

Incidencia de los atributos expresivos en la comprensión musical.

Assinnato, María Victoria, Musicco, Pablo y Pereira Ghiena, Alejandro.

Cita:

Assinnato, María Victoria, Musicco, Pablo y Pereira Ghiena, Alejandro (Julio, 2008). *Incidencia de los atributos expresivos en la comprensión musical*. VII Reunión Anual de SACCoM. Escuela de Música - Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alejandro.pereira.ghiena/22>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ptPn/6xP>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

INCIDENCIA DE LOS ATRIBUTOS EXPRESIVOS EN LA COMPRENSIÓN DE LA MÚSICA

MARÍA VICTORIA ASSINATO, PABLO MUSICCO Y ALEJANDRO PEREIRA GHIENA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Fundamentación

La educación tradicional del oído musical ha sido, generalmente, una práctica basada en la concepción objetivista de la realidad (Shifres 2007). Según esta teoría, la verdad se halla en el objeto y puede ser, por lo tanto, alcanzada de igual modo por todos los sujetos. Así es que concentra la atención en la utilización del código convencional de escritura enfatizando una visión de la música como texto fijo, en la que el punto clave es que la réplica sea fiel al modelo escuchado. Sin embargo esta perspectiva deja de lado cuestiones subjetivas que aparecen en la experiencia vital de escuchar música y que podrían ser significativas para lograr una comprensión musical integral.

La noción de música como ejecución (Cook 2003) brinda una alternativa para superar la idea de música como texto. Cook propone no hablar de música y ejecución como si fueran dos cosas separadas. Entender la música como ejecución significa percibirla como una experiencia temporal, en la que cada ejecución es considerada como una obra en sí misma. En este sentido, la obra no es un texto fijo. El ejecutante le da a la composición características únicas mediante la utilización de atributos expresivos, como por ejemplo, las variaciones temporales, la dinámica y la articulación. Estos atributos están indudablemente vinculados a la subjetividad que se comunica y por lo tanto abarcan una buena parte de la experiencia del oyente, incidiendo en la significación que éste le otorga a la música.

El significado de la música emerge en tanto se desarrolla la ejecución como un proceso temporal, que involucra una negociación entre los ejecutantes y entre los ejecutantes y la audiencia (Cook 2003). Sin embargo la complejidad inherente al fenómeno musical trae aparejada una gran dificultad para explicar los procesos de significación y comprensión de la música.

Según Bamberger (1991) existen dos tipos de conocimiento que actúan en nuestra comprensión de la música. Por un lado, el conocimiento figurativo refiere a una comprensión global en la que el oyente genera una representación holística del fenómeno musical de manera inmediata, otorgándole algún tipo de significado. Los distintos componentes que presenta la música son percibidos y comprendidos de manera continua conformando una representación figurativa.

Por otro lado, el conocimiento formal es aquel que refiere a todos los aspectos mensurables y clasificables de la música (Bamberger 1991), como por ejemplo, el establecimiento de relaciones proporcionales de alturas y duraciones en el que se basa el código convencional de escritura musical. Ambos tipos de conocimiento contribuyen a la comprensión de la música por parte del oyente, e implican algún tipo de aprehensión del fenómeno musical.

En los últimos años, en el campo de la educación auditiva existe una tendencia a superar la visión objetivista y se intenta incorporar aspectos más subjetivos al análisis auditivo. Sin embargo, el afán de los docentes por que los alumnos logren, por ejemplo, transcribir una melodía, muchas veces deja de lado los aspectos performativos de la música, puesto que se suele descontextualizar fragmentos musicales presentándolos aislados y enfatizar los atributos que se pretende que los alumnos comprendan. De este modo se soslaya a la música misma desde que ésta es entendida como ejecución.

El objeto de este trabajo es examinar la incidencia de los atributos expresivos de la ejecución musical en la comprensión de la música a través de la audición, con el fin de justificar la aplicación del concepto de música como ejecución en el ámbito de la educación auditiva.

Metodología

Sujetos

Participaron 68 estudiantes de la asignatura Educación Auditiva I de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Al momento de la realización del test los alumnos cursaban el ciclo de formación básica introductorio a las carreras de música. En general, en este nivel no poseen estudios musicales previos y tienen muy poca o nula experiencia musical. Los sujetos fueron repartidos por partes iguales en ambas condiciones de la prueba.

Estímulo

Se utilizaron 2 versiones de la composición *Zamba para la viuda* de Gustavo Leguizamón, una expresiva ejecutada por el autor, extraída del trabajo discográfico *En vivo 1983 y banda sonora original La Redada* (1983) y otra plana, sin ningún tipo de desviación expresiva (dinámica, de timing, etc.), generada por un sistema MIDI a partir de la partitura observando estrictamente los valores nominales que se desprenden de ella.

Zamba para la viuda

Gustavo Leguizamón

The musical score is presented in piano format with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The score is divided into five systems, each with specific fragments highlighted by brackets:

- System 1:** Fragment 3-II) Fragmento A (red bracket) starting at measure 4.
- System 2:** Fragment 3-II) Fragmento B (red bracket) starting at measure 7, and Fragment 4 - Fragmento A (green bracket) starting at measure 10.
- System 3:** Fragment 2- Fragmento C (blue bracket) starting at measure 13.
- System 4:** Fragment 2- Fragmento A (green bracket) starting at measure 19, Fragment 4 - Fragmento B (green bracket) starting at measure 21, and Fragment 3-I) Fragmento B (red bracket) starting at measure 23.
- System 5:** Fragment 3-I) Fragmento A (red bracket) starting at measure 25, and Fragment 2- Fragmento D (blue bracket) starting at measure 27.

Measure numbers 4, 7, 13, 19, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines.

Figura 1: Partitura de *Zamba para la Viuda* de Gustavo Leguizamón. Los corchetes azules marcan los fragmentos que corresponden a la tarea de reconocimiento, los rojos a la de ordenamiento temporal y los verdes a la de planos texturales. Los números indicados corresponden a los ítems del test.

Para el ítem de reconocimiento auditivo se seleccionaron tres fragmentos pertenecientes a la composición y dos ajenos a la misma. Estos últimos han sido extraídos de la introducción de *La Pomeña* de Cuchi Leguizamón ejecutada en piano por Lito Vitale, atendiendo a que las condiciones texturales, tonales, temporales y de carácter fueran similares.

Para la actividad de orden temporal se eligieron dos pares de fragmentos siendo los mismos de igual duración. Se buscó que los fragmentos sean adyacentes para cada par. Uno de los pares se presentó en el orden en que aparece en la obra y el otro en orden inverso. Los fragmentos de cada par fueron separados por un silencio de 5 segundos y entre par y par se interpoló un silencio de 15 segundos para la realización de la tarea.

En la actividad referente a la identificación de planos texturales se seleccionaron dos fragmentos en los cuales el plano del acompañamiento realizaba un movimiento melódico complementario a la melodía principal.

Todos los fragmentos utilizados tienen una duración de dos compases, respetando la idea melódica de la unidad formal mínima.

Se extrajeron los mismos fragmentos de cada versión para ser utilizados en la condición correspondiente del test.

Diseño y procedimiento

El test se realizó bajo dos condiciones, siendo cada sujeto asignado a una sola de ellas. En la Condición A los estímulos correspondían a la versión expresiva, mientras que en la Condición B a la versión plana. En ambas condiciones el procedimiento era el mismo: completar un test de comprensión auditiva con dispositivos de opción múltiple, que consistía en 4 tareas diferentes ordenadas de acuerdo a la demanda de memoria creciente. Antes de realizar cada tarea los sujetos escuchaban la obra completa. Cada actividad fue presentada en una hoja separada, de modo que los sujetos no conocían la consigna puntual que debían resolver hasta no haber realizado la audición correspondiente a esa tarea. Únicamente contaban con una información general sobre la actividad que deberían realizar en la hoja siguiente (ver [anexo](#)). Los tiempos de resolución estuvieron estipulados de igual manera para ambas condiciones del test.

Tarea 1 - Establecimiento de relaciones entre las unidades mayores de la estructura formal

Los sujetos visualizaron tres gráficos analógicos que representaban la macroestructura formal de la obra. Los tres gráficos presentaban los mismos puntos de articulación, sin embargo diferían en la relación formal (identidad, semejanza y diferencia) entre las secciones. Los sujetos debían seleccionar de entre las opciones el gráfico que correspondía a la estructura formal de la obra. Disponían de 50 segundos para leer y resolver la consigna. Se le asignó un puntaje a cada una de las opciones de acuerdo al grado de similitud con la estructura que presenta la composición:

- a) A A B: 3 puntos
- b) A A A': 2 puntos
- c) A B C: 1 punto

Tarea 2 - Reconocimiento de fragmentos pertenecientes a la obra escuchada

Se presentaron 5 fragmentos de los cuales 3 pertenecían a la obra escuchada. Los restantes fueron extraídos de la introducción de *La Pomeña* de Cuchi Leguizamón ejecutada en piano por Lito Vitale. La tarea consistía en indicar si el fragmento escuchado pertenecía o no a la obra. Luego de cada fragmento los sujetos disponían de 10 segundos para dar la respuesta.

Tarea 3 - Ordenamiento temporal de fragmentos musicales

En esta actividad, los sujetos escucharon dos pares de fragmentos. En el primer par los fragmentos se presentaron en orden inverso al que aparecen en la obra, y el segundo en su orden original. Los sujetos debían indicar con números qué miembro del par, el primero o el segundo, aparecía primero en la obra completa.

Tarea 4 - Reconocimiento de planos texturales

Se presentaron dos fragmentos pertenecientes a la obra escuchada. Los sujetos escuchaban el primer fragmento observando tres gráficos de los cuales uno se correspondía con el plano melódico principal y en los dos restantes se incluían movimientos melódicos pertenecientes al acompañamiento. La tarea consistía en indicar el gráfico correspondiente con la línea melódica principal del fragmento escuchado. Se realizó el mismo procedimiento con el segundo fragmento pero en este caso sólo se presentaron dos opciones. Después de cada fragmento, los sujetos disponían de 30 segundos para realizar la actividad.

Resultados

Se realizó un análisis de varianza de mediciones repetidas tomando como factores entre sujetos (i) la *Condición* (que tenía dos niveles, con el estímulo *expresivo*, y con el estímulo *plano*) y (ii) la *Tarea*, tomando el resultado global de cada una de las 4 actividades.

El Factor intra-sujetos *Tarea* resultó significativo: $F_{[3-75]} = 81.668$; $p < .000$ esto implica que las cuatro tareas resultaron diferentes en términos de cómo fueron resueltas. El Factor entre-sujetos *Condición* no resultó significativo, lo que implica que los sujetos en ambas condiciones tendieron a contestar del mismo modo. Sin embargo, la interacción *Tarea x Condición* resultó significativa: $F_{[3-1]} = 4.048$ $p = .008$.

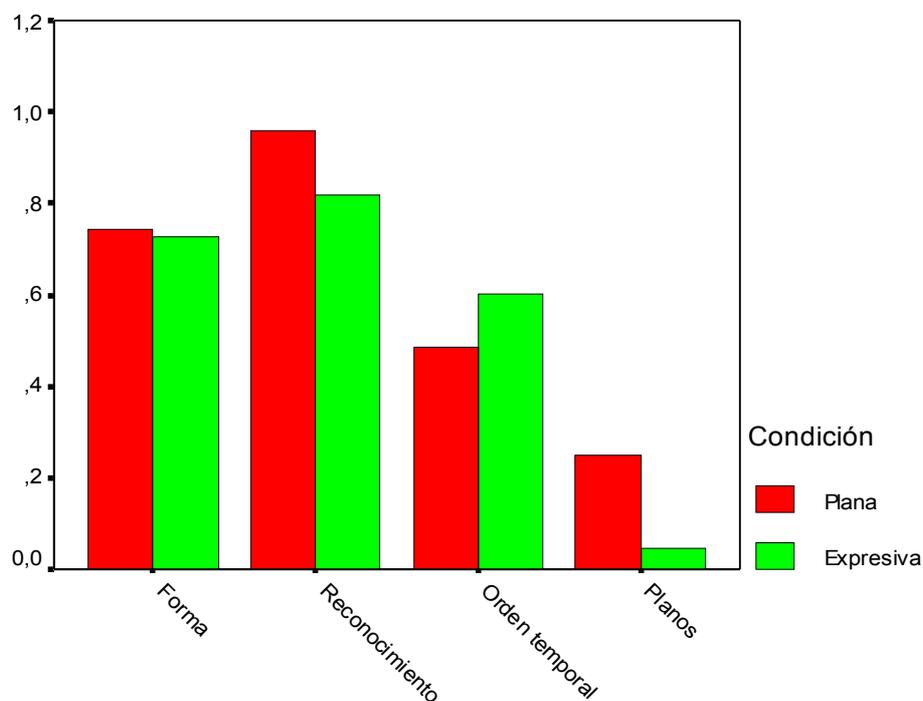


Figura 2: Medias del desempeño de los sujetos discriminadas por condición.

Los resultados mostraron, en general, un desempeño levemente mejor de los sujetos que escucharon la versión plana. A excepción del ítem referente al ordenamiento temporal de fragmentos, todas las tareas fueron mejor resueltas en la versión plana.

Los desempeños de los sujetos en la tarea de ordenamiento temporal mostraron una media de 0,60 en la condición expresiva y 0,49 en la plana.

En el ítem de reconocimiento auditivo, 4 de los 5 fragmentos presentados fueron correctamente identificados por todos los sujetos que escucharon la versión plana. En esta condición, la tarea presentó un valor medio de 0,96 en tanto que en la condición expresiva, este valor fue de 0,82.

La tarea referida a la identificación de planos presentó una media de 0,25 en el caso de los sujetos que realizaron el test escuchando la versión plana, y de 0,04 para los que escucharon la versión expresiva.

En cuanto al reconocimiento formal no hubo una diferencia significativa entre las dos condiciones.

Discusión y Conclusiones

Este trabajo se proponía examinar la incidencia de los atributos expresivos en la comprensión musical con el fin de valorizar el concepto de música como ejecución en el campo de la educación auditiva. En tal sentido se pudo observar que las tareas fueron en general mejor resueltas a partir de la audición de la versión sin desviaciones expresivas, a excepción del ítem de ordenamiento temporal. En este caso, el mejor desempeño de los sujetos que escucharon la versión expresiva podría estar relacionado con la expectativa creada por la expresividad dentro de una obra y la coherencia en la continuidad de un discurso. Esto se vio reflejado en mayor medida en el ítem II, en el que justamente no se altera el orden temporal en que aparecen originalmente en la obra. La expectativa de continuidad que se crea en el fragmento A es resuelta en el fragmento B.

La ejecución completa el sentido de unidad de la obra, a través del manejo de los atributos expresivos, reforzando los vínculos planteados en la composición.

El mejor desempeño en el reconocimiento de fragmentos en la condición B podría estar reafirmando esta idea. Al extraer y aislar un fragmento de una obra se quiebra la continuidad en el devenir temporal de modo que los atributos expresivos presentes en ese fragmento podrían perder sentido y por lo tanto, incidir de manera negativa en su reconocimiento como parte de la obra. Esta idea explicaría el desempeño más bajo de los sujetos en la tarea de reconocimiento de fragmentos en la condición A.

En el ítem de identificación de planos, el mal desempeño general de los sujetos podría deberse a diferentes razones. La primera es de orden metodológico: es posible que no hubieran comprendido la consigna (debido a que se trata de alumnos de nivel inicial que no manejan la terminología adecuada). La segunda es de orden cognitivo, posiblemente los sujetos agruparon toda la información del fragmento en un solo movimiento melódico. Esto se desprende del análisis de la opción seleccionada por los individuos.

Por último, en la tarea referente al establecimiento de identidades entre las partes se observó, aunque leve, un mejor desempeño en los sujetos que participaron de la condición B. Esto podría vincularse con que en el estímulo utilizado en la condición A los atributos expresivos generan más variedad y por tanto, estarían interfiriendo en la comprensión formal.

Se ha observado que en esta etapa inicial de la investigación existen diferencias en la comprensión auditiva de una composición entendida como ejecución (condición A) y de la misma tomada como texto (condición B). Si bien los resultados mostraron, en general, un mejor entendimiento por parte de los sujetos que escucharon el estímulo sin desviaciones expresivas, la música no es ni se percibe como un estímulo plano, si no que por el contrario, la mayor parte de la música contiene atributos expresivos que emergen de la interpretación del ejecutante. En este sentido, se podría decir que la música expresiva implica un nivel mayor de dificultad para su comprensión que la música plana. De esta manera, resulta imprescindible la utilización de música expresiva en el ámbito de la educación auditiva, permitiendo a los alumnos realizar una comprensión cabal de la música vinculada al concepto de música como ejecución.

Sin embargo, se considera apropiado continuar esta línea de investigación en tres direcciones diferentes: (i) la incidencia de los atributos expresivos en un determinado contenido; (ii) la existencia de generalidades en los resultados de la aplicación de pruebas similares a la realizada en este trabajo utilizando estímulos de distintos géneros y estilos; y (iii) la influencia del conocimiento previo de los sujetos que realizan el test, aplicándolo a sujetos con diferente nivel de conocimiento musical. Esto permitiría hallar resultados más concretos que den lugar a una mayor valorización de la música entendida como ejecución.

Referencias

- Bamberger, J. (1991). *The Mind behind the Musical Ear*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cook, N. (2003). Music as Performance. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (eds.) *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York y Londres: Routledge, pp. 204-214.
- Shifres, F. (2005). La Noción de Música como ejecución en la decisión de las intervenciones didácticas en la Educación Auditiva. En F. Shifres (ed.) *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata, pp. 127-139.
- Shifres, F. (2007) La educación auditiva en la encrucijada. Algunas reflexiones sobre la educación auditiva en el escenario de recepción y producción musical actual. En M. Espejo (ed.) *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Tunja, pp. 64-78.
- Pereira Ghiena, A. y Jacquier, M. (2007) Diferentes modos de comunicar la comprensión musical. En F. Pínnola (ed.) *Actas del Congreso de Educación Musical. Puntos de llegada y puntos de partida en la Educación Musical*. Universidad Nacional del Litoral Facultad de Humanidades y Ciencias Instituto Superior de Música. Santa Fé, pp. 128-138.

Discografía

- Leguizamón, G. (1983). En vivo 1983 y banda sonora original "La Redada". Rosario: Melopea Discos.
- Aznar, P. (1998). *Cuerpo y Alma*. Buenos Aires: DBN.

Anexo

Test

Edad:.....

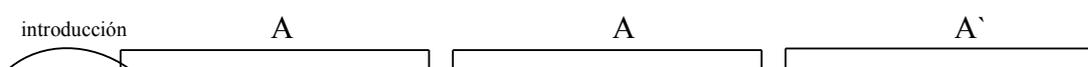
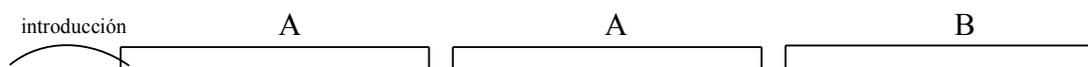
Sexo: F M

Primera audición

A continuación usted escuchará una obra. Atienda a la organización de la forma musical, especialmente a las unidades formales mayores.

Primera audición: Estructura Formal

1) Seleccione entre las siguientes opciones el gráfico que corresponde a la macroforma de la obra escuchada.



A continuación usted escuchará nuevamente la obra luego de lo cual se le pedirá que realice tareas de memoria.

Segunda audición: Memoria

2) Señale si los siguientes fragmentos pertenecen o no a la obra que acaba de escuchar:

Fragmento A: Si No

Fragmento B: Si No

Fragmento C: Si No

Fragmento D: Si No

Fragmento E: Si No

A continuación usted escuchará nuevamente la obra y se le pedirá que realice tareas de memoria.

Tercera audición: Memoria

3) Indique con números el orden temporal en el que se presentan los siguientes fragmentos en la obra escuchada:

I)

Fragmento A:
Fragmento B:

II)

Fragmento A:
Fragmento B:

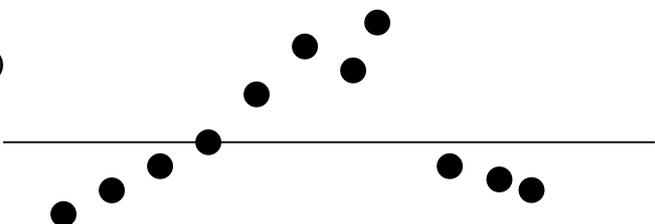
A continuación usted escuchará nuevamente la obra y luego un fragmento de la misma. Atienda a la melodía.

Cuarta audición

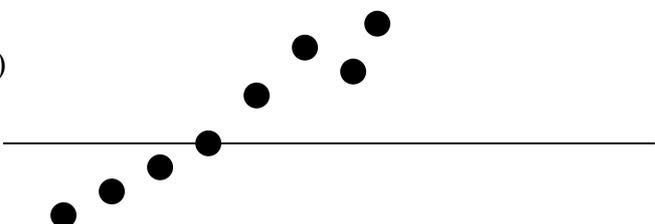
4) Seleccione de las siguientes opciones la que se corresponde con la línea melódica principal del fragmento escuchado.

Fragmento 1

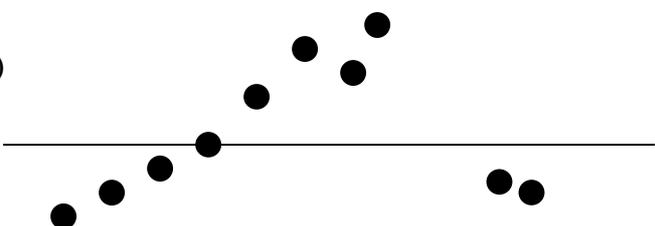
a)



b)

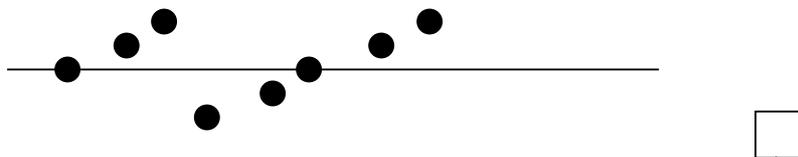


c)

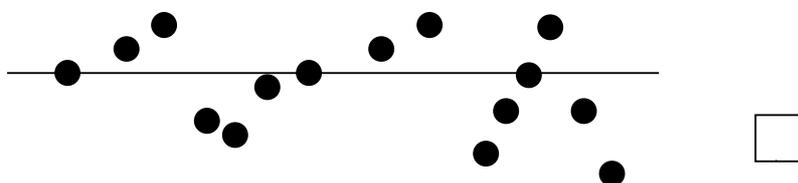


Fragmento 2

a)



b)



5)

a) En la siguiente escala de 1 a 5 indique con una cruz cuán familiar le resultó la obra escuchada, siendo 1 nada familiar y 5 muy familiar:

1 2 3 4 5

b) Es esta escala usted deberá indicar cuán expresiva le parece la ejecución, siendo 1 nada expresiva y 5 muy expresiva:

1 2 3 4 5