

Categorías conceptuales y su función mediadora en la performance del conjunto vocal.

Martínez, Isabel Cecilia, Valles, Mónica, Squadrone, Gabriela y Alfano, Viviana.

Cita:

Martínez, Isabel Cecilia, Valles, Mónica, Squadrone, Gabriela y Alfano, Viviana (Septiembre, 2005). *Categorías conceptuales y su función mediadora en la performance del conjunto vocal*. 1ras Jornadas de Educación Auditiva. Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/32>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGAb/8yX>



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>.



CATEGORÍAS CONCEPTUALES Y SU FUNCIÓN MEDIADORA EN LA PERFORMANCE DEL CONJUNTO VOCAL

ISABEL C. MARTÍNEZ, MÓNICA VALLES, GABRIELA SQUADRONE Y VIVIANA ALFANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN

La performance de una obra musical, entendida como ejecución interpretativa, es una realización compleja que lleva implícita la comunicación de su significado. En palabras de Schmaldfelt “*una buena ejecución de una obra expresa una comprensión singular de su esencia*” (Schmaldfelt 1985).

En ella intervienen múltiples habilidades cognoscitivas que “*demandan cambios constantes de atención o conciencia entre varias formas de pensamiento musical.*” (Davidson. y Scripp 1992; p. 394).

Este tipo de ejecución se apoya en diferentes niveles de entendimiento que tienen lugar tanto antes como durante la interpretación.

Con respecto a esto, Wallace Berry plantea “*una buena ejecución es una representación, un discurso crítico sobre el significado concebido de una obra, y es el fruto de la indagación y de la reflexión evaluadora. Tal interpretación contribuye al momento trascendente en el cual se concretan los esfuerzos creativos, teóricos y prácticos*” (Berry, W., 1989).

En la formación musical de índole académica, se accede al conocimiento de la obra musical, entre otras vías, mediante la lectura del texto-partitura. Uno de los caminos que permite llegar a esta comprensión es el análisis previo de la obra. El mismo le permite al ejecutante asumir una actitud crítica, comprometida en la toma de decisiones interpretativas.

El abordaje del texto-partitura fuera de la ejecución con vistas a su performance posterior compromete al lector de música en una serie de actividades analíticas, de naturaleza metacognitiva, que trascienden el mero ejercicio de la decodificación de los símbolos de la grafía musical y que constituyen ellas mismas una ejecución preparatoria de la performance definitiva.

La perspectiva analítica de la obra, con vistas a su performance, es la base para la preparación de la ejecución. Es decir, que el análisis, como actividad cognitiva, permite resolver la lógica constructiva de la obra en su organización sonora a través del tiempo.

La partitura expresa un punto de referencia, un juego estático de procedimientos en relación fija entre uno y otro, mientras la performance implica una interpretación dinámica y temporal de esta realidad (Davidson y Scripp.1992; p. 394).

Es por ello que la calidad de la performance será dependiente de la medida en que la reflexión *acerca de* la acción y la reflexión *en* la acción se retroalimenten con el objeto construir una recreación convincente de la obra. Si consideramos al análisis como una fuente de información, éste debe contribuir al enriquecimiento y organización de la performance, en tanto se perciba el puente entre dichas instancias. “*El objetivo del análisis es clarificar nuestra relación con la música, y no congestionarla con información que no podemos vincular con nuestra audición o ejecución*” (Rink 1995).

Este proceso reflexivo involucra la interacción permanente entre las diferentes habilidades (producción, percepción, reflexión) que forman parte del mismo ya que “*la*

versión de la obra que logran los ejecutantes es continuamente informada por la percepción en la acción” (Davidson y Scripp 1992, p. 394).

En tanto ciertas características de una obra musical poseen una significación libre de ambigüedades, otras admiten diferentes interpretaciones por parte de los ejecutantes, pudiendo dar lugar de este modo a diferentes versiones de una misma obra. Según la opinión de Goodman (Davidson y Scripp 1992; p. 394) tal como diferentes sistemas de interpretación pueden dar lugar a diversas versiones de la realidad, a través de la ejecución interpretativa la expresión musical puede ser vista como muchas versiones de una única partitura.

Así, el análisis musical con vistas a la performance interpretativa implica, como actividad cognitiva, la toma de decisiones relativas a la resolución de la lógica del despliegue temporal de la organización sonora de la pieza musical. En la producción final, el ejecutante no sólo sigue la partitura como un “mapa procedimental” sino que también provee una lectura distintiva de ese mapa en tiempo real y frecuentemente en interacción con otros ejecutantes (Davidson y Scripp 1992).

La decisión de cómo y cuando proyectar un conocimiento proveniente del análisis, y de determinar si tal proyección es pertinente, constituye uno de los temas más relevantes en la relación entre el análisis y la ejecución. En este sentido, autores como John Rink y Nicholas Cook coinciden al expresar que la interpretación musical constituye una especie de actuación en la que el intérprete controla el modo en que los diferentes aspectos de la obra son transmitidos al oyente y decide mediante el análisis qué características de la música destacar, cuáles ocultar, a cuáles dejar hablar por sí mismas.

Esto requiere adentrarse tanto en el funcionamiento de los componentes estructurales de la obra como en su sintaxis con el fin de construir el proyecto performativo, ya que “al ejecutar, se proyecta la obra a través del tiempo, realizando conexiones momento a momento, sosteniendo el hilo de la lógica musical en cada punto” (Schmalfeldt 1985).

Entonces, la permanente retroalimentación entre ambas actividades debería brindar una base firme sobre la cual construir una recreación convincente de la obra. Con respecto a esto, es importante destacar el vínculo que se establece entre los tipos de conocimiento *procedimental*, referido a la práctica de saber hacer, o saber operar con alguna tarea y *declarativo*, aquel conocimiento que permite hablar acerca del objeto de estudio, el conocimiento compilado que da cuenta de que algo está comprendido cuando se lo puede explicar verbalmente (Dowling 1993) Es decir, en la medida en que se reflexione acerca de la acción y en la acción, como dos instancias vinculadas con estos tipos de conocimientos, se podrá construir una adecuada planificación de la performance.

Como forma declarativa de conocimiento, el conocimiento musical situado *afuera* de la ejecución, se expresa mediante la elaboración de procedimientos para describir procesos musicales, el reconocimiento o discriminación auditiva de componentes, dimensiones o formas musicales, la identificación y propuesta de soluciones a problemas o la formulación de juicios críticos acerca de las estrategias de la práctica. En tanto que como forma procedimental de conocimiento, el conocimiento musical situado *dentro* de la ejecución se manifiesta en la demostración del modo en que el conjunto de acciones o procedimientos puede ser ejecutado, interpretado o creado, en la percepción o monitoreo de acciones en el transcurso de la ejecución y en la transformación y reconfiguración expresiva de la obra musical (Davidson y Scripp 1992).

Al concebir a la ejecución como un modo de conocimiento musical, los alumnos, luego de realizar una buena ejecución, deberían, también, poder explicarse y explicar el modo en que el conjunto de acciones complejas son demostradas en la ejecución misma (Stubley 1992). En relación a esto, y volviendo a la importancia de la retroalimentación entre análisis y ejecución, Stubley menciona el marco proporcionado por David Elliot, describiendo el modo en que la reflexión y el conjunto de acciones se integran en la práctica profesional. Dichas

habilidades deben ser integradas y combinadas como una única acción dando lugar a una ejecución musical particular. El modo específico en que las acciones se integran puede ser demostrado sólo mediante la ejecución misma. La ejecución musical, como acto deliberado de pensamiento, es reflexiva. Existe una conciencia de la propia ejecución, con decisiones a tomar en el transcurso de la misma sobre la base de una comprensión de lo que efectivamente está ocurriendo, de lo que debiera ocurrir y de las estrategias que pueden ser usadas para aproximar lo más posible lo que sucede a lo que debiera acontecer en términos técnicos y musicales. La toma de dichas decisiones requiere la sustanciación de juicios de valor acerca de lo que es importante y lo que no lo es en el contexto de la realización musical.

Se presume que el logro de estas metas requiere de la disponibilidad operativa de una serie de estrategias de procedimiento con el texto-partitura, que median entre la representación imaginada y la efectiva realización en el momento de la performance.

“A medida que los músicos producen, perciben y reflexionan sobre su trabajo, cada vez más, son posibles nuevas y más ricas redes de comprensión. Desde este punto de vista, actuar y pensar como un músico implica intercalar habilidades cognitivas que sustentan una comprensión más amplia y profunda de los procesos musicales de las obras y sentimiento musicales” (Davidson y Scripp 1992).

La interpretación de una obra musical depende de varios niveles de comprensión, situados dentro y fuera de la ejecución. Durante los ensayos se construye y reconstruye la partitura, con el aporte fundamental de la percepción en el momento de la acción, proporcionando información que el músico monitorea mientras la interpretación transcurre en el tiempo.

Frecuentemente, en diferentes contextos pedagógicos y/o académicos, se menciona al análisis musical como herramienta de ayuda en la construcción del criterio interpretativo pero no se explica el modo en que se construye el puente entre análisis y ejecución. En la formación musical profesional, el currículum plantea ambas prácticas como habilidades separadas y no se dispone de material académico que tenga indicaciones sobre la base de conocimientos necesaria para organizar la ejecución grupal.

A partir de estas consideraciones, es que se plantea la problemática sobre el modo en que los resultados del análisis se vierten en la ejecución. A menudo observamos que la vinculación es poco precisa y que no se tiene claridad acerca de la adecuación de las acciones interpretativas que surgen del análisis, al momento de planificar la ejecución.

Tomando en cuenta estos aspectos se elaboró una guía de análisis (ver apéndice) para ser aplicada en el área de Práctica de Lectura Coral de las Cátedras Audioperceptiva 1 y 2.

La guía constituye un instrumento de autocontrol o autoevaluación, como estrategia metodológica para el autosostén de los alumnos. Ayuda a los estudiantes a controlar los procesos de ejecución, en la medida en que el resultado satisfactorio de la performance no es abordado por la mera repetición por ensayo y error, sino por el ensamble de la partitura coral con aquellas habilidades mentales y físicas que resultan necesarias para comunicar técnica y expresivamente la estructura de la obra.

Esta acción/intervención didáctica se vincula con el aprendizaje mediado, en el sentido de que se convierte en un modo de facilitar la apropiación del contenido por parte de los estudiantes, y de promover conductas anticipatorias para la preparación de la ejecución.

OBJETIVOS

Esta Guía tiene como objetivo mediar en el proceso de aprehensión de la organización lingüístico musical de la obra y en la construcción de aquellos aspectos pertinentes con el logro de una adecuada interpretación musical, y se concibe como un modo de facilitar la

apropiación del contenido, promoviendo conductas anticipatorias para la preparación de la ejecución y desarrollando las capacidades para aprender a aprender.

CARACTERÍSTICAS DEL INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

La práctica de la lectura coral forma parte del plan de trabajos prácticos de las asignaturas Audioperceptiva 1 y 2, que integran la formación musical básica de las carreras de música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

La actividad contempla la conformación de grupos de 4 integrantes (1 por voz) y la selección de obras para su interpretación.

Con el fin de mejorar el producto final de esta práctica, y ante la falta de materiales escritos que respondieran a los criterios a los que se ha hecho referencia más arriba se elaboró la Guía de análisis que aquí se presenta. La misma es el producto de una profunda reflexión acerca de cómo orientar el proceso de análisis del texto partitura y su aplicación en la interpretación.

Incluye diversas categorías organizadas en una secuencia jerárquica de los diferentes aspectos a ser analizados, con miras a lograr una descripción minuciosa de los componentes constituyentes de la obra y sus diversos comportamientos, cuyo fin es el conocimiento de la lógica musical de la obra en cuestión.

Consta de diversas preguntas para cada área de contenidos e intenta sintetizar los aspectos más relevantes del análisis.

Se completa con una guía más sofisticada destinada al uso del docente o el músico / intérprete experto y las categorías de evaluación correspondientes.

Con el objeto de ser sometido a validación el material fue enviado a músicos que se desenvuelven en distintas áreas de la actividad musical: docentes, directores de coro, alumnos avanzados, entre otros.

PRINCIPALES APORTES

Si bien el análisis musical es una actividad que ocupa un lugar relevante en diversos contextos pedagógicos y académicos, generalmente se presenta desvinculado de la realización musical. El currículum plantea ambas prácticas como habilidades separadas y no se dispone de material académico que tenga indicaciones sobre una base de conocimientos, tendientes a organizar la ejecución de conjuntos.

El análisis aporta conocimiento declarativo acerca de la obra y constituye el primer paso en la preparación del proyecto performativo, pero para lograr una performance interpretativa es necesario contemplar el modo en que los resultados del análisis se vierten en la ejecución.

Se considera que el principal aporte de esta guía de análisis proviene del enfoque con el que ha sido elaborada, que la ubica como elemento mediador entre el análisis musical y la interpretación, promoviendo el desarrollo de capacidades de naturaleza metacognitiva, a través de la retroalimentación permanente entre ambas instancias del trabajo.

COMENTARIO FINAL

Esta Guía de análisis está siendo aplicada actualmente en las cursadas correspondientes a ambas cátedras.

Una de las problemáticas frecuentemente observada durante el desarrollo de la Práctica de lectura coral en los productos obtenidos por los alumnos, es la falta de argumentos musicales que sustentan las interpretaciones.

Se espera que la misma sirva eficazmente como elemento facilitador para la toma de decisiones interpretativas a través del conocimiento y entendimiento de los componentes estructurales de la obra y sus relaciones.

Finalizado el cuatrimestre, se evaluarán los resultados obtenidos y se realizarán, en caso de ser necesarios, los ajustes pertinentes.

REFERENCIAS

- Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. New York: Yale University Press.
- Cook, N. (2003). La Música como Ejecución. [Music as Performance; Trad.: Favio Shifres]. En Clayton, M., Herbert, T. and Middleton, R. (eds) *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Cap. 17(204-214). New York: Routledge.
- Davidson, L. y Scripp, L. (1992). Surveying the coordinates of cognitive skills in music. En, R. Colwell (ed) *Handbook of research in music teaching and learning*. Reston: MENC-Shirmer Books. Cap. 25, 392-412.
- Dowling, W. J. ([1993]-1998). Conocimiento procedimental y conocimiento declarativo en educación y cognición musical. [Procedural and Declarative Knowledge in Music Cognition and Education] Publicado en Thomas J. Tighe y W. Jay Dowling (Editores). *Psychology and Music. The Understanding of Melody and Rhythm*. New Jersey:LEA 1993 – Traducción: Isabel Martínez. *Orpheotron*, 4, 23-40.
- Rink, J. (1995). *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmalfeldt, J. ([1985]-2001). Acerca de la Relación entre el Análisis y la Ejecución: Las Bagatelas Op. 126 N° 2 y 5 de Beethoven. [On the relation of analysis to performance. Beethoven's Bagatelles Op. 126 N° 2 and 5; Trad.: Favio Shifres]. *Journal of Music Theory*, 29/1, 1-31.
- Stublely, E. (1992). Fundamentos filosóficos. En, R. Colwell (ed) *Handbook of research in music teaching and learning*. Reston: MENC- Shirmer Books. Sección A-Traducción: Isabel Martínez.

APENDICE

GUÍA DE ANÁLISIS DE OBRAS CORALES PARA USO DEL ALUMNO

MELODÍA · PARTE INDIVIDUAL

- a) ¿Cuál de éstos perfiles se corresponde mejor con la línea melódica?
 - 1) ascensos y descensos por grado conjunto
 - 2) quiebres por saltos ascendentes y/o descendentes
 - 3) movimiento llano por altura repetida
 - 4) alguna combinación de 1) 2) y/o 3)
- b) ¿Identificas en la melodía estructuras motivicas o patrones recurrentes?
- c) Luego de señalar en la partitura las frases musicales y unidades de fraseo menores, ¿encuentras relación entre éstas y los puntos de tensión y relajación de la melodía?
- d) ¿Identificas alguna relación entre el fraseo melódico, el plan dinámico (intensidad media, variaciones o contrastes) y los tipos de articulación que aparecen en la obra?

ARMONIA

- a) ¿Cuál es la tonomodalidad y cuál es, a grandes rasgos, el plan armónico de la obra?
- b) ¿El ritmo armónico, es de naturaleza regular o irregular?
- c) ¿Encuentras embellecimientos en la línea melódica, tales como notas de paso, apoyaturas, retardos, bordaduras, etc.?
- d) ¿Identificas patrones armónicos propios del estilo de la obra?

FORMA

- a) ¿Encuentras en la macro estructura de la obra una organización jerárquica de frases y unidades formales menores?
- b) ¿Puedes establecer alguna relación entre la organización de las unidades formales, el plan armónico y los puntos cadenciales de la obra?
- c) ¿Inciden otros elementos gramaticales -como la textura y los comportamientos rítmicos y melódicos- en la configuración del plan formal?

TEXTURA

- a) ¿Encuentras alguno de estos tipos de textura en la obra?
 - 1) monodía
 - 2) monodía acompañada
 - 3) homofonía
 - 4) polifonía
- a) ¿Identificas comportamientos texturales entre los eventos sonoros, en términos de subordinación, complementariedad, contraste, superposición, imbricación o sucesión?

RITMO Y MÉTRICA

- a) ¿Cuál es el tempo de la obra?
- b) ¿A qué nivel/es métrico/s corresponden, de modo predominante, la rítmica de las partes individuales y en general la rítmica de la obra?
- c) ¿Identificas motivos o patrones rítmicos recurrentes?
- d) ¿Identificas alguna superposición de configuraciones binaria y ternaria, como polirritmias o polimetrías?
- e) ¿Encuentras alguna desviación de la velocidad media o cambios de tempo?
- f) ¿Encuentras vinculación entre los aspecto rítmico- métricos y los comportamientos melódico, armónico, textural y/o formal?

TEXTO ESTILO

- a) ¿Identificas en la obra particularidades estilísticas, teniendo en cuenta sus rasgos constructivos?
- b) Luego de analizar la correcta dicción y el contenido expresivo del texto, ¿identificas patrones de comportamiento vinculados a:
 - 1) la organización sintáctica de la melodía
 - 2) las acentuaciones del texto y del ritmo
 - 3) la estructura formal de la obra
 - 4) la textura
 - 5) los tipos de articulación?

PLAN DE EJECUCIÓN

- a) ¿Cómo organizarías la ejecución de la obra para adecuar:
 - 1) la continuidad discursiva de las líneas, regulando la inspiración en los lugares de cesura, con la economía en la dosificación del aire (fiato)
 - 2) el empaste y la emisión vocal homogénea
 - 3) las dificultades de afinación
 - 4) la organización jerárquica de las micro y macro dinámicas entre los planos sonoros
 - 5) el contenido expresivo y estilístico de la obra?