con soporte visual e ilustración con materiales sonoros y musicales. Luego se implementarán actividades de tipo seminario para el desarrollo y profundización de temáticas particulares, y de naturaleza experimental para la comprensión de los mecanismos de producción y validación de los conocimientos disponibles en el área. En cuanto a las actividades de seminario se prevé un trabajo fundamentalmente individual por parte de los alumnos, cuyo fruto será compartido en una dinámica grupal. Para el desarrollo de las actividades investigativas se prevé o bien el trabajo individual o la conformación de pequeños grupos de trabajo, con la consecuente producción de una síntesis rica y/o novedosa sobre los temas abordados; en la medida de las posibilidades horarias, estas producciones también serán compartidas con el resto del curso. En general, las actividades desarrolladas por los alumnos derivarán en producciones escritas, fundamentalmente en torno a la cumplimentación de Trabajos Prácticos (ver siguiente apartado), las cuales deberán estar acompañadas de registros sonoros, informáticos, etc., según las particularidades y necesidades de cada caso.

Se implementará asimismo una vía de comunicación con los alumnos a través de correo electrónico, de manera tal de para propiciar su trabajo y/o salvar las posibles



vicisitudes que puedan afectar su cursada. Finalmente, se prevé la implementación de un sitio web de la cátedra en donde se comuniquen cronogramas de clases y actividades, fechas de evaluación, se almacene bibliografía y/o producciones de clase, y donde se publique toda otra información de la cursada y/o de la vida académica de la facultad en general que requiera de una actualización constante.

### **Modalidad y criterios generales de evaluación**

En la evaluación del desempeño de los alumnos se atenderá, por un lado, a su asistencia a clase, fundamentalmente en las etapas de exposición de los temas, de profundización a través de las actividades de seminario, y en las fechas oportunamente pautadas en las que se les solicite entrega de materiales. Por otro lado, se atenderá también al grado de participación activa de cada alumno a lo largo del curso, en términos de su atención sostenida en las clases, aporte de inquietudes y opiniones pertinentes, así como también de interacción constructiva con los profesores y pares. Finalmente, se atenderá al alcance y calidad de sus producciones en las instancias de evaluación previstas.

Al respecto, se pautarán 3 trabajos prácticos y un examen final. Se estima que los dos primeros trabajos prácticos serán de resolución individual, mientras que el Trabajo Práctico 3 será de resolución grupal (con no más de 3 integrantes por grupo). El Trabajo Práctico 1 se centrará en los contenidos de la Unidad 2, y el Trabajo Práctico 2 en los contenidos de la Unidad 3 (sin que esto excluya la articulación en estos trabajos prácticos de los contenidos vistos en las diferentes unidades). El contenido del Trabajo Práctico 3 quedará a elección de cada alumno o grupos de alumnos: i) podrá centrarse en un tema a elección de las unidades restantes, no abordadas en los prácticos previos; o ii) podrá consistir en el planteo de un diseño de tipo experimental que permita profundizar significativamente en los temas estudiados en los prácticos 1 y 2.

Se prevé que en cada trabajo práctico se requerirá a los alumnos realizar una selección y síntesis de bibliografía específica de la temática, aportada por la cátedra y/o por los propios alumnos, identificar problemáticas aún sin resolución en la materia y, particularmente en el tercer práctico, plantear algún ensayo/experimento que permita superar dicha problemática; se alentará la concreción del ensayo/experimento, de manera



tal de favorecer la producción crítica de conocimiento por parte de los alumnos en torno a los contenidos del curso. Asimismo, y en la medida de la disponibilidad horaria, se plantearán instancias de comunicación de cada práctico por parte del autor/autores al resto de los compañeros y profesores; en este punto se evaluará, además de la justeza en la síntesis realizada y la perspicacia en las ideas desarrolladas, la claridad del desempeño oral y el uso adecuado de soportes visuales, sonoros, etc., para enriquecer la comunicación del tema.

El examen final consistirá en una producción escrita a la manera de cuestionario o ensayo sobre las temáticas/contenidos del programa, las cuales se seleccionarán azarosamente en la misma instancia de examen. El mismo será de resolución individual y en clase, en el marco del horario oportunamente disponible para ello.

### **Acreditación**

Podrá acreditarse por dos vías, promoción directa con 80 % de asistencia a Teórico y prácticos y promoción indirecta con el 75 % de asistencia a prácticos. La promoción directa se acreditará cuando se aprueben todos los trabajos prácticos efectivamente planteados en el ciclo lectivo correspondiente con una calificación igual o superior a 7 (siete) puntos, en una escala de 1 a 10. La promoción indirecta requerirá la aprobación de todos los trabajos prácticos efectivamente planteados en el ciclo lectivo correspondiente más el examen final con una calificación promedio mínima de 4 (cuatro) puntos, en una escala de 1 a 10.

### **Bibliografía**

- Abe, J. I., & Okada, A. (2004). Integration of metrical and tonal organization in melody perception. *Japanese Psychological Research*, 46, 298-307.
- Anta, J. F. (2013). Exploring the influence of pitch proximity on listener's melodic expectations. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 23, 151-167. (Traducción de cátedra)
- Anta, J. F. (2014). Patrones musicales, esquemas, y metáforas de sentido: un modelo integral de cognición tonal, *Música em contexto*, 8 (1), 10-42.
- Anta, J. F. (2015). Pitch: a key factor in tonality induction. *Music Perception*, 32, 413-433. (Traducción de cátedra)
- Bharucha, J. J. (1984). Anchoring effects in music: The resolution of dissonance. *Cognitive Psychology*, 16, 485-518.

- Bharucha, J. J. (1987). Music cognition and perceptual facilitation: A connectionist framework. *Music Perception*, 5, 1-30.
- Bigand, E. & Pineau, M. (1997). Global context effects on musical expectancy. *Perception & Psychophysics*, 59 (7), 1098-1107 (Traducción de cátedra)
- Boltz, M. G. (1989). Rhythm and 'good endings': effects of temporal structure on tonality judgments. *Perception & Psychophysics*, 46(1), 9-17.
- Bregman, A. 1990. *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Brower, C. (2000). A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, 44 (2), 323-379. (Traducción de cátedra)
- Costa, M., Fine, P., & Ricci Bitti, P. E. (2004). Interval distribution, mode, and tonal strength of melodies as predictors of perceived emotion. *Music Perception*, 22, 1-14. (Traducción de cátedra-resumen)
- Desain, P., & Honing, H. (2003). The formation of rhythmic categories and metric priming. *Perception*, 32 (3), pp. 341-365.
- Deutsch, D. (2013). *The Psychology of Music (3rd Edition)*. San Diego: Elsevier.
- Francès, R. (1979/1985). *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. In P.N. Juslin & J.A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 367-400). Oxford: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.
- Janata, P., & Reisberg, D. (1988) Response-time measures as a means of exploring tonal hierarchies. *Music Perception*, 6(2), 163-174.
- Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive foundations of musical pitch*. New York: Oxford University Press.
- Larson, S. (2012). *Musical forces: Motion, metaphor, and meaning in music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Lerdahl, F. & Krumhansl, C. L. (2007). Modeling tonal tension. *Music Perception*, 24(4), 329-366. (Traducción de cátedra: resumen)
- Malbrán, S. R. (2007). *El oído de la mente. Teoría musical y cognición*. Madrid: Akal.
- Martínez, I. C., & Anta, J. F. (2008). Cognición enactiva y pedagogía musical: lectura corporal y análisis declarativo de la estructura musical en una clase de instrumento. *Estudios de Psicología*, 29 (1), 71-80.
- Marty, G. (1989). *Teoría de esquemas en psicología*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- Meyer, L. (2001). *Emoción y significado en música*. Madrid: Alianza.
- Piston, W. (1941/1998). *Armonía*. Cooper City, FL: SpanPress Universitaria.
- Roederer, J. G. (1995/1997). *Acústica y psicoacústica de la música*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schmuckler, M. A. & Boltz, M. G. (1994). Rhythmic and harmonic influences on musical expectancy. *Perception & Psychophysics*, 56, 313-325.
- Schmuckler, M. A. (2004). Pitch and pitch structures. En J. Neuhoff (ed.), *Ecological psychoacoustics*, 271-315. San Diego, CA: Elsevier. (Traducción de cátedra)
- Sloboda, J. A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19, 110-120. (Traducción de cátedra)
- Tillmann, B., Bharucha, J. J., & Bigand, E. (2000). Implicit learning of tonality: A self-organizing approach. *Psychological Review*, 107, 885-913. (Traducción de cátedra)

- Tillmann, B., Bigand, E., Escoffier, N., & Lalitte, P. (2006). The influence of musical relatedness on timbre discrimination. *European Journal of Cognitive Psychology*, 18, 343-358.
- Todd, N. P. McA. (1992). The dynamics of dynamics: a model of musical expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, 91 (6), 3540-3550.
- von Hippel, P., & Huron, D. (2000). Why do skips precede reversals? The effect of tessitura on melodic structure. *Music Perception*, 18, 59-85.
- Vos, P. G. (1999). Key implications of ascending fourth and descending fifth openings. *Psychology of Music*, 27, 4-17.
- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, and analysis*. New York: Oxford University Press. (Fragmentos: traducción de cátedra)

Prof. Fernando Anta



Facultad de Filosofía y Letras  
Prof. Ricardo Manetti  
Director  
Departamento de Artes

