

Undécimo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (FBA-UNLP), Buenos Aires, 2013.

Las transformaciones melódicas en la lectura cantada a primera vista.

Pereira Ghiena, Alejandro.

Cita:

Pereira Ghiena, Alejandro (Septiembre, 2013). *Las transformaciones melódicas en la lectura cantada a primera vista. Undécimo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (FBA-UNLP), Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alejandro.pereira.ghiena/28>

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



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>.

Las transformaciones melódicas en la lectura cantada a primera vista

Alejandro Pereira Ghiena

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) – Facultad de Bellas Artes -
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La idea de transformación melódica refiere a las variaciones realizadas en las interpretaciones musicales superficiales que presenta una melodía respecto del modelo. Este trabajo intenta estudiar el alcance del concepto de transformación melódica en las tareas de cantar a primera vista, identificando momentos de la ejecución que pudieran ser considerados como transformaciones respecto del modelo que constituye la partitura. Para tal fin, se le pidió a 13 estudiantes de música que cantaran a primera vista una melodía a partir de una partitura. Se transcribieron todas las diferencias entre el modelo y las ejecuciones y se analizaron respecto de su coherencia en vinculación con la estructura armónico tonal de la melodía leída. Se encontró que la mayor parte de las variaciones respecto del modelo podrían ser consideradas como transformaciones melódicas que dan cuenta de la comprensión armónico tonal de la melodía por parte del lector. Se considera necesario valorar la interpretación creativa del contenido musical, como indicador de una comprensión melódico y armónico tonal en la tarea de lectura, superando la idea de réplica como única respuesta aceptable.

Resumo

A ideia da transformação melódica refere-se às variações efectuadas nas interpretações musicais superficiais que apresentam o conjunto das versões frente ao modelo inicial. Este trabalho tenta estudar o alcance do conceito de transformação melódica na tarefa do canto à primeira vista, identificando os momentos da execução que possam ser considerados como transformações em relação ao modelo que constitui a partitura. Com tal propósito pediu-se a 13 estudantes de música que cantaram a primeira vista uma melodia a partir de uma partitura. Foram transcritas as diferenças entre o modelo e as execuções e analisadas em quanto à sua consistência em relação com a estrutura harmónica tonal da melodia lida. Encontrou-se que a maior parte das variações em relação ao modelo poderiam ser consideradas como transformações melódicas que dão conta da compreensão harmónica tonal da melodia por parte do leitor. Considera-se necessário valorizar a interpretação criativa do conteúdo musical como indicador de uma compreensão harmónica e melódica na tarefa de leitura superando a ideia de replicação como a única resposta aceitável.

Abstract

The idea of melodic transformation refers to surface variations in music performances respect to the model. This paper aims to study the scope of the concept of melodic transformation in the sight-singing realm, by considering the melodic coherence and meaning of surface differences between the performance reading and its source, the score. For this purpose, 13 music students were asked to sight-sing one melody from a score. Performances were transcribed and analyzed and differences from the score were analyzing according to their fitness with tonal harmonic structure of the model. Findings show that most of such differences could be considered as melodic transformations, since they reveal the reader's tonal-harmonic understanding. More emphasis on creative music interpretation is needed in order to understand some aspects of harmonic and melodic comprehension overcoming the performative replication as the only valid answer.

Fundamentación

La noción de transformación melódica, que surge como una adaptación al campo de las transcripciones melódicas del concepto de transformación acuñado por Bruner (1986) en sus estudios sobre comprensión literaria, contribuye a la idea de que ciertas diferencias entre la versión original y la transcripción pueden ser consideradas como redescripciones creativas del contenido musical del modelo (Herrera y Wagner, 2009; Shifres y Wagner, 2010; Wagner 2010; Shifres *et al.*, 2011). Este concepto ha sido definido como “el conjunto de diferencias a nivel de la melodía que tiene una interpretación de una pieza respecto del modelo que sirvió de base a dicha representación” (Shifres *et al.*, 2011).

Así, esta idea emerge como una alternativa al planteo de la pedagogía musical tradicional para la cuál la réplica al modelo constituye la única respuesta correcta, y toda modificación en la transcripción constituye un error en la tarea realizada.

La lectura cantada a primera vista forma parte de las habilidades de alta demanda cognitiva que se pretenden desarrollar en la formación musical académica. Como toda lectura, esta tarea parte de la escritura, por lo cual la música plasmada en la partitura constituye la base que servirá de modelo para la resolución de la tarea.

De acuerdo con Fine, Berry y Rosner (2006) al cantar a primera vista el lector construye representaciones auditivas que va cotejando con la retroalimentación sonora generada por su propia ejecución. Cuando esta comparación no resulta idéntica, es decir, cuando la unidad significativa percibida por retroalimentación no coincide con la representación de esa unidad, el lector corrige la ejecución buscando emparejar las unidades cotejadas. De este modo, la intervención de la retroalimentación auditiva y la construcción de representaciones auditivas en la tarea de cantar a primera vista juegan un papel fundamental, principalmente en los estadios iniciales del desarrollo de la habilidad, ya que permite a los lectores principiantes advertir *errores* y corregirlos durante la ejecución. Sin embargo, estos supuestos errores podrían dar cuenta de una comprensión de la estructura musical, siempre que las modificaciones al modelo se presenten en la superficie, y sean congruentes con la estructura armónico tonal de la melodía leída.

Cantar a primera vista implica la decodificación de los símbolos, la construcción de un marco tonal y la ejecución ajustada de la música plasmada en la partitura. Las prácticas pedagógicas tradicionales apuntadas a lograr tal objetivo ponen el foco en la réplica exacta del modelo que brinda la partitura. Considerar la noción de transformación melódica en el análisis de la resultante sonora que surge de tareas de lectura a primera vista brinda la posibilidad de advertir el grado de comprensión musical que el estudiante ha logrado en su ejecución. En este sentido, este trabajo propone una ampliación del concepto de transformación melódica, originalmente referido a la tarea de transcripción musical, al campo de las ejecuciones generadas a partir de la lectura cantada a primera vista.

Objetivos

Este trabajo se propone estudiar el alcance del concepto de transformación melódica en la lectura cantada a primera vista como indicador de la comprensión estructural que el lector tiene de la melodía que está siendo leída. Para tal fin, nos proponemos identificar momentos de la ejecución que puedan ser considerados como transformaciones melódicas analizando las modificaciones en relación con el modelo y con los rasgos musicales estructurales a partir de los estudios sobre transformaciones en la transcripción melódica en el contexto del background de conocimiento cultural del sujeto.

Metodología

Sujetos

Participaron de la prueba 13 estudiantes de música que cursaban el primer año de nivel universitario. Al momento de la realización del experimento, todos los sujetos habían llegado al examen final del segundo módulo de Educación Auditiva, lo que aseguraba un conocimiento del procedimiento de lectura a primera vista y permitía estimar la dificultad de la melodía a ser leída.

Estímulos

La figura 1 muestra la partitura de la melodía diseñada para el experimento con un nivel de dificultad acorde a las habilidades de lectura de



Figura 1: Partitura de la melodía utilizada como estímulo en la prueba, que constituye el modelo para la ejecución cantada a primera vista.

los sujetos. La construcción melódica se basa en las funciones pilares de I, IV y V, y presenta una organización morfológica de frase período (antecedente 1, consecuente 1, antecedente 1, consecuente 2). El movimiento melódico se organiza por grado conjunto y por saltos dentro de los acordes de tónica y dominante.

Diseño y procedimiento

La tarea consistió en leer a primera vista la melodía proyectada en una pantalla. Los sujetos debieron permanecer de pie frente a la pantalla durante la realización de la prueba, y dispusieron de 4 minutos para ubicarse en la tonalidad y conocer la melodía antes de realizar la versión final. La ejecución se registró en audio y video con dos cámaras filmadoras.

Resultados

Se transcribió la ejecución final de cada uno de los ejecutantes y se las comparó con la partitura de la melodía leída. Se cuantificaron las modificaciones realizadas en relación con el modelo, se examinó el comportamiento global de las respuestas y se analizaron cualitativamente las transformaciones en función de las particularidades estructurales de la melodía original.

Con el fin de observar globalmente las regiones de la melodía que presentaron mayores modificaciones, se realizó un gráfico que compara la melodía original con la media de todas las ejecuciones cantadas a primera vista (ver figura 2). El gráfico presenta, en el eje horizontal, cada una de las 66 notas de la melodía. Mientras que en el eje vertical los números corresponden a los semitonos que cada nota se separa de la tónica. Así, la nota *re*, por ser la tónica estará representada por el cero, mientras que el *fa#*, estará indicado en el número 4 del eje vertical, por estar separada por 4 semitonos de la nota tónica. Este modo de graficar las distancias de altura de las melodías utilizado en otros estudios sobre transformaciones melódicas en la transcripción (ver Wagner, 2010; Shifres *et al.*, 2011) permite observar cuánto se separan las melodías objeto de análisis (en este caso, las ejecuciones a primera vista) de la melodía que ofició de modelo (en este caso, la partitura utilizada como estímulo para la lectura).

El gráfico de la figura 2 muestra que las regiones que presentan mayor desviación respecto del modelo son: el descenso por grado conjunto desde el sexto grado hacia la tónica y el arpeggio de tónica ascendente (cc. 6 y 7). También se observa una desviación clara, aunque menor, hacia la cadencia final sobre las funciones de IV y V (cc. 14 y 15). La mayor desviación que presentó la media de las

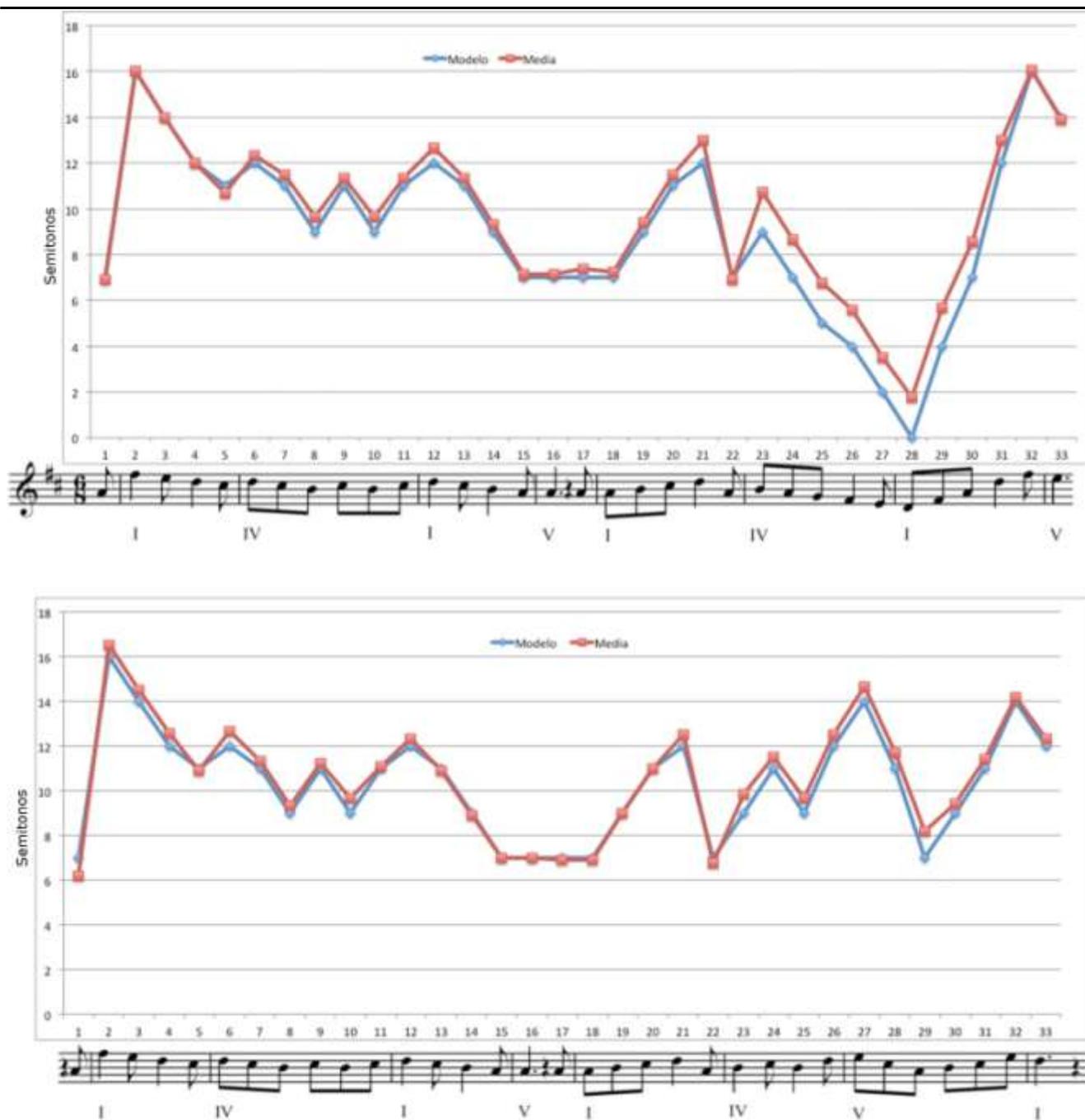


Figura 2: Gráfico comparativo entre la melodía presentada como modelo (color azul) y una media resultante de todas las ejecuciones (color rojo). El eje horizontal refiere a cada una de las notas sucesivas de la melodía, mientras que el eje vertical representa los semitonos medidos en relación a la distancia de cada nota respecto de la tónica. En el panel superior se muestra la primera frase de la melodía y en el inferior la segunda.

ejecuciones en las regiones mencionadas también puede observarse en el gráfico de dispersión (ver figura 3) que muestra las notas que sufrieron mayores modificaciones respecto del modelo.

La posibilidad de considerar como transformaciones a ciertas modificaciones en la ejecución implica un análisis más detallado que

la simple cuantificación de los cambios. Aquí resulta necesario poner el foco en las características puntuales de tales modificaciones en función de su coherencia con la estructura armónico tonal de la melodía. Teniendo en cuenta este criterio, se analizaron detalladamente todas las diferencias melódicas entre el modelo y cada ejecución. En la figura 4

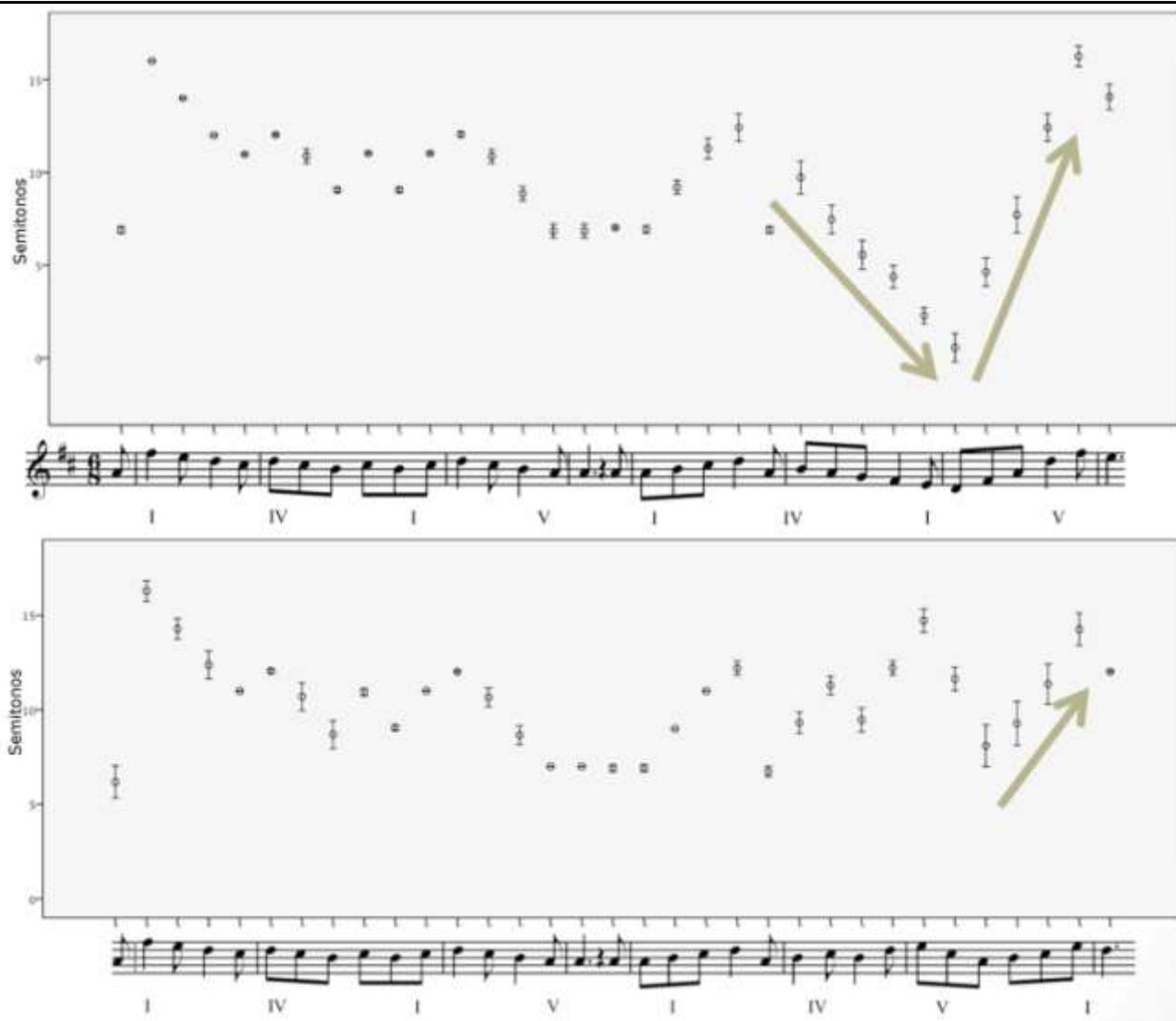


Figura 3: Gráfico de error que muestra un promedio de la desviación que presentó cada nota respecto del modelo, considerando todas las ejecuciones. El eje horizontal refiere a cada una de las notas sucesivas de la melodía, mientras que el eje vertical representa los semitonos medidos en relación a la distancia de cada nota respecto de la tónica. En el panel superior se muestra la primera frase de la melodía y en el inferior la segunda. Las flechas indican los movimientos melódicos en los cuales se presenta la mayor variabilidad de respuestas.

se presenta la partitura de la melodía original y una transcripción con diferentes transformaciones que fueron halladas en este análisis. Cabe señalar que las transformaciones presentadas en esta figura son un compendio de variaciones extraídas de diferentes ejecuciones, y constituyen ejemplos del conjunto de desvíos respecto del modelo que podrían ser consideradas como transformaciones de acuerdo al criterio adoptado. Las regiones en cuestión se marcan con rectángulos de diferentes colores tanto en la partitura que ofició de modelo como en la que presenta las variaciones, y se le asigna

una letra a cada transformación para facilitar su descripción.

En la región *a* (cc. 2, 3 y 4) se observó que uno de los participantes cantó exactamente el mismo contorno melódico pero a distancia de una tercera, siempre acorde a la escala diatónica, manteniendo el centro tonal y respetando la estructura armónica de la región. Esto podría estar dando cuenta de que el lector comprendió la estructura armónico-tonal del primer antecedente, que se sustenta en las funciones de IV y I, y finaliza en tensión con el V. Claramente, el movimiento paralelo que

Modelo

Transformaciones

Figura 4: Partitura de la melodía original que sirvió de modelo (panel superior) en comparación con una melodía que incluye la transcripción de transformaciones observadas en diferentes ejecuciones (panel inferior). Las regiones transformadas se presentan marcadas con rectángulos y letras tanto en el modelo como en la partitura que muestra las transformaciones (ver análisis en el cuerpo del texto).

realizó el ejecutante preserva estos rasgos estructurales, aun cuando la nota final cantada del antecedente difiera de la del modelo (la 7ma de la escala en lugar de la 5ta). De este modo, el giro melódico paralelo y la nota de cierre del antecedente en tensión cantados son verosímiles respecto del movimiento melódico y de la estructura tonal del modelo.

En *b*, la cadencia final que fue uno de los lugares con mayores variaciones (ver figuras 2 y 3), se observaron diferentes cierres melódicos perfectamente posibles de acuerdo a

los rasgos estructurales de la melodía. En el ejemplo que muestra la figura 4 se observa una modificación melódica (primeras 2 notas del compás 15: *fa* y *re*) que genera una variación en la armonía subyacente y que podría entenderse como la inclusión de un I antes del V, para luego resolver en el I. Melódicamente, este fragmento es resuelto con el ascenso melódico por grado conjunto de dominante a tónica, uno de los cierres melódicos cadenciales más típicos en la música tonal. Esta modificación de la armonía subyacente es, sin embargo, una posibilidad cadencial que no

altera el sentido tonal (melódico-armónico) de la resolución en la tónica. Es decir, se produce una variación en la llegada a la dominante y una resolución posible en la tónica acorde a los giros que presenta la melodía. Tal vez, se podría discutir si este movimiento melódico producto de la transformación de la melodía no es más coherente con los rasgos del estímulo y tonalmente, que el movimiento propuesto en el modelo. Se podría decir, al menos, que es verosímil y que da cuenta de una comprensión de la cadencia tonal y del cierre melódico en esta melodía.

Como se mencionó más arriba, el fragmento *c* es otro de los lugares que sufrió mayores variaciones en las ejecuciones. El giro corresponde al cierre del consecuente 1, con el arpeggio ascendente del acorde de tónica en el compás 7, y la llegada a un punto de tensión en la 5ta de la escala como última nota de la parte (nota *mi* en el compás 8). Una de las transformaciones observadas en este lugar es el ascenso del arpeggio de tónica. Es decir, que luego del *re* del compás 7 donde comienza el arpeggio ascendente, se saltea el *fa#* yendo directamente al *la*, y luego continúa con el arpeggio pero siempre un paso (dentro del acorde de tónica) más arriba. Luego del arpeggio, desciende un grado por la escala a la 7ma, finalizando en tensión sobre el acorde de dominante al igual que en el modelo. En esta transformación se respeta tanto la armonía estructural subyacente (I-V) como la dirección del movimiento y el nivel tonal por el que se mueve (arpeggio del acorde de tónica). Una vez más, esta variación resulta coherente y verosímil en función de la estructura armónico tonal de la melodía leída.

Una transformación que apareció con frecuencia, es la que se muestra en el fragmento *d*, consistente en aumentar el intervalo del salto inicial de los antecedentes 1 y 2. En lugar de saltar desde la 5ta abajo hasta la 3ra arriba (intervalo de 6ta mayor ascendente), salta hasta la 5ta arriba, implicando un intervalo de 8va, para luego continuar con el mismo movimiento que el modelo (descenso por grado conjunto hasta la siguiente nota real).

Los rectángulos *e*, *f* y *g* señalan notas individuales que fueron transformadas en diferentes ejecuciones. En *e*, la nota *si* sobre la función de IV es reemplazada por un *re*, que también pertenece al acorde de la función

subyacente, mientras que en *f* la nota *mi* entre el *fa#* y el *re*, es sustituida por un *fa#*, generando un salto de 3ra pero sin alterar la estructura y la continuación de la melodía. Finalmente, en *g*, de un modo similar a lo que ocurría en *d*, se aumenta el intervalo del salto inicial del antecedente, pero en este caso, iniciando en una nota más grave (*fa#*). De este modo, el intervalo se canta de una 8va entre la tercera abajo (*fa#*) y la tercera arriba (*fa#*), modificando la nota inicial.

Las descripciones de las transformaciones aquí presentadas constituyen una pequeña porción de las variaciones analizadas que, según lo propuesto en este trabajo, podrían ser consideradas como transformaciones melódicas en la lectura cantada a primera vista. Sin embargo, permiten dar cuenta de los elementos considerados en el análisis y de los tipos de variaciones que se propone sean tenidos en cuenta como indicadores de la comprensión de ciertos aspectos estructurales de la melodía, y no como meros errores de lectura.

A partir de estos criterios se cuantificaron (i) las notas variadas del total de notas cantadas, (ii) las notas variadas que podrían ser consideradas como transformaciones melódicas, y (iii) las notas modificadas que no parecían respetar la estructura armónico-tonal ni las características del movimiento melódico de la melodía, y que por tanto fueron consideradas como errores de lectura. La figura 5 muestra los porcentajes que resultaron de esta cuantificación. Resulta interesante notar que del total de notas variadas en las ejecuciones, el 62% corresponde a notas que podrían ser consideradas como transformaciones en sí mismas, o como partes de transformaciones que incluyen varias notas. Esto podría estar dando cuenta de que las variaciones melódicas respecto del modelo que revelan una comprensión armónico-tonal de la melodía, presentan una alta frecuencia en las tareas de cantar a primera vista, incluso, en el caso de esta muestra, una frecuencia mayor que aquellos errores que aparecen desvinculados de la estructura. De este modo, se hace evidente la necesidad de considerar y atender a este tipo de variaciones en la ejecución cantada a primera vista, tanto en el proceso de enseñanza como en la evaluación de esta tarea musical de alta demanda cognitiva, como indicadores de comprensión musical.

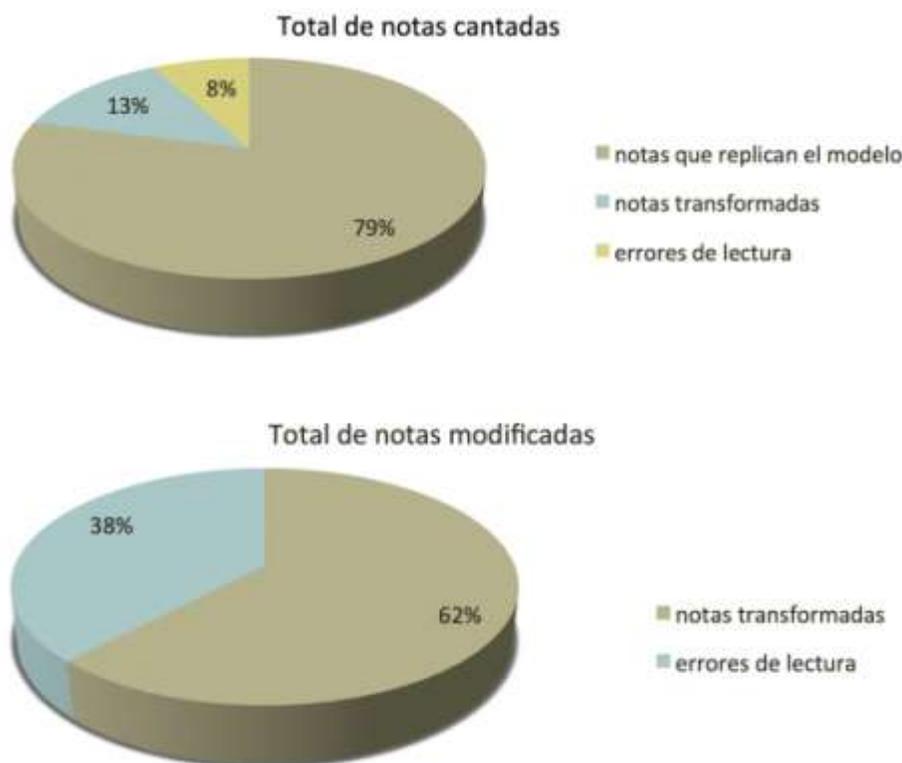


Figura 5: En el panel superior se muestra un gráfico de proporciones de: (i) total de notas que replican el modelo en las ejecuciones, (ii) total de notas transformadas, y (iii) total de errores de lectura; respecto del total de notas cantadas. En el panel inferior se presenta el gráfico de proporciones de las notas transformadas y de los errores de lectura en función del total de notas variadas respecto del modelo.

Conclusiones

Este trabajo se propuso estudiar el alcance del concepto de transformación melódica en las tareas de cantar a primera vista, identificando momentos de la ejecución que pudieran ser considerados como transformaciones melódicas. Los resultados mostraron que los lectores realizaron una serie de modificaciones en la superficie musical, que respetaban la estructura armónico-tonal de la melodía leída.

Estas diferencias superficiales con el modelo podrían ser consideradas como transformaciones melódicas en este tipo de tareas, y darían cuenta de que el lector está comprendiendo la estructura musical de la melodía que está ejecutando. Esto parecería sugerir que los estudiantes transforman las melodías cuando cantan a primera vista, como producto de una interpretación del contenido musical.

Notablemente, la cuantificación de las transformaciones mostró que éstas aparecieron en mayor medida que otros tipos de

variaciones respecto del modelo, dando cuenta del proceso creativo de interpretación que el lector realiza durante tareas de cantar a primera vista.

Si bien toda tarea de lectura implica una reproducción del modelo, la posibilidad de vislumbrar aspectos de la comprensión musical justamente en los lugares que presentan variaciones, hace evidente la necesidad de reconsiderar las evaluaciones de este tipo de tareas, teniendo en cuenta que ciertos cambios podrían ser entendidos como descripciones creativas y no como simples errores de lectura por no resultar estrictamente ajustadas al modelo.

La valoración de una interpretación creativa del contenido musical que refleje una comprensión melódica y armónico tonal en la tarea de lectura, podría liberar a docentes y estudiantes de la idea de réplica como único resultado satisfactorio posible, y contribuir en el desarrollo musical integral en los estudiantes.

Referencias

- Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds* [Realidad Mental y Mundos Posibles. Los Actos de la Imaginación que Dan Sentido a la Experiencia (B. López, trans.) Barcelona: Gedisa, 2004]. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fine, P., Berry, A. y Rosner, B. (2006). The effect of pattern recognition and tonal predictability on sight-singing ability. *Psychology of Music* 34, 431-447.
- Herrera, R. y Wagner, V. (2009). Una ejecución, diferentes transcripciones. En *Actas de la VIII Reunión de SACCOM*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.
- Shifres, F. y Wagner, V. (2010). El desarrollo del pensamiento musical a través de las re-descripciones de los contenidos discursivos. En F. Shifres y R. Herrera (Eds.) *Actas del Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en al Enseñanza Formal de la Música*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 23-29.
- Shifres, F.; Wagner, V.; Martínez, G. y Capponi, R. (2011). Transformaciones melódicas en las representaciones cantadas y escritas de estudiantes iniciales de música . En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.) *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-culturales. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 691-701.
- Wagner, V. (2010). Transformaciones y estructura melódica. Un abordaje a partir de la ejecución y la transcripción. En L.I. Fillottrani y A.P. Mansilla (Eds) *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de SACCoM*, Buenos Aires: SACCoM, pp. 314-323.