

Músicos en Congreso: Puntos de llegada y puntos de partida en la Educación Musical. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2007.

Diferentes modos de comunicar la comprensión musical.

Pereira Ghiena, Alejandro.

Cita:

Pereira Ghiena, Alejandro (Octubre, 2007). *Diferentes modos de comunicar la comprensión musical*. *Músicos en Congreso: Puntos de llegada y puntos de partida en la Educación Musical*. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alejandro.pereira.ghiena/23>

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



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>.

Alejandro Pereira Ghiena María de la Paz Jacquier

Diferentes modos de comunicar la comprensión musical

Introducción

Las asignaturas Educación Auditiva 1 y 2 son parte de la formación inicial de las carreras de música de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Éstas tienen como principal objetivo el desarrollo de capacidades perceptivas y expresivas vinculadas a los diferentes modos de conocimiento musical – audición, composición y ejecución – que posibiliten operar con los atributos musicales, su descripción y su organización. Estas habilidades se consideran necesarias para el desempeño del músico profesional. La comprensión auditiva involucra procesos cognitivos vinculados a actividades tanto de audición, como de composición, ejecución, memorización, recuerdo, descripción verbal (Jacquier 2007). Por ello, aunque la tradición liga directamente la *audiocomprensión* a la escucha musical, ella también desarrolla a través de otros modos de conocer la música. En el contexto de la cátedra de Educación Auditiva, la lecto-escritura musical no comprende un fin en sí mismo, sino que es un medio de apoyo para el desarrollo de la comprensión auditiva. En ese sentido, las denominaciones y códigos que se emplean – verbales, gráficos o gestuales – colaboran en los procesos perceptuales.

No obstante, con frecuencia se observa que en los ámbitos de formación auditiva se considera la lecto-escritura como la única manera de dar cuenta de la comprensión de la música. Es posible que esto se deba al amplio reconocimiento que tiene el código de escritura; sin embargo, su poder descriptivo es limitado (Shifres 2007). Este autor plantea la necesidad de reflexionar sobre la dicotomía objetivismo/subjetivismo en la percepción musical; por un lado, la perspectiva objetivista centra su mirada en las representaciones gráficas tradicionales de la música y su análisis estructuralista que permite *medirla*; por otro lado, la perspectiva subjetivista plantea que la realidad se halla en los sentimientos y emociones del sujeto, por lo tanto es incomunicable. Sin embargo, la perspectiva del realismo experiencial conjuga ambos, objetivismo y subjetivismo, dando “... *lugar a los*

modos de comprender la música de los que solamente podemos dar cuenta tocando, escuchando, moviéndonos, etc., pero no hablando...” o escribiendo (Shifres 2007, p. 70). Asimismo, expresa que existe evidencia anecdótica sobre otros ámbitos de significación musical, otros modos de comprender la música, que suelen ser descuidados por la Educación Auditiva. En esa dirección, propone (i) la valoración de la música como ejecución, siendo esta pues “...no solamente un modo de entender, sino también un modo de dar a entender la música.” (Shifres 2007, p. 73); y (ii) la valoración de la escritura musical como dispositivo metalingüístico, en tanto puede ser considerada como modo de dar cuenta del análisis del lenguaje musical.

Uno de los puntos claves para observar cómo se puede comunicar la comprensión musical, es analizar qué se entiende por comprender la música. Siguiendo a Bamberger (1991) se puede decir que existen dos tipos de conocimiento estrechamente relacionados entre sí que contribuyen, de distinto modo, a la comprensión del fenómeno musical. En primer término, el conocimiento figurativo refiere a una comprensión global de la música, en la que todos los componentes se perciben de manera continua. Así, el oyente realiza una representación holística inmediata de la música y le otorga significado. “*La audición musical es una experiencia multidimensional: el estímulo físico nos ofrece varias dimensiones interactuantes - ritmo, melodía, armonía, timbre, texto, etc. - integradas en un continuo perceptivo del que nuestra cognición extrae patrones, regularidades y relaciones funcionales que configuran una representación figurativa.*” (Musumeci 2007, p. 131)

Por otro lado, el conocimiento formal refiere a todos aquellos aspectos de la música que pueden medirse y clasificarse (Bamberger 1991). Este tipo de representación tiene un rol central en la lectoescritura musical, puesto a que el código convencional, se basa en el establecimiento de relaciones proporcionales de alturas, de duraciones, etc.

Tanto el conocimiento figurativo como el formal implican algún tipo de aprehensión de la música, y contribuyen a la comprensión del oyente. Así, en la educación auditiva “*el punto crucial consiste en integrar ambos tipos de conocimiento en la representación mental del aprendiz: el figurativo es intuitivo, continuo y holístico, el formal es racional, discreto y analítico.*” (Musumeci 2007, p. 132)

Partiendo de la evidencia anecdótica sugerida en el trabajo de Shifres (2007), nos proponemos indagar sistemáticamente en qué medida diferentes acciones pueden constituirse en Modos de Comunicar la Comprensión Musical (en adelante MCCM) válidos

con el objeto de legitimar su inclusión en el ámbito de la educación auditiva; por ejemplo, a través de la ejecución vocal, la ejecución instrumental, el lenguaje verbal, el lenguaje gestual, las representaciones gráficas analógicas, incluyéndose también la escritura convencional de la música. A la luz de los resultados de esta prueba piloto, se propone incluir aspectos subjetivos en el análisis de la experiencia musical y se discuten los aportes potenciales a esta área de la Educación Musical.

Metodología

Sujetos

Participaron en este experimento 18 alumnos de la Cátedra de Educación Auditiva 1 de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, entre 18 y 26 años de edad (media =20).

Estímulo

Esta prueba se llevó a cabo con la obra *Kleine Romanze* del Álbum para la Juventud de Schumann, Op. 68 N° 19 (ver figura 1); además, se emplearon fragmentos de la obra *Armes Waisenkind* del mismo Álbum Op. 68 N° 6 (ver figura 2); ambas obras ejecutadas por Ángela Brownridge. La obra presenta la siguiente disposición de la forma musical: AABA'BA'A'. Las partes A están en LA menor, y la melodía se mueve por grado conjunto y en el nivel del acorde de tónica; mientras que la parte B se presenta en LA mayor y su melodía vincula el quinto grado de la escala con la nota tónica.

Nicht schnell. M.M. $\text{♩} = 130$.

Fragmento A
Reconocimiento

Fragmento B
Orden Temp.

Fragmento A
Orden Temp.

Fragmento D
Reconocimiento

Figura 1: *Kleine Romanze* del Álbum para la Juventud de Schumann, Op. 68 N° 19. Los fragmentos señalados con rojo corresponden al punto 2 de la parte A del test (reconocimiento). Los fragmentos señalados con azul, al punto 3 (orden temporal).

The image shows a musical score for 'Armes Waisenkind' by Schumann, Op. 68 No. 6. The score is divided into five systems. The first system is marked 'Langsam.' and 'p'. The second system is marked 'Langsamer.'. The third system is marked 'In Tempo.'. The fourth system is marked 'Langsamer.' and 'In Tempo.'. The fifth system is marked 'In Tempo.'. Three fragments are highlighted with red brackets and labeled: 'Fragmento B Reconocimiento' in the first system, 'Fragmento E Reconocimiento' in the second system, and 'Fragmento C Reconocimiento' in the fourth system.

Figura 2: Armes Waisenkind del Álbum para la Juventud de Schumann, Op. 68 Nº 6. Los fragmentos señalados con rojo corresponden al punto 2 de la parte A del test (reconocimiento)

Equipamiento

Para la aplicación de la prueba se empleó un equipo de audio para reproducir las audiciones, y una filmadora para registrar las ejecuciones vocales e instrumentales y las representaciones gestuales-corporales. Las representaciones gráficas analógicas y verbales, y las transcripciones fueron recogidas en planillas.

Diseño y procedimiento

Los sujetos fueron divididos en 6 grupos. Cada uno de estos grupos llevó a cabo una condición experimental diferente.

En primer término, los sujetos escucharon tres veces la obra y luego recibieron una planilla en la que debían responder un test de opción múltiple referido a aspectos generales de la comprensión musical; algunos puntos del cuestionario requerían la audición de fragmentos musicales para tareas de reconocimiento y ordenamiento temporal (véase anexo). Esta parte de la prueba fue común para todos los grupos.

La segunda parte, por el contrario, fue específica para cada uno de los seis grupos:

- Condición A: Indicar con gestos (lo más detalladamente posible) los rasgos de la melodía.
- Condición B: Cantar la melodía.
- Condición C: Ejecutar la melodía en el piano o en la guitarra. Referencia: 1º nota de la melodía MI.
- Condición D: Graficar la melodía utilizando grafías analógicas.
- Condición E: Transcribir la melodía en el siguiente pentagrama. Referencia: 1º nota de la melodía MI.
- Condición F: Explicar con palabras, lo más detalladamente posible, todos los rasgos de la melodía.

La muestra está conformada por 18 test: dos pertenecientes a la condición A, dos a la B, dos a la C, cinco a la D, cuatro a la E, y tres a la F.

Resultados

En la parte A del experimento, referida a aspectos generales de la comprensión musical de la obra escuchada, se pudo observar que los sujetos manifestaron diferente grado de familiaridad con el estímulo – punto 1 del cuestionario -. En el punto 2, sobre reconocimiento de fragmentos musicales pertenecientes a la obra escuchada, se ve que los dos fragmentos correctos (fragmentos A y D) fueron bien identificados por todos los sujetos, del mismo modo que el primer fragmento falso (B); el segundo fragmento falso (C) no fue identificado por un sujeto; y el tercer fragmento falso (E) obtuvo cuatro errores. En el punto 3, identificación del orden temporal, tan sólo dos sujetos no señalaron la respuesta correcta. Y en el punto 4, identificación de la estructura formal, solamente tres sujetos señalaron la opción incorrecta.

En la parte B, fue necesario desarrollar un modo de análisis que contemplara la naturaleza propia de cada condición. Algunas condiciones de la prueba implicaban *modos* basados en una réplica, es decir, una representación punto a punto de la superficie musical: por ejemplo, la ejecución vocal, la ejecución instrumental y la transcripción; y en otras condiciones, *modos* que se basan en representaciones más globales: por ejemplo, la grafía analógica, la descripción verbal y el movimiento corporal. A su vez, cada una de las condiciones requirió una manera particular de observar:

- Condición A: tipo, periodicidad, dimensión y velocidad de los movimientos; partes del cuerpo involucradas; acciones que acompañaban al movimiento, por ejemplo, cantar, hablar; frecuencia; correspondencia con la forma;
- Condición B: tonomodalidad elegida y sostenimiento del centro tonal; correspondencia puntual de las alturas y el ritmo; contorno de la ejecución; tempo; matices; correspondencia con la forma;
- Condición C: tonomodalidad elegida; correspondencia puntual de las alturas y el ritmo; contorno de la ejecución; tempo; matices; destreza con el instrumento; correspondencia con la forma;
- Condición D: contorno-movimiento y dimensión de las líneas; distribución espacial de los puntos – notas puntuales -; correspondencia del número de arcos con la estructura de agrupamientos y contraste en el diseño del dibujo entre las partes A y B; presencia de indicaciones verbales;
- Condición E: armadura de clave; cantidad de alturas correctas; contorno; selección de la estructura métrica, barras de compás y células rítmicas presentes; diferenciación entre A y B, y repetición de partes; indicaciones dinámicas y expresivas;
- Condición F: descripción del diseño melódico – alturas y ritmo – y la tonomodalidad; explicación de la estructura de agrupamientos; indicación del instrumento musical y los componentes expresivos; lenguaje específico empleado.

Luego, se confeccionó una planilla con siete categorías: ritmo, altura, forma, expresividad, tempo, timbre y modo; allí se volcaron los datos extraídos de las observaciones de acuerdo a la presencia de esos aspectos musicales en las respuestas de los sujetos. Para las primeras cinco categorías, el grado de ajuste de la representación con el estímulo se midió con una escala de 0 a 5; donde 0 indica la ausencia de ese aspecto musical, y de 1 a 5 diferentes grados de resolución: 1 indica una respuesta incorrecta, y 5 una muy buena respuesta). Para las categorías timbre y modo, se analizó la presencia o ausencia de esos

atributos en las respuestas de los sujetos (fue posible establecer presencia o ausencia de estos aspectos musicales porque no se observaron respuestas incorrectas que hubiesen requerido un grado más en la escala de medición).

De este modo se realizó un análisis cualitativo y cuantitativo de las respuestas. El 31% de las respuestas fueron consideradas correctas en esta parte del test. Debido a que se trata de un estudio piloto, en el que intervino un número reducido de sujetos por condición, los resultados no son procesados estadísticamente. Por el contrario se presenta una descripción detallada de todos los datos recogidos.

Ritmo

En once sujetos se observaron referencias al ritmo de la obra escuchada. Las cinco respuestas más acertadas correspondieron a los sujetos que realizaron las condiciones A (gestos), B y C (ejecución). Cinco respuestas fueron consideradas incorrectas: una de la condición A y cuatro de la D (grafías analógicas); y se observó una respuesta regular perteneciente a la condición F (descripción verbal).

Alturas

De los dieciocho sujetos que participaron del test, quince hicieron referencia a las alturas de la melodía de la obra escuchada; pero sólo tres respuestas fueron consideradas buenas: una de la condición A (gestos), una de la B (canto) y una de la C (ejecución instrumental). Cuatro respuestas fueron parcialmente correctas: una de la condición B y tres de la D (grafías analógicas); cuatro fueron regulares: una de la C, 2 de la E y una de la F. Cuatro respuestas fueron consideradas incorrectas: tres de la condición E (transcripción) y una de la F (descripción verbal).

Forma

La forma fue un componente musical presente en casi todas las respuestas, a lo largo de las diferentes condiciones. Sólo dos no la incluían, una de la condición A (gestos) y una de la E (transcripción). Nueve sujetos, más de la mitad, realizaron una respuesta parcialmente correcta con respecto a la estructura de agrupamientos que describía la obra; en cuatro sujetos las respuestas fueron buenas o muy buenas; y en tres, fueron regulares o malas.

Expresividad

La expresividad fue un atributo musical advertido en seis sujetos solamente. Los cuatro sujetos de las condiciones B (canto) y C (ejecución instrumental) presentaron este componente en sus respuestas, aunque fueron consideradas incorrectas. Una de las respuestas de la condición A fue parcialmente correcta; y hubo una respuesta regular en la condición F.

Tempo

El tempo fue un componente que sólo estuvo presente en las condiciones A, B y C, es decir, en seis sujetos. Las tres respuestas claras y muy buenas pertenecen dos a la ejecución vocal – condición B -y una a la ejecución realizada en piano – condición C -. Las dos respuestas consideradas buenas pertenecen a la condición A; y la parcialmente correcta, a la C – en guitarra -.

Timbre

Solamente uno de los sujetos que realizó la consigna de la condición F (descripción verbal) hizo referencia al timbre mencionando el instrumento musical que ejecuta la obra.

Modo

El modo en el que se presenta la obra fue advertido en seis sujetos: los dos de la condición B (canto), los dos de la C (ejecución instrumental) y dos de la F (descripción verbal).

En segundo lugar, se observó qué condiciones estaban presentes en cada categoría de la prueba. Es necesario remarcar que el número de sujetos en cada condición no es homogéneo, por lo que la tabla sólo refleja la presencia o ausencia del aspecto musical, y no la cantidad de sujetos.

Condición	Categorías						
	Ritmo	Alturas	Forma	Expresividad	Tempo	Timbre	Modo
A (Gestos)	X	X	X	X	X	X	X
B (Ej. vocal)	X	X	X	X	X	X	X
C (Ej. Instr.)	X	X	X	X	X	X	X
D (Gráficos)	X	X	X			X	X
E (Transcripción)		X	X			X	X
F (Descr. Verbal)	X	X	X	X		X	X

Tabla 2: Presencia de cada Categoría en cada Condición.

Conclusiones

Por una parte, algunos componentes analizados estuvieron presentes más claramente en algunas condiciones, otros totalmente ausentes y otros distribuidos más homogéneamente, por lo que se podría inferir que algunos aspectos musicales – de los seleccionados para el análisis – son mejor evaluados en ciertas condiciones. Observando los resultados obtenidos, pareciera ser que el tempo y la expresividad son más susceptibles de ser evaluados en MCCM vinculados a los gestos y a la ejecución vocal e instrumental. Sin embargo, componentes como la forma y las alturas fueron identificados en todas las condiciones, lo que podría sugerir que todos los MCCM analizados permiten dar cuenta de tales componentes. El ritmo estuvo totalmente ausente en la condición E, sin embargo es un componente generalmente incluido en las transcripciones melódicas. Esto podría estar dando cuenta de que los sujetos que realizaron la condición E, o bien no pudieron formalizar el componente rítmico, o bien no lo comprendieron. Para extraer una conclusión en este sentido, sería necesario realizar esta prueba con una mayor cantidad de sujetos.

Aunque en la primera parte del test todos los sujetos demostraron tener una comprensión general de la obra, en la parte B se observaron grandes diferencias entre las respuestas de las distintas condiciones. Estas diferencias podrían indicar que existen problemas directamente relacionados con el MCCM requerido, más allá del grado de comprensión de la música que pueda lograr el sujeto. Sin embargo, es necesario mencionar que existen algunas diferencias en cuanto a los contenidos tratados en ambas partes que podrían incidir en este sentido.

Por otra parte, la valoración de las respuestas varió de acuerdo a la condición. Es decir ciertas condiciones parecen suscitar *mejores* respuestas que otras según el atributo del que están tratando de dar cuenta. Entonces, demandar diferentes MCCM proporciona mayor número de vías para facilitar la expresión de la comprensión en el ámbito de la clase. De este modo es posible discriminar mejor si una respuesta no aceptable se debe a un problema de comprensión o de expresión de la comprensión. En tal sentido es posible afirmar que no necesariamente la escritura musical es la forma de exteriorizar el pensamiento que revela mejor la comprensión de la música, ni más detalladamente, ni de manera más accesible.

Se puede decir que algunos de los MCCM, tales como grafía analógica y movimiento corporal, están más relacionados con el conocimiento figurativo, porque se basan en representaciones más globales del fenómeno musical. Por el contrario, otros MCCM,

como la escritura musical o la descripción verbal hacen uso de recursos formalizados, por lo que pueden considerarse como afines al conocimiento formal y por lo tanto servir mejor para dar cuenta de éste.

Otros MCCM, ejecución vocal e instrumental, no requieren de representaciones formales o altamente codificadas, sin embargo, tampoco pueden ser consideradas respuestas figurativas, desde que no dan cuenta simplemente de aspectos globales de la comprensión de la música, sino que se orientan a mapear punto a punto la superficie musical. Podría considerarse como un conocimiento que está entre lo figurativo y lo formal, pues si bien es puntual, no alcanza la formalización.

A partir de los resultados obtenidos en esta prueba preliminar, se prevé realizar una experiencia con un número mayor de sujetos que posibilite un análisis estadístico para legitimar la inclusión de los distintos MCCM en el ámbito de la educación auditiva. Finalmente, se considera importante incluir aspectos subjetivos en el análisis de la comprensión musical.

Bibliografía

- BAMBERGER, J. (1991) *The Mind behind the Musical Ear*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- JACQUIER, M. (2007) “Procesos de segmentación, comprensión metafórica y experiencia narrativa en la música”. Aplicaciones didácticas. *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Editadas por M. Espejo. Tunja, Colombia. Pp. 47-52.
- MUSUMECI, O. (2007) “Adiós al dictado musical: propuestas cognitivas para una educación auditiva humanamente compatible usando música real”. *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Editadas por M. Espejo. Tunja, Colombia. Pp. 125-167.
- Programa 2006 de la Cátedra Educación Auditiva: ar.geocities.com/educación_auditiva, página consultada el 1/11/06.
- SHIFRES, F. (2005) “La noción de música como ejecución en la decisión de las intervenciones didácticas en la Educación Auditiva”. *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. Editadas por F. Shifres. 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”. *Memorias de las II Jornadas Internacionales de*

Educación Auditiva. Editadas por M. Espejo. Tunja, Colombia. Pp. 64-78.

STUBLEY, E. (1992) "Philosophical Foundations" (Fundamentos Filosóficos. Traducción Isabel Martínez). En Colwell, R. (Ed.), *Handbook of Research in Music Teaching and Learning*, Reston, Music Educators National Conference.

Anexo

Test Parte A

Seudónimo:

Edad:..... Sexo: F M

Educación Auditiva: 1 2

1. En una escala de 1 a 5 indique cuán familiar le resulta la obra escuchada, siendo 1 nada familiar y 5 muy familiar:

1 2 3 4 5

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

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

Fragmento A	<input type="text"/>
Fragmento B	<input type="text"/>

4. Señale la descripción formal que mejor se adecua a la obra:

A A B A' B A'

A A B B A A

A B A B A B