

El concepto de transformación en el análisis de las transcripciones melódicas.

María Inés Burcet.

Cita:

María Inés Burcet (Diciembre, 2009). *El concepto de transformación en el análisis de las transcripciones melódicas. Primera Jornada de Desarrollo Auditivo en la Formación del Músico Profesional. Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/16>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkvb/fWs>



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>.

Cátedra de Educación Auditiva I y II

Inés Burcet

El Concepto de Transformación
en el Análisis de las
Transcripciones Melódicas

Introducción

Para realizar una transcripción melódica, el oyente debe poner en acción procesos de:

- selección
- recolección
- recuperación
- análisis

Traducir al código de escritura aplicando sus particulares convenciones.

Introducción

- Las diferencias suelen considerarse como errores de escritura, de memorización o de comprensión musical, ya que la respuesta más ponderada es la que representa una verdadera réplica de la melodía original.

Entendiendo a la réplica como una transposición, donde a cada una de las notas articuladas de la melodía le corresponde una nota escrita en el pentagrama.

Fundamentación

- Estudios previos permitieron considerar que, en algunos casos, las sustituciones de notas, no serían consecuencia de errores de escritura, de memoria o de comprensión, sino el resultado de la *interpretación* del oyente, que estaría dando lugar a una **transformación**.

Fundamentación

- Este concepto de **transformación** se encuentra fuertemente asociado a los procesos de interpretación y comprensión.
- En la **transformación**, la transcripción representaría literalmente la interpretación de la melodía y no, necesariamente, a la melodía misma.

Estudios realizados en neurociencia (Kandel, Schwartz y Jessell, 1997) analizan las modificaciones que los sujetos realizan al expresar el contenido de la memoria en tareas de retención de textos, y consideran que el conocimiento sobre el mundo que expresa un sujeto sufre dos transformaciones:

- la primera corresponde a los procesos perceptivos, ya que la percepción sensorial no es un registro fiel del mundo externo,
- la segunda tiene lugar al recuperar la información, donde el recuerdo tampoco resulta una copia fiel sino que se ha transformado a partir de “diversas estrategias cognitivas que incluyen comparaciones, inferencias, conjeturas perspicaces y suposiciones para generar una memoria consistente y coherente” (Kandel, Schwartz y Jessell, 1997)

Fundamentación

- Durante la audición de una pieza musical el oyente genera expectativa acerca del modo en que la música se conducirá. Así, por ejemplo, espera que una nota inestable resuelva en una nota estable y cercana, o que un patrón de movimiento por grado conjunto continúe en la misma dirección.

Fundamentación

- La expectativa está fundada en el conocimiento empírico que adquiere el oyente, vinculado a las posibilidades y probabilidades inherentes a los materiales y su organización en el contexto de la música tonal.
- La experiencia con el lenguaje tonal proporciona el conocimiento acerca de lo usual e inusual guiando la expectativa, y a su vez, colabora en la recuperación de la información.

Sistema Tonal como Sistema Estilístico (Meyer 1956)

- sólo algunos sonidos -o combinaciones- son posibles;
- aquellos sonidos posibles dentro del sistema pueden ser plurisituacionales dentro de límites definidos;
- los sonidos posibles dentro del sistema pueden combinarse sólo de ciertas maneras para formar términos compuestos;
- las condiciones expuestas arriba están sujetas a las relaciones de probabilidad que prevalecen dentro del sistema;
- las relaciones de probabilidad que prevalecen dentro del sistema están en función del contexto de cada obra concreta.

Fundamentación

- La música tonal presenta comportamientos o patrones prototípicos en su sintaxis.
- El oyente, expuesto a la reiteración de estos patrones, adquiere intuitivamente conocimiento acerca del modo en que, con mayor probabilidad, la música tonal se conducirá.

Procesos de expectación (L. B. Meyer)

Intra-opus: dependen del conocimiento de una obra en particular.

Extra-opus: dependen del conocimiento general del *funcionamiento* del sistema musical.

El modelo de S. Larson (1997, 2004)

Propone un modelo en el cual la expectativa podría comprenderse por la combinación de dos metáforas: la *música como movimiento* y la *música como propósito*.

El modelo de S. Larson (1997, 2004)

Fuerzas musicales:

- **gravedad**

es la tendencia de un tono inestable a ir hacia abajo

- **magnetismo**

es la tendencia de un tono inestable a moverse hacia el tono más cercano

- **inercia**

es la tendencia de un patrón de movimiento a continuar del mismo modo

Los Patrones de S. Larson (1997, 2004)

5 6 5 - 3 4 3 - 1 2 1

5 4 3 - 3 2 1 - 1 7 1 - 3 4 5 - 1 2 3

5 6 7 8 - 8 7 6 5

Principios:

- se inician en una nota estable,
- se mueven hacia otra nota inestable
- finalizan en una nota estable

Fundamentación

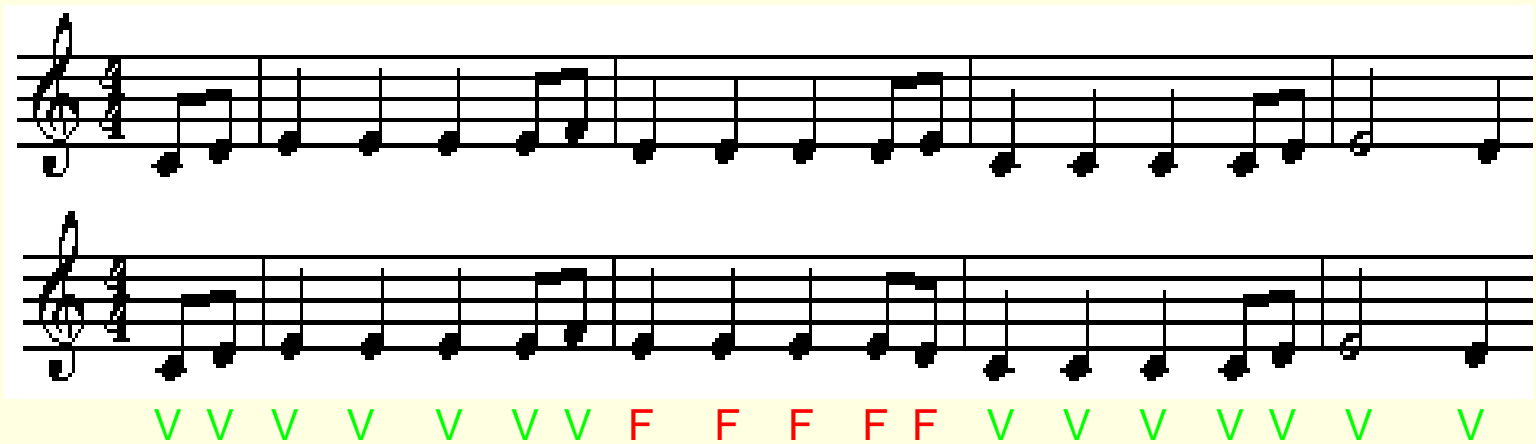
- Estudios previos realizados a partir del análisis de transcripciones melódicas, permitieron advertir cierta sistematicidad para sustituir patrones melódicos inestables por patrones melódicos estables.
- Los estudiantes, al menos en etapas iniciales de su formación musical, parecerían transformar el estímulo en virtud de que sus expectativas se cumplan.

Objetivo

- Aplicar el concepto de transformación para el análisis de las transcripciones melódicas
- Proponer la teoría de las fuerzas musicales y en particular los patrones melódicos tonales propuestos por Larson para el análisis de las transformaciones.

Implicancias didácticas

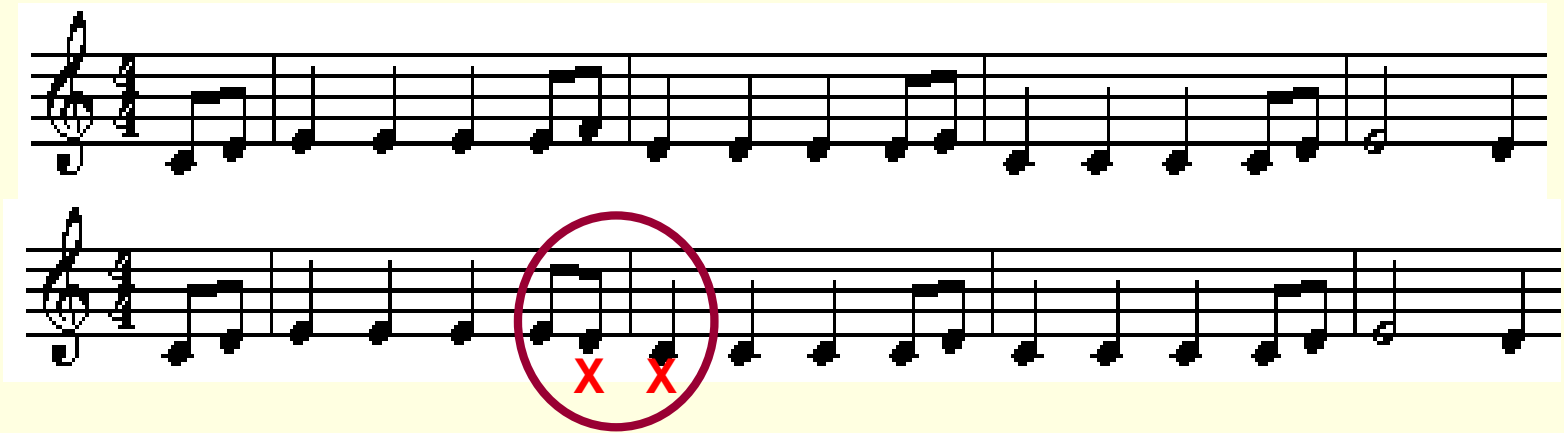
El análisis de las respuestas, tradicionalmente, ha consistido en considerar cada una de las notas escritas en términos de correcta o incorrecta.



The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, each containing 18 notes. Below the notes, a sequence of 18 labels indicates their correctness: V V V V V V V F F F F V V V V V V. The labels are green for 'V' (correct) and red for 'F' (incorrect).

V	V	V	V	V	V	V	F	F	F	F	V	V	V	V	V	V
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

- Por ejemplo, cuando un sujeto traduce a la escritura mi re do, en lugar de mi fa re
- podríamos considerar que tiene dos notas incorrectas,



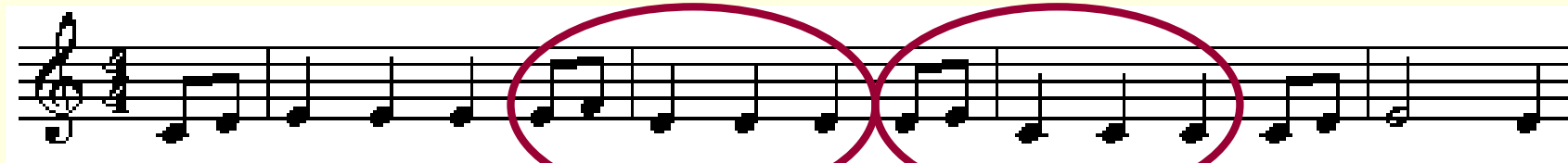
- pero también podríamos analizar la transformación en el contexto que se produce, estimar sus implicancias en el diseño melódico, en el contexto armónico (como factores *intra-opus*) así como la pertinencia de acuerdo al estilo y a los diseños melódicos más frecuentes (como factores *extra-opus*).

Implicancias didácticas

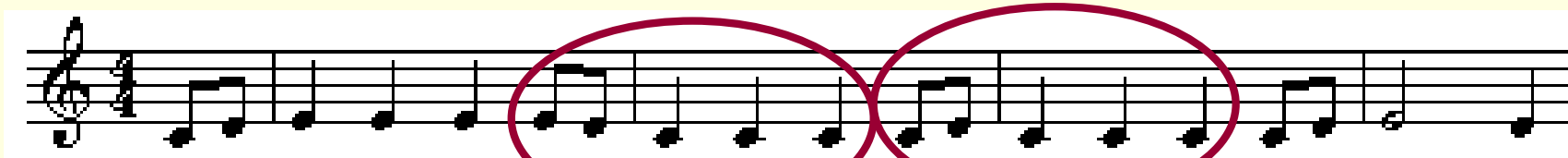
- En este trabajo el interés estará centrado en las implicancias en el diseño melódico y, en este sentido la teoría de Larson nos proporciona una interesante perspectiva para analizar las transformaciones en términos de patrones melódicos.

Análisis de las transformaciones en términos de patrones melódicos.

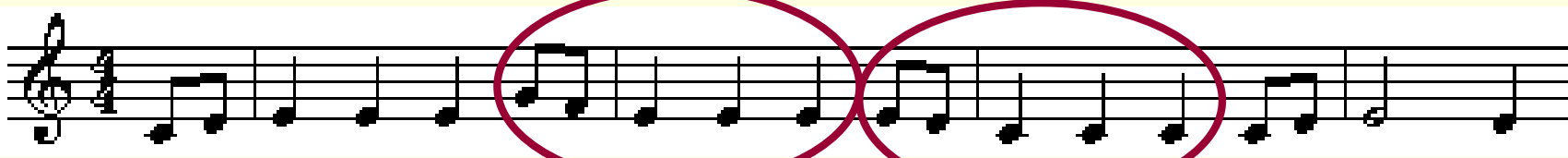
Melodía



Transcripción A



Transcripción B



Transcripción C



-
- Las transformaciones se corresponde con patrones descritos por la teoría de las fuerzas musicales.
 - Por lo tanto, la teoría de las fuerzas musicales no sólo guiaría la expectativa, sino que parecería contribuir a la comprensión y a la interpretación de la melodía.
 - El oyente parecería capturar los aspectos más relevantes de la identidad melódica y reorganizar la información reemplazando patrones, que, aunque diferentes, resultan coherentes en términos discursivos, basándose en el conocimiento de los comportamientos melódicos más previsibles en la música tonal.

Conclusiones

- Los sujetos producen transformaciones cuando interpretan o dan sentido al recuerdo valiéndose de su experiencia. Y para dar sentido al recuerdo,

“la mente organiza y agrupa los estímulos que percibe en las formas más simples o en las figuras más satisfactorias y completas posibles, lo que resulta ser la organización más satisfactoria es producto, en cualquier caso dado, de la experiencia cultural” (Meyer 1956, p. 101)

- La transformación puede ser entendida como una creación que da cuenta de un nivel de comprensión en algún nivel de la estructura musical, que seguramente no se corresponde con el nivel nota a nota.

Conclusiones

- Considerar a las transformaciones como interpretaciones proporcionaría valiosa información acerca del modo en que se configura la comprensión.
- La escritura representaría, no tanto a la melodía misma, sino a su interpretación, modelada por los conocimientos del sistema que el transcriptor posee.

Por esta razón, el proceso de transformación no es conciente: es habitual que los estudiantes no reconozcan que ha tenido lugar una interpretación, sino que proyectan su versión pretendiendo que la melodía presentaba las notas transcritas.

Conclusiones

- Una manera de utilizar metodológicamente esta noción de transformación, es operar con ella conscientemente, logrando que el estudiante la utilice a conciencia, de modo de valorar esos conocimientos no conscientes que pone en juego en la generación de expectativas y que están guiando la audición general de la obra.
- Al mismo tiempo, si el docente comprende la noción de transformación podrá obtener mayor información acerca de lo que el estudiante está comprendiendo de la melodía que transcribió.

Referencias

- Burcet, M.I. (2009). Comportamientos prototípicos de la música tonal y su incidencia en las representaciones formales de la melodía. En S. Dutto y P. Asís (Comp.) *La Experiencia Artística y la Cognición Musical*. Villa María. SACCoM.
- Herrera, R. y Wagner, V. (2009). Una ejecución, diferentes transcripciones. En S. Dutto y P. Asís (Comp.) *La Experiencia Artística y la Cognición Musical*. Villa María. SACCoM.
- Kandel, E.R, Schwartz, J.H. y Jessell, T.M. (1997) *Neurociencia y Conducta*. Madrid: Prentice Hall.
- Larson, S. (1997). Musical forces and melodic patterns. *Theory and Practice* **22-23**, pp. 55-71.
- Larson, S. (2004). Musical forces and melodic expectations: comparing computer models and results. *Music Perception*, **21 (4)**, pp. 457-498.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and exploration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Narmour, E. (1990). *The analysis and cognition of basic melodic structures*. Chicago: University of Chicago Press.
- Narmour, E. (1992). *The analysis and cognition of melodic complexity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schenker, H. (1906) *Harmonielehre* [Tratado de Armonía. (R. Barce, traductor) Madrid: Real Musical 1990]. Universal Edition.
- von Hippel, P. y Huron, D. (2000). Why do skips precede reversals? The effect of tessitura on melodic structure. *Music Perception*, **18**, pp. 59-85