

LA FORMACIÓN AUDITIVA Y SU APLICACIÓN EN LA IMPROVISACIÓN SOBRE ESTRUCTURAS ARMÓNICO- FORMALES

AUDITORY TRAINING AND ITS APPLICATION IN THE IMPROVISATION ON HARMONIC-FORMAL STRUCTURES

José María Peñalver Vilar⁽¹⁾

⁽¹⁾Universidad Jaime I de Castellón (España)

E-mail: penalver@uji.es ID. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7317-7841>

Recibido: 28/02/2019

Aceptado: 17/05/2019

Publicado: 20/01/2020

RESUMEN:

Se presenta una investigación basada en el análisis de la formación auditiva y su aplicación en la improvisación musical sobre estructuras armónico-formales. Se pretende analizar los conceptos relacionados con la memoria y la inteligencia auditiva, su influencia en el desarrollo de la audición interior y su importancia en los procesos de creación espontánea a través de la improvisación. Como resultado se ofrece una propuesta de actividades para mejorar y desarrollar las habilidades en la formación auditiva aplicada a la improvisación sobre estructuras armónico-formales.

Palabras clave:

Didáctica de la Música; formación auditiva; estructuras armónico-formales; improvisación musical

ABSTRACT:

An investigation based on the analysis of auditory training and its application in musical improvisation on harmonic-formal structures is presented. The aim is to analyze the concepts related to memory and auditory intelligence, its influence on the development of inner hearing and its importance in the processes of spontaneous creation through improvisation. As a result, we have a proposal of activities to improve and develop the skills in hearing training applied to improvisation on harmonic-formal structures.

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

Keywords:

auditory training; harmonic-formal structures; music didactics; musical improvisation

Introducción

De un modo general, la formación auditiva está dirigida a mejorar la percepción musical y pretende desarrollar destrezas y habilidades para reconocer, sólo mediante la audición, los parámetros del sonido. Su finalidad es desarrollar capacidades para imitar o reproducir melodías, intervalos, armonías, ritmos, etc. Comprende dos procesos que se suceden al mismo tiempo: el que se le atribuye a los sentimientos y la sensibilidad, y el de la inteligencia. Son complementarios, pero con finalidades distintas. Una correcta formación auditiva nos permite diferenciar los elementos musicales como la frecuencia, la dinámica, la tímbrica, la agógica, etc., y al mismo tiempo, tiene la capacidad de percibir sensaciones o provocar sentimientos, en definitiva, puede acercarnos al fenómeno sonoro con capacidad crítica y selectiva.

1. La necesidad de adquirir una formación auditiva como base de la educación musical

De las distintas capacidades que se pretenden desarrollar en la audición musical destacamos la siguiente:

“[...] el último objetivo de la formación musical del oído reside en la capacidad de lograr una audición consciente, diferenciadora, inteligente, y también capaz de juzgar, unida a la capacidad de hacer sonar interiormente la música que uno lea, sin oírla” (Kühn, 1988, p. 16)

El hecho, ampliamente demostrado, que afirma que la percepción de la música y las preferencias por géneros o estilos musicales determinados responden a aspectos subjetivos, determina que la propia música posee un componente expresivo significativo. De este modo, expertos musicólogos (Pérez, 1981, p. 20), o, anteriormente, compositores como Aaron Copland (Copland, 1939, p. 27), establecen una clasificación o tipología de los oyentes atendiendo a sus parámetros en la escucha y su inclinación por encontrar significados a través de elementos expresivos, o, por el

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

contrario, mediante la percepción de contenidos basados en elementos exclusivamente musicales. Puesto que la formación auditiva tiene como finalidad la adquisición de una audición capaz de reconocer, discriminar o distinguir, necesita un período progresivo de aprendizaje y un proceso. Es por este motivo que, en la educación musical, desde hace algunos años, ya se viene practicando un tipo de audición denominada audición activa. Su finalidad es provocar en el alumno cualquier tipo de respuesta ante el estímulo sonoro consiguiendo que participe e intervenga activamente en el mismo proceso de la audición. Constituye un recurso pedagógico viable y eficaz puesto que combina dos tipos de audición, la discriminación auditiva representada por la audición puramente musical y la respuesta a dicho estímulo sonoro mediante el empleo de la acción o el movimiento en relación con el plano de audición expresivo. Los principales objetivos en torno a la audición musical activan ya fueron expuestos anteriormente por Wuytack (Wuytack & Palheiros, 1996, p. 11) y comprenden, entre otros: el desarrollo de la sensibilidad, la capacidad, la comprensión y la valoración auditiva; la audición interior y la memoria musical; el juicio crítico; y, en definitiva, a modo de síntesis, la discriminación de los parámetros musicales y las técnicas compositivas. Sin embargo, centrándonos en el tema principal de la investigación, la cuestión que nos planteamos sería: ¿qué aporta y cómo influye la formación auditiva en el proceso de la improvisación musical?

2. La formación auditiva y su relación con la improvisación musical

El primer objetivo aplicado a la música improvisada debería responder a la posibilidad de imaginar u oír, interiormente, con un pequeño margen de anterioridad, la idea musical que se pretende elaborar en la improvisación. Para alcanzar dicho objetivo se propone el tipo de oyente puramente musical, la práctica de la audición interior y el desarrollo de la memoria auditiva.

2.1. El oyente puramente musical y la percepción de los elementos formales

Para facilitar esta escucha interior debemos ejercitar un tipo de audición analítica basada exclusivamente en la percepción de la materia musical. De los tres planos auditivos que propone Copland se pretende escuchar de modo consciente y “puramente musical” (Copland, 1939, p. 33) reconociendo y discriminando los elementos y los principios formales de la música.

El conocimiento previo de los principios formales al que hace referencia el autor sólo puede desarrollarse en el alumno y en el nivel de iniciación musical a través de la sensibilización. Se pretende potenciar dos cualidades en la audición musical: la sensorial y la afectiva. Mientras que la primera representa el aspecto fisiológico, la segunda está en relación con la sensibilidad. Ambas contribuyen a desarrollar la memoria musical, es decir, la imaginación auditiva o el canto interior. La repetición y la intensidad de ciertas reacciones sonoras constituyen el punto de partida para el registro de los sonidos que, con el tiempo y la formación musical, desarrollarán una forma más madura de audición, la percepción de formas, estructuras o relaciones tonales.

2.2. La audición interior y la memoria auditiva

Numerosos factores intervienen en la audición como la cultura musical y la disposición mental, pero, sin duda alguna, es el canto o audición interior la base para la improvisación:

“En la música sus oídos son sus mejores amigos. El sonido llega a éstos y la mente procesa la música [...]. Tocar melodías lógicas, fluidas parece bastante fácil al cantar mentalmente o en voz alta. Esto no es siempre el caso cuando empezamos a improvisar con nuestro instrumento. Acostúmbrase a tocar lo que oye en su cabeza. Usted afinará su habilidad y sus oídos. Un oído fino, aunado a un nivel técnico similar, proporcionan por lo general al músico una ventaja que no puede obtener por otros medios” (Aebersold, 1981, p. 29).

El modo en que la mente procesa la música es un fenómeno complejo, la transformación de las diferencias de presión en influjos

nerviosos y posteriormente en sensaciones auditivas no han recibido una explicación admitida totalmente. Sin embargo, se puede afirmar que a través del canto interior adquieren significado los sonidos registrados sensorial y afectivamente, siendo la memoria musical mediante el recuerdo la que nos permite reconocer, discriminar y establecer relaciones entre los mismos además de facilitar la exteriorización de las ideas musicales en la creación. De este modo, podemos recorrer y recordar la forma musical (Palacios, 1997, p. 152), relacionando las distintas ideas, fragmentos, etc. e identificarlos en el tiempo y el transcurso de la obra. Además de facilitar la comprensión de lo que se escucha mediante asociaciones sonoras y permitir su recuerdo (Fuentes, 1989, p. 165).

Se deduce de las citas que la memoria musical tiene como finalidad la retención de los elementos musicales y su ordenación bajo formas establecidas, cualidad indispensable que junto a la inteligencia auditiva como capacidad de dotar de significado lo almacenado en la memoria, desarrolla la audición interior. Debido a la importancia de este tipo de audición en la acción creativa e independientemente de la cualidad espontánea de la improvisación, debemos advertir que antes de cualquier manifestación sonora debe anteceder alguna idea musical asociada con este tipo de audición silenciosa, o, mejor dicho, cualquier tipo de práctica musical improvisada debe nacer primero en el pensamiento musical. Duke Ellington lo define como “pensamiento interior” (Cooke, 2000, p. 98) y lo hace responsable del sentido o la lógica que va a adquirir la inmediata improvisación.

En definitiva, si el pensamiento musical está constituido por un conjunto de asociaciones a imágenes sonoras que se registran a través de experiencias sensoriales y afectivas, se almacenan en la memoria y se interpretan a través de la inteligencia auditiva, podemos asegurar que la audición interior responde a una cualidad adquirida que se potencia mediante el aprendizaje y la preparación. La improvisación es el acto reflejo que pone en práctica lo que antes se ha concebido en la mente trasladando las ideas al instrumento o al medio de expresión.

Resulta difícil relacionar la memoria y la inteligencia auditiva e intentar explicar de qué modo desembocan en la audición interior como acción inmediatamente previa a la improvisación musical. Se

podría hacer un estudio científico a través de la medicina, la neurociencia aplicada a la música o materias afines, pero no es el caso de nuestra formación. Es por este motivo que para ello lo haremos desde el punto de vista del músico y basándonos en nuestra experiencia. Presentamos una reflexión crítica propia basada en la investigación creativo-performativa (Zaldívar, 2005, p. 119) también denominada investigación sobre la práctica artística.

Intentamos explicar el procedimiento de la forma más pragmática y asociamos la memoria al proceso de retención de la información y a la inteligencia como comprensión de dicha información. Ambas están relacionadas puesto que para retener ideas musicales y dotarlas de sentido o significado, es decir, poder reconocerlas, diferenciarlas, o asociarlas, debe existir una acción del intelecto. De este modo, una primera aproximación podría establecer la memoria como un archivo de conservación de conocimientos que se va retroalimentando y la inteligencia como el proceso de ordenación y clasificación que facilita la construcción de nuevos conocimientos por selección.

La experiencia de vida y el conocimiento adquirido juegan un papel primordial puesto que determinan la cantidad y la calidad de las ideas musicales acumuladas en la memoria. Así pues, la música escuchada y su relación con las sensaciones y sentimientos actúan como un registro sonoro que nos permite, mediante la inteligencia, juzgar, valorar y clasificar dichas imágenes sonoras como si de una selección se tratase. La memoria constituye el recuerdo de las ideas musicales y el almacenamiento de información, es la inteligencia la que favorece, a través de la razón, entender, representar, asociar y relacionar dichas ideas. Para configurar la audición interior el procedimiento emplea tanto el archivo de la información como su clasificación derivando en un proceso de selección que constituye una idea previa antes de la improvisación. Dicha idea se representa interiormente en un pensamiento o imagen sonora que se exterioriza en la práctica musical a través de la improvisación. De este modo, en el transcurso de la exteriorización de la idea, y en milésimas de segundo, el músico se adapta a los cambios que van surgiendo, compara la idea representada mentalmente con su exteriorización y toma nuevos caminos en los errores. El proceso interacciona como

si fuese un bucle y la acción se repite continuamente: Audición interior (interiorización) – improvisación (exteriorización).

El siguiente esquema sintetiza el proceso en el que intervienen la memoria y la inteligencia auditiva para la formación de la audición interior y su empleo en la improvisación musical:

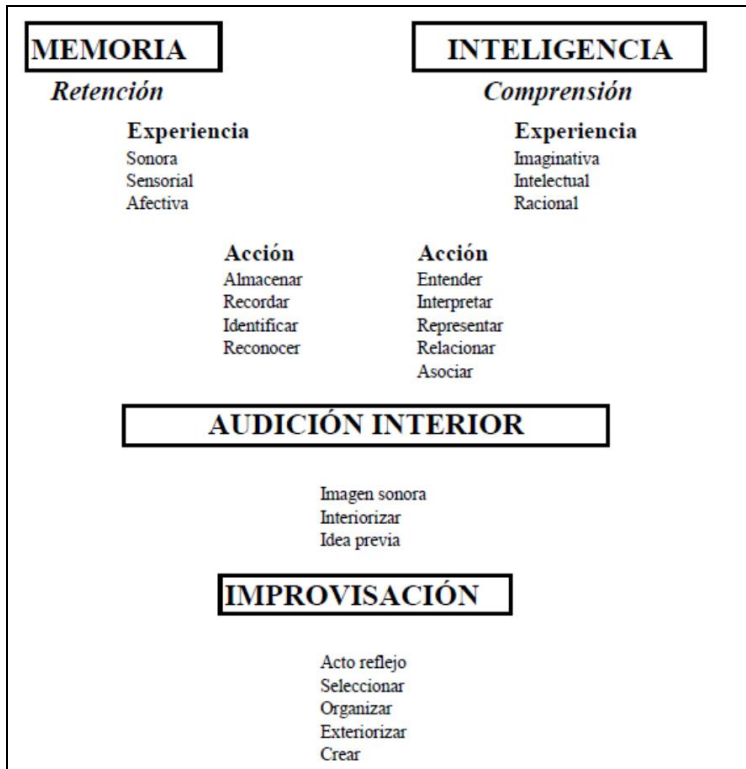


Figura 1a. Relación entre la memoria y la inteligencia para el desarrollo de la audición interior en el proceso de improvisación musical (Elaboración propia)

Método

1. La formación auditiva como base para la transcripción, el análisis y la reproducción de modelos en la fase imitativa del aprendizaje de la improvisación

1.1. Reconocer, identificar y discriminar

Si no se es capaz de diferenciar auditivamente los acordes de la progresión armónica, será difícil llevar a cabo una improvisación satisfactoria sobre una pieza con una estructura basada en un ciclo armónico. Memorizar la progresión nos puede ayudar, no obstante, se trata de identificarse con la sucesión de acordes, reconocer su funcionalidad en la secuencia, interiorizarlos, captar el sentido del ritmo armónico y discriminar la conducción de las voces. La finalidad mínima exigible, sería producir una imagen auditiva previa en la memoria y, de este modo, a través de la inteligencia, representaríamos y organizaríamos el contexto global de la pieza a nivel armónico, formal y estructural.

Este proceso de aprendizaje, fundamentado por una consistente teoría, tiene, en el procedimiento de la improvisación, su inmediata representación práctica. A diferencia de otras disciplinas, la improvisación es un procedimiento de ejecución al mismo tiempo que un recurso compositivo. Para entender y desarrollar este concepto exponemos un caso opuesto, por ejemplo, un ejercicio de armonía convencional basado en la tradición compositiva eclesiástica. Es cierto que muchos estudiantes de conservatorio, conociendo todas las reglas de la armonía a través del estudio de los tratados y los métodos históricos, pueden ser capaces de realizar un ejercicio de armonización a 4 voces sin cometer ningún error y además el resultado puede ser de una calidad artística notable. Sin embargo, todo el proceso podría efectuarse a un nivel teórico dando como resultado una prueba intelectual que no necesitaría, en un principio, su corrección auditiva. Por el contrario, la improvisación es realizada en el momento y es a través de esta actividad donde se emplean las capacidades prácticas e intelectuales adquiridas. Si el proceso se llevara a cabo al revés se asemejaría a la forma compositiva convencional, existiendo un

tiempo determinado para poder realizar correcciones, modificaciones y, en definitiva, una reflexión sobre el resultado de la creación musical.

La imitación constituye una de las fases del aprendizaje del mismo modo que ocurre en el resto de las artes, en este período imitativo el alumno, reproducirá, copiará e interiorizará, mediante la audición atenta, los modelos concretos elaborados por los grandes maestros o, aquellos que el profesor propone. Progresivamente educará el oído para la discriminación rítmica, melódica o armónica, desarrollará el canto interior y la memoria auditiva que le permitirá percibir estructuras musicales:

“Las técnicas improvisatorias de la mayoría de los músicos de jazz se basan en la imitación, pues muchas de sus ideas responden a iniciativas planteadas anteriormente por los gigantes del género [...]. A raíz de su aparición en 1917, la grabación fonográfica pronto se convirtió en elemento didáctico; sabemos que los jazzmen no sólo aprendieron su arte tocando en escena, sino también mediante la imitación de solos grabados en discos [...]. En todo caso, el verdadero maestro de jazz está capacitado para pasar de la fase imitativa a la creativa; cuando lo hace, el estilo fluctúa y se transforma” (Tirro, 2001, p. 210).

1.2. Imitar, reproducir y crear

Por mucho que me esfuerce en conocer la relación escalacorde, en memorizar las escalas y la progresión armónica, jamás podré llegar a producir algo creativo si no alcanzo a comprender el proceso y a vivenciar la música que produzco. Este es el principal objetivo y la finalidad exclusiva de la formación auditiva aplicada a la improvisación melódico-armónica. Después del período de sensibilización de los elementos musicales a través de la audición, se pretende en la fase creativa motivar al alumno para que los desarrolle y exteriorice de modo espontáneo en la improvisación en el movimiento, la práctica instrumental, la expresión vocal y el canto. El hecho de analizar los criterios estéticos de cada época y reproducir los distintos estilos interpretativos de las obras del repertorio, implica un modo de imitación de los modelos establecidos. Sin duda alguna, al margen de los aspectos técnicos o

interpretativos, la formación auditiva será la premisa básica para realizar la transcripción y posteriormente el análisis que nos permitirá entender cómo se han aplicado los recursos compositivos en la improvisación.

Sin embargo, es difícil establecer en qué momento el alumno adquiere un lenguaje propio e individual alcanzando la fase creativa puesto que los modelos propuestos marcan ciertas influencias en los desarrollos posteriores y en la formación de un lenguaje concreto. Factor que se dio tanto en el jazz como en los compositores convencionales, es indudable las influencias que ejercieron Haydn sobre Beethoven, Beethoven sobre Berlioz, Berlioz sobre Liszt, etc. Sin embargo, algo cambió en su música que se hizo más personal, basándose en la inspiración y en un intento de encontrar la originalidad crearon lo nuevo a partir de elementos viejos y, en muchos casos, produjeron una ruptura con lo anterior o se adelantaron a su tiempo.

2. El proceso creador en la improvisación musical

2.1. La improvisación como objetivo principal del lenguaje musical

Pocos pedagogos han descrito los objetivos de la improvisación en relación con la educación musical, de forma tan eficaz, como Maurice Chevais, que afirma que sólo el trabajo libre y espontáneo de los elementos musicales, propio de la improvisación, desarrolla la imaginación y el dominio de dicho lenguaje (Chevais, 1932, p. 45).

Deducimos que el objetivo principal de la improvisación musical será:

“Utilizar libremente el lenguaje musical mediante la improvisación con el fin de sensibilizar, comprender, vivificar e interiorizar en el alumno las cualidades del sonido, los elementos constitutivos de la música y los recursos compositivos” (Peñalver, 2009, p. 102).

Dicho de otro modo, la finalidad no persigue crear virtuosos de la improvisación sino dotar de los fundamentos básicos y poner en práctica las principales técnicas o recursos para la creación

espontánea y el desarrollo de la creatividad musical. La importancia de la improvisación y su relación con la pedagogía musical está motivada por la acción espontánea mediante la cual se practican las técnicas compositivas creando una pedagogía activa y creativa. La improvisación potencia la puesta en práctica de los contenidos conceptuales y su asimilación, constituyendo un proceso que emplea la exploración para adquirir nuevos conocimientos, destrezas y habilidades.

Así, como si se tratase de un proceso de investigación, se favorecen las capacidades expresivas por medio de la observación y la memoria, potenciando la búsqueda de respuestas y soluciones personales, acciones que forman parte del desarrollo mismo de la creatividad. En definitiva, el empleo de la improvisación en la didáctica musical favorecerá una pedagogía activa y un tipo de expresión espontánea y creativa. Sin duda alguna, el objetivo principal de la improvisación será la sensibilización de los elementos musicales y su exteriorización a través de la ejecución instrumental, vocal, el movimiento y la expresión corporal, permitiendo que el alumno haga su propia música (Peñalver, 2009, p. 103).

3. El proceso de creación artístico-musical y su relación con la improvisación

Observamos que las palabras que más se repiten en todas las publicaciones en torno a la improvisación son: expresión, comunicación y lenguaje. Creemos que la mayor aportación de la improvisación gira en torno a la relación entre la música, el lenguaje y a un proceso de comunicación. Para demostrarlo, desarrollamos las ideas de dos autores:

Según Roland De Candé (2002. P. 175) la música es «un sistema sonoro de comunicación no referencial» y presenta las siguientes características:

- Es una estructura sonora cuyo sentido es inmanente, o al menos cuya esencia no está en un hipotético significado (no es un lenguaje).
- Es fruto de una actividad proyectiva más o menos consciente, es un “artificio”.

- Es una organización comunicable basada en un conjunto de convenciones que permiten una interpretación común del “sentido” de la organización.

Mariano Pérez (Pérez, 1981, p. 16), clasifica y ordena los elementos implicados en el acto de la creación artística y, concretamente en la música, los establece en: Compositor – notación – musical – intérprete – medios – oyente. Se observa que todos ellos forman un proceso de transmisión, una cadena de comunicación, sin embargo, nos planteamos algunas preguntas: ¿Qué tipo de mensaje nos transmite la música? ¿Qué comunica, representa o expresa?

Este proceso solo se da en la interpretación convencional de la música, sin embargo, ¿qué ocurre en la improvisación? La notación musical supone el primer factor intermediario entre el creador y el intérprete. El tipo de escritura musical adecuada para satisfacer las necesidades del compositor se ha visto continuamente renovada a lo largo de la historia de la música, no obstante, la representación gráfica del sonido y sus matices no han sido totalmente precisos. La complejidad y la diversidad de los sistemas de notación responden a la adaptación de la escritura a las necesidades del momento y se podría afirmar que evolucionan de modo paralelo a la historia de la música.

Si a la dificultad de la representación gráfica del sonido, añadimos que la interpretación está relacionada con la personalidad del intérprete, el tipo de formación, la cultura musical recibida o el grado de motivación y receptividad, se supone que la interpretación puede dar lugar a distintas versiones del original. Básicamente, el problema de la interpretación se basa en dos factores, el grado de objetividad del intérprete a la hora de ejercer como técnico y su propia aportación creativa. Sin duda alguna, en la música improvisada la relación entre compositor y oyente es más estrecha y se produce de modo directo por la ausencia de la notación musical y del intérprete necesario para transmitir el mensaje del compositor.

La música improvisada no necesita de este intermediario puesto que el intérprete se convierte a la vez en creador o, dicho de otra forma, no existe la necesidad de interpretación debido a que se crea espontáneamente en la misma ejecución. Basándonos en el

esquema tradicional, los agentes interpretativos en la improvisación se reducirían a: creador (individual-colectivo), medios (humanos o mecánicos) y oyente, prescindiendo del resto de intermediarios.

En definitiva, podemos concluir que si el objetivo de la improvisación es: expresar, comunicar, crear y comprender el fenómeno sonoro, deducimos que ninguna música establece una relación más directa entre el creador y el oyente que la improvisación. Consideramos este factor como el más relevante en relación con la aportación de la improvisación musical al proceso creador artístico-musical.

4. La enseñanza-aprendizaje de la formación auditiva para la improvisación

La relación de este estudio con la improvisación está presente de modo implícito a lo largo de todo el artículo, involucra que sin el ejercicio previo de la formación auditiva difícilmente se puede llevar a cabo una improvisación satisfactoria sobre una estructura y ciclo armónico. Esta cualidad puede ser innata o, por el contrario, adquirida y es en este punto donde entra en juego el diseño y desarrollo de nuestra propuesta. De este modo, según lo argumentado en los apartados anteriores, diseñamos los estándares de aprendizaje en base a las acciones metodológicas expuestas resumidas en 2 categorías:

- 1) Reconocer – identificar – discriminar
- 2) Reproducir – imitar – improvisar

A continuación, presentamos la siguiente tabla con los ítems y sub-ítems de los estándares de aprendizaje evaluables:

Formación auditiva		
<i>Categorías</i>	<i>Ítems de evaluación / Estándares aprendizaje</i>	<i>Sub-Ítems</i>
Reconocer, identificar, discriminar	Reconoce ideas musicales y principios formales	Diferencia distintas alturas y reconoce auditivamente intervalos
		Establece vínculos y conexiones por semejanzas
		Reconoce la proporción e igualdad en el discurso musical
		Percibe las ideas musicales y corrige desigualdades
		Escucha los elementos musicales de forma global y en conjunto
		Percibe el sentido del discurso musical.
Imitar, reproducir, crear	Reproduce ideas musicales e improvisa	Reproduce e imita modelos establecidos,
		Realiza transcripciones y análisis que le permiten entender cómo se han aplicado los recursos compositivos en la improvisación.
		Exterioriza y desarrolla, a través de la improvisación, relaciones entre los elementos musicales y principios formales
		Adquiere, progresivamente, un lenguaje propio e individual alcanzando la fase creativa basada en las influencias de los modelos propuestos.

Figura 1b. Estándares de evaluación para la Formación Auditiva (Elaboración propia)

Resultados

Todos los ejemplos, actividades y ejercicios, así como las imágenes que aparecen a continuación, son del autor de este artículo. Se empleó como editor el programa informático Finale y se convirtieron a formato imagen. Se dirigen a cualquier músico o docente que quiera ampliar su práctica musical extendiendo sus

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

posibilidades. Las actividades están secuenciadas por dificultad y son aptas tanto para el nivel profesional de enseñanzas artísticas como superior. Utilizamos el concepto de consigna, orden, estímulo u objetivo de la actividad (Hemsey, 1983, p. 25), así como los niveles evolutivos (Swanwick, 1991, p. 71) como referencias o aproximaciones para la evaluación.

Planteamientos didácticos:

1. Intervalos

El reconocimiento auditivo de los intervalos es, sin duda alguna, uno de los recursos más empleados en el aprendizaje inicial del músico y en el desarrollo progresivo del oído relativo, esta destreza nos permite corregir la altura absoluta del sonido en base a un sistema de afinación. Pero, además, y concretamente en la improvisación basada en estructuras armónico-formales, potencia la discriminación del movimiento entre las fundamentales del bajo y la conducción de los sonidos en el paso de un acorde a otro.

Actividades

1.1. El profesor realiza una improvisación, vocal o instrumental, basada exclusivamente sobre un modo (Peñalver, 2010, p. 80) o escala determinada, en el transcurso de su realización introduce un sonido que no es propio del mismo, el alumno debe identificar dicho sonido:

Modos diatónicos:

The image displays seven musical staves, each representing a diatonic mode. The modes are labeled in green text above each staff: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolídio, Eolio, and Locrio. Each staff contains a sequence of notes on a five-line staff, with red brackets indicating intervals between notes. Below each staff, the intervals are labeled with green letters: 'T' for Tritono (third) and 'S' for Segunda (second). The sequence of intervals for each mode is as follows: Jónico (T, T, S, T, T, T, S), Dórico (T, S, T, T, T, S, T), Frigio (S, T, T, T, S, T, T), Lidio (T, T, T, S, T, T, S), Mixolídio (T, T, S, T, T, S, T), Eolio (T, S, T, T, S, T, T), and Locrio (S, T, T, S, T, T, T).

Figura 2. Modos diatónicos (Elaboración propia)

Ejemplo de improvisación:

The image shows a single musical staff in treble clef, labeled 'D dórico' in green. It contains a sequence of notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The final note, D4, is marked with a red asterisk and a downward-pointing arrow, indicating it is an incorrect sound.

Figura 3. Ejemplo de improvisación sobre los modos diatónicos, introducción de sonido erróneo (Elaboración propia)

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

1.2. Sobre la misma fundamental improvisamos sobre varios modos, cada vez un motivo distinto:



Figura 4. Ejemplo de improvisación sobre la misma fundamental empleando los modos diatónicos (Elaboración propia)

1.3. Como si de un *organum* paralelo se tratase, tocamos al piano y cantamos, simultáneamente nota contra nota, los mismos intervalos a distancia de una 5ª ascendente o una 4ª descendente.



Figura 5. Organum improvisado (Elaboración propia)

2. Acordes:

Desde nuestro punto de vista y basándonos en nuestra propia experiencia como *jazzman*, creemos que hay 2 maneras de escuchar los sonidos simultáneos que forman los acordes.

a) Como un todo o entidad propia que constituye una unidad de sentido tonal. Es la que nos permite reconocer auditivamente la especie y su función en la progresión armónica, habilidad que adquirimos progresivamente en la escucha atenta y en la comprensión de la música fruto de la experiencia y la práctica

musical. El ejemplo más característico es la progresión V- I, comúnmente aceptada como cadencia conclusiva y que hemos asimilado con la sensación de reposo, relajación, final, etc.

b) Como un bloque de sonidos simultáneos que podemos aislar uno a uno en la audición resaltando alguno de ellos en relieve. Denominamos este tipo de audición como discriminación de sonidos simultáneos. Para desarrollar esta habilidad se proponen las siguientes actividades:

2.1. Tocamos un acorde e intentamos reconocer los sonidos que lo integran, para ello, en la audición o canto interior, recorreremos cada uno de ellos mientras están sonando simultáneamente, como si estuviesen en primer plano, en relieve, mientras el resto continúa sonando. Se puede pensar en trazar distintos dibujos melódicos como si de contornos se tratase:

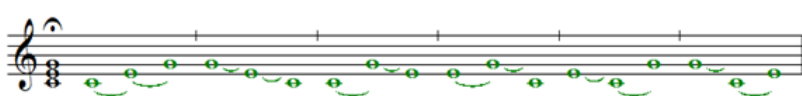


Figura 6. Reconocimiento auditivo de sonidos del acorde, trazo de dibujos melódicos en relieve a través de la audición interior (Elaboración propia)

2.2. Centramos la atención en un solo sonido, por ejemplo, el La central del piano. Sabemos que tiene un valor absoluto de 440 hercios en el sistema temperado, sin embargo, por su función tonal en la armonía, adquiere un valor relativo formando parte de los acordes como fundamental, tercer, quinta, etc.

Ejemplo sobre estado fundamental del acorde:



Figura 7. La central con distintas funciones dentro del acorde de tríada (Elaboración propia)

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

Se trata de reconocer y aislar el sonido *La* en todos los ejemplos siguientes, además de discriminar aisladamente cada sonido del acorde.

Ejecutamos, aleatoriamente, los siguientes acordes, cantamos interiormente el sonido *La* e intentamos comprender la función tonal dentro del acorde. Este paso, tal vez difícil de entender, es el resultado de observar algunos parámetros relacionados con la tensión producida por este sonido en el entorno global del acorde. De este modo, el *La* como 5ª de la tonalidad no ejerce la misma inestabilidad que como 7ªm en un acorde de dominante. Dicho de otra forma, el *La* como 5ª de la tonalidad dará una sensación de relleno que no determina ni la modalidad ni la función, sin embargo, el intervalo de tritono en el acorde de dominante producirá una sensación más disonante.

Ejemplos para realizar:

Fundamental de la tonalidad
A

3ª de la tonalidad
F

5ª de la tonalidad
D

5ª de la tonalidad
Db+

Como 7ªm de la tonalidad
B7

Como 7ªM de la tonalidad
Bb Maj7

Figura 8. La central con distintas funciones en los acordes y sus distintas inversiones (Elaboración propia)

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

En el caso de que se opte por mantener el LA en la voz lead, primero se ejecuta éste y después el resto de los sonidos del acorde. La finalidad es reconocer cómo forma parte del conjunto, reconocer su posición y su función tonal.

2.3. Aproximación al movimiento de las voces del acorde:

Tocamos la progresión de acordes: Aumentado, mayor, menor y disminuido y, al contrario. La finalidad es observar el movimiento de las voces y cómo, progresivamente, se disminuyen o aumentan los intervalos que se forman desde la fundamental del acorde:



Figura 9. Movimiento de las voces en la secuencia de acordes: Aumentado, Mayor, menor y disminuido (Elaboración propia)

2.4. Acordes por fundamentales *mediantes*:

Tocamos acordes cuyas fundamentales están a distancia de 3ª, su característica es que siempre conservan un sonido en común. Se trata de reconocer qué sonido no cambia y cuáles se alteran en el siguiente acorde:

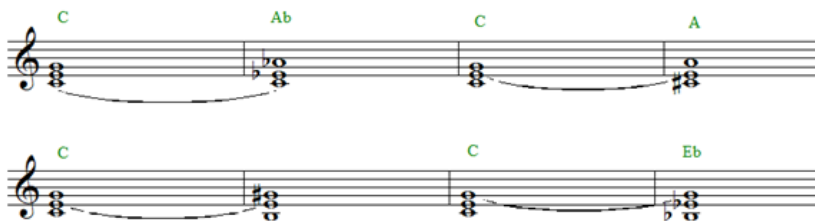


Figura 10. Conducción de voces en Acordes por mediente (Elaboración propia)

3. Notas guía y sonidos en relieve:

Definimos como sonidos en relieve, introducidos en el apartado anterior, aquellos que deberíamos discriminar en la audición desde el primer momento (Peñalver, 2011, p. 69). En un principio, no resulta muy complicado reconocer los extremos, es decir, la fundamental del bajo y la nota más aguda del acorde o nota lead. Sin embargo, los sonidos que resaltan la función del acorde, es decir, aquellos que sobresalen y definen la conducción de las voces en la progresión armónica, son las denominadas: notas guía. Generalmente, en la música tonal, son la 3ª y la 7ª del acorde. Definen 2 aspectos fundamentales según el intervalo que forman con la nota fundamental y con su tercera: la modalidad y la función. La 3ª representa el sonido que determina la modalidad, mayor o menor; y la 7ª la que establece la función tonal.

Puesto que en el jazz se ha extendido la disposición de acordes tomando como base la organización por cuatríadas, exponemos los 3 básicos del siguiente modo:

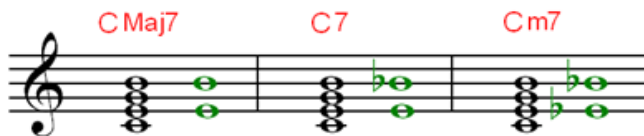


Figura 11. Notas guía (Elaboración propia)

Observamos en el ejemplo anterior que en la tonalidad mayor:

- El acorde CMaj7, cuyas notas guía son el sonido *mi* como 3ªM y el sonido *si* como 7ªM, representa la función tonal de I grado (Do Mayor) y IV grado (Sol Mayor):

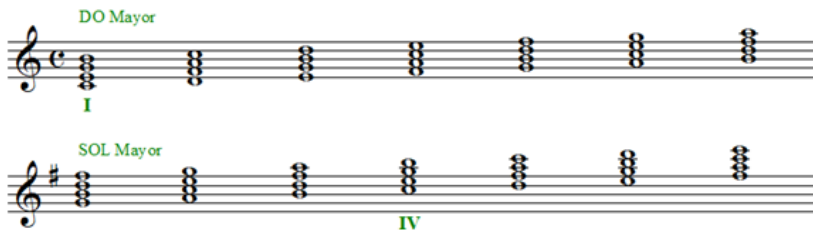


Figura 12. El acorde CMaj7 y su función tonal en DoM y SolM (Elaboración propia)

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

- El acorde C7, cuyas notas guía son el sonido *mi* como 3ªM y el sonido *sib* como 7ªm, representa la función tonal de V grado (Fa Mayor):



Figura 13. El acorde C7 y su función tonal en FaM (Elaboración propia)

- El acorde Cm7, cuyas notas guía son el sonido *mib* como 3ªm y el sonido *sib* como la 7ªm, representa la función tonal de II grado (Sib Mayor), III grado (Lab Mayor) y VI grado (Mib Mayor):



Figura 14. El acorde Cm7 y su función en SibM, LabM y MibM (Elaboración propia)

Actividades

1. Escuchamos, reconocemos y cantamos interiormente los siguientes ejercicios prestando especial atención al movimiento sucesivo de las voces (horizontalidad) y al resultado sonoro de la combinación simultánea (verticalidad). Puesto que, en el jazz tradicional, basado en progresiones armónicas, se busca el movimiento fuerte entre fundamentales (4ª y 5ª) la conducción de las voces del acorde se suele realizar por el movimiento más próximo,

siendo el paso de 3ª y 7ª los más habituales. Los ejemplos están realizados sobre DO mayor y deberían practicarse en todas las tonalidades. Además de la audición interior, también se puede tocar las fundamentales al piano, realizar con el canto la conducción de la voz lead y viceversa.

IIIm7 – V7 – I Maj7

The figure displays four systems of musical notation for the piano, illustrating the progression IIIm7 – V7 – I Maj7 in C major. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a 'PIANO' label on the left. Above each system, the chords D-7, G7, and CMaj7 are indicated. The first system shows the chords in a simple, direct manner. The second system shows the chords with a more complex bass line. The third system shows the chords with a more complex bass line. The fourth system shows the chords with a more complex bass line.

Figura 15. IIIm7 – V7 – IMaj7. Conducción 3ª – 7ª (Elaboración propia)

The figure displays five systems of musical notation for piano, each showing a sequence of chords and their voicings. The chords are D-7, G7, and CMaj7. The notation includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various voicings and fingerings indicated by numbers in the left hand and symbols in the right hand.

System 1: D-7, G7, CMaj7. Treble clef, 2/4 time. Right hand: quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes. Left hand: whole notes, whole notes, whole notes, whole notes, whole notes.

System 2: D-7, G7, CMaj7. Treble clef, 2/4 time. Right hand: quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes. Left hand: whole notes, whole notes, whole notes, whole notes, whole notes.

System 3: D-7, G7, CMaj7. Treble clef, 2/4 time. Right hand: quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes. Left hand: whole notes, whole notes, whole notes, whole notes, whole notes.

System 4: D-7, G7, CMaj7. Treble clef, 2/4 time. Right hand: quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes. Left hand: whole notes, whole notes, whole notes, whole notes, whole notes.

System 5: D#9, G9, CMaj7(9), D#9, G#9, CMaj7(9)(13). Treble clef, 2/4 time. Right hand: quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes, quarter notes. Left hand: whole notes, whole notes, whole notes, whole notes, whole notes.

Figura 16. *Ilm7 – V7 – IMaj7*. Conducción notas del acorde (Elaboración propia)

Secuencias de acordes de dominante por 5ªs

Figure 17 shows two systems of musical notation for dominant chords. The first system consists of four measures with chord symbols E7, A7, D7, and G7 above the notes. The second system also consists of four measures with the same chord symbols. The notation includes treble and bass staves with chord symbols above the notes.

Figura 17. Secuencias acordes de dominante por 5ªs (Elaboración propia)

Secuencia II-V por enlace del V7 – II m7

Figure 18 shows a sequence of eight chords: B-7, E7, E-7, A7, A-7, D7, D-7, and G7. The notation includes treble and bass staves with chord symbols above the notes.

Figura 18. Secuencia II – V por enlace V7 – II m7 (Elaboración propia)

Secuencia II-V por 5ªs descendentes

Figure 19 shows a sequence of eight chords: G#7, C#7, F#7, B7, E-7, A7, D-7, and G7. The notation includes treble and bass staves with chord symbols above the notes.

Figura 19. Secuencia II – V por 5ªs descendentes (Elaboración propia)

2. Secuenciamos la progresión armónica de un tema en un programa como Band in a box, un acorde cada dos compases, y limitamos la sección rítmica a piano-contrabajo. Escuchamos la realización de la secuencia intentando localizar la nota lead del acorde que realiza el piano en el comping o acompañamiento. Inmediatamente la reproducimos con la voz o el instrumento. Puesto que hemos determinado un espacio de dos compases entre cada cambio de acorde tenemos un tiempo relativo para identificar auditivamente dicho sonido del acorde y reproducirlo. Podemos aplicar esta actividad, exclusivamente, a identificar el sonido que produce el bajo en el primer tiempo de cada compás puesto que en estilos como el jazz-swing, el walking o conducción de los acordes, no siempre ejecuta las fundamentales.

4. Relación escala-acorde

Respecto a las relaciones que se establecen entre los sonidos que configuran la línea melódica y su superposición a los sonidos que integran el acorde planteamos los siguientes ejercicios:

Actividades

1. A un acorde le corresponde más de una escala, probamos varios modos sobre el mismo acorde siendo conscientes de la sonoridad producida y asimilando su efecto simultáneo.

1.1. Experimentar con las distintas modalidades de escalas menores (Natural, melódica, armónica, menor zíngara o menor oriental) sobre el acorde menor.

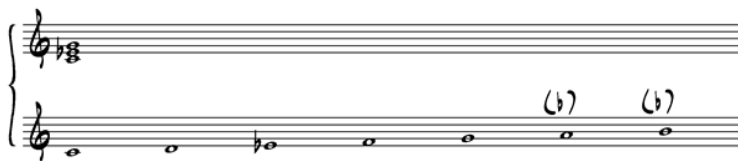


Figura 20. Modalidad menor. Armónica, Natural, Melódica, Oriental
(Elaboración propia)

1.2. Explotar distintas sonoridades sobre el acorde de Do Mayor

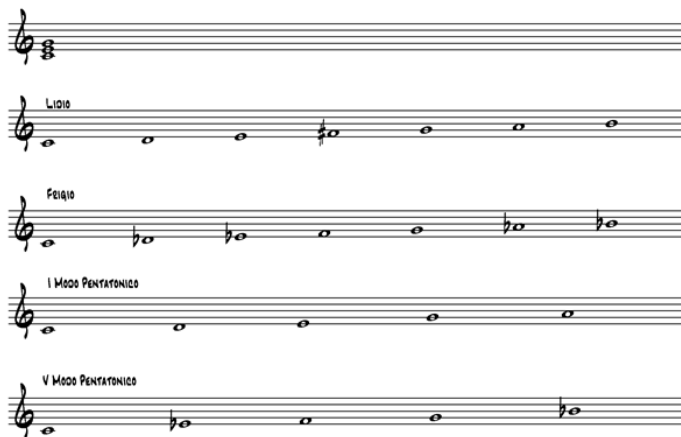


Figura 21. Distintas sonoridades sobre el acorde de Do Mayor (Elaboración propia)

Discusión

El análisis llevado a cabo demuestra el interés de la formación auditiva y constituye una aplicación en relación con la improvisación musical sobre estructuras armónico-formales. La memoria y la inteligencia auditiva influyen de modo decisivo en el desarrollo de la audición interior y son esenciales en el proceso de creación espontánea a través de la improvisación. Como resultado del estudio hemos ofrecido una propuesta de actividades para el progreso y el desarrollo de habilidades en la formación auditiva aplicada a la improvisación sobre estructuras armónico-formales. Dicha propuesta es resultado de la reflexión en torno a nuestra propia práctica musical y al proceso por el cual improvisamos sobre los temas estándar del jazz basado en progresiones armónicas.

Como primera finalidad, consideramos esta propuesta como un recurso efectivo, eficaz y viable para emplear en la didáctica de la música y extensible a la improvisación en general en otras músicas.

Esperamos que sea de utilidad para las futuras generaciones y se incorpore en las programaciones docentes.

Referencias

- Aebersold, J. (1981). *Como improvisar jazz, Vol I*. USA: James Aebersold Jazz.
- Chevais, M. (1932). *La Nouvelle Education*. París: A. Leduc.
- Copland, A. (1939): *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, P., Cervera, J. (1989). *Pedagogía y didáctica para músicos*. Valencia: Piles.
- Hemsey, V. (1977). *Fundamentos materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Kühn, C. (1988). *La formación musical del oído*. Barcelona: Labor.
- Palacios, F. (1997) *Escuchar*. Vitoria: AgrupArte.
- Peñalver Vilar, J. M. (2009). *Lenguaje musical II*. Castellón: Servicio de publicaciones de la Universitat Jaume I de Castellón.
- Peñalver Vilar, J. M. (2010). ¿Para qué sirven los modos? aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la didáctica de la música. *Revista Electrónica LEEME*, 25, 76-122.
- Peñalver Vilar, J. M. (2011). ¿Qué es el jazz?: adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación. *Revista Electrónica LEEME*, 27, 35-87.
- Peñalver, J. M. (2013). "Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación" en *Artseduca*, 4, 74-85.
- Pérez, M. (1981). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis.
- Tirro, F. (2001). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Robinbook.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.
- Wuytack, J., Palheiros, G. B (1996). *Audición musical activa*. Porto: Asociación Wuytack de Pedagogia Musical.
- Zaldívar, A. (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y "performativa". *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 52, 95-122.

Peñalver Vilar, J. M. (2020). *La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales*. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

Para saber más de este autor...

José María Peñalver Vilar

Doctor por la Universidad de Valencia, Máster en Estética y Creatividad Musical, Profesor Superior de Clarinete por el Conservatorio Superior de Valencia, Licenciado Associated Board Royal Schools of Music del Reino Unido.

Sus líneas de investigación son: música/musicología; jazz; improvisación musical y didáctica de la música.

Como jazzman ha grabado 3 Cd's como líder: "Chema Peñalver tributo a Benny Goodman (Sedajazz Records, 2008)", "Struttin' in the front line (Snibor Records, 2010)" y "Old and New Gypsy Jazz (Lemonsongs, 2011)".

Ha sido solista de la UJI Big Band, dirigida por Ramón Cardo y colabora con los grupos: Sedajazz Big Band, Valencia hot five, Nova Dixieland Band.

Actualmente es profesor de música en la Universitat Jaume I de Castellón y profesor de Enseñanza Secundaria en la especialidad de música.

Como citar este artículo

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 17, 11-39.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835>

Peñalver Vilar, J. M. (2020). La formación auditiva y su aplicación en la improvisación sobre estructuras armónico-formales. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 17, 2020, 11-39. ISSN: 2182-018X. DOI: [http:// dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835](http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i17.8835)