

# UNA EJECUCIÓN, DIFERENTES TRANSCRIPCIONES

ROMINA HERRERA – VILMA WAGNER

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

## Fundamentación

Según Bruner (1986), existen dos modalidades de funcionamiento cognitivo que brindan modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad. La primera se denomina modalidad paradigmática o lógico-científica y se ocupa de causas generales y de su determinación. Emplea procedimientos para asegurar referencias verificables y para verificar la verdad empírica. La segunda modalidad es la narrativa, que se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso. Se basa en la preocupación por la condición humana. Como aclaración, podría decirse que los relatos convencen por su semejanza con la vida, aquí no se establece la verdad sino la verosimilitud. En cambio en la primera modalidad los argumentos convencen con su verdad.

En un trabajo empírico, Bruner le pidió a un lector que lea un cuento y al día siguiente le solicitó que lo narre con sus propias palabras. La extensión del cuento fue considerablemente menor que el leído. Algunas de las hipótesis que extrajo el autor son: a) que el “modo” (subjuntivo) se mantiene en la lectura y que hay transformaciones que aparecen principalmente como supresiones. Estas supresiones sirven para agudizar, nivelar y asimilar los elementos del cuento; b) el lector cuenta la historia de una manera que sugiere una actitud omnisciente sobre todo lo que sucede. Encontramos entonces en este ejemplo, transformaciones que no pierden el sentido: el modo se mantiene, la esencia del cuento también.

Si los conceptos que estudiamos en Bruner los trasladamos al trabajo de transcripción de melodías, podemos decir que es posible que los estudiantes generen respuestas que manifiesten su comprensión imaginativa de la realidad creada. Esto implicaría la presencia de transformaciones que adquieren significado según la propia perspectiva cultural de esa realidad. Según Shifres (2007) no se trata entonces de una realidad impuesta desde afuera, sino que creada de acuerdo a necesidades propias que surgen del balance entre el afuera y el adentro.

Asimismo, respecto a esta temática podemos citar el trabajo “Procesos de convencionalización de mensajes musicales en las tradiciones clásica y flamenca” de Elisa Gómez Pérez. A partir de la hipótesis de que cuando un mensaje musical con un tinte cultural X (músicos clásicos) es reproducido serialmente en el tiempo entre personas de un grupo Y (músicos flamencos), se ve afectado por pequeñas pero constantes y sucesivas alteraciones debidas a los instrumentos y mediadores que configuran el proceso de socialización de esas personas, hasta convertirse en un mensaje de tinte cultural Y. El experimento realizado constaba de veinte sujetos músicos clásicos y veinte flamencos, distribuidos en cinco cadenas de transmisión de mensajes compuestas por músicos clásicos y cinco cadenas compuestas por músicos flamencos. Cada cadena la conforman cuatro sujetos. Los mensajes utilizados fueron un fragmento del Op. 46 de Beethoven (“Adelaide”) y una frase de la soleá de Triana “Santa Justa y Rufina”. A los participantes se les proporcionaba papel en blanco (no papel pautado para evitar el inducir a los clásicos a su uso inmediato como soporte de pentagramas) y lápiz, un lector de cd y una cámara de video para la grabación de las cadenas de músicos y entrevistas. La consigna para los participantes fue escuchar cuantas veces quieran (durante 5 minutos) un mismo fragmento musical y retener, lo más fielmente posible, la voz humana que se escucha en ese mensaje (si es el primero de la cadena y lo escucha directamente del soporte CD) o lo que el compañero cante (si la cadena está más avanzada). Se le aclara que, si lo desea, puede usar papel y lápiz. Pasados los 5 minutos, dispondrá de otros nuevos 5 minutos para realizar el mismo ejercicio con un nuevo fragmento musical. Si se han tomado notas, podrá llevárselas a casa. La misión consistirá al día siguiente en cantar, tantas veces como otro compañero le pida, los dos fragmentos musicales, sin hablar, pero con la posibilidad de usar las notas si es que fueron tomadas.

Los mensajes de la tradición flamenca fueron afectados en la reproducción serial de los clásicos por las formas de mediación de la tradición clásica, obteniéndose un producto convencionalizado, esto es, ajustado a los patrones estéticos de la tradición clásica. Lo mismo

sucedió con los mensajes de la tradición clásica en las cadenas de músicos flamencos, es decir, perdieron progresivamente sus marcadores estéticos para asimilarse a los flamencos.

Más allá de las múltiples conclusiones que se extrajeron de este experimento, nos interesa focalizar en lo que es objetivo de nuestro trabajo, en lo que la autora resalta cuando expone que "una serie de pequeñas y sucesivas transformaciones inconscientes hacen del mensaje inicial un producto distinto pero aceptado en el nuevo grupo, fruto de las costumbres, normas y modos de hacer que funcionan en el mismo".

Según Shifres (2007) las transcripciones de los estudiantes no deberían ser tomadas como réplicas del estímulo, asumido como una porción objetiva de la realidad, sino como muestras imaginativas de los modos de comprenderla. El autor, destaca el desafío hermenéutico que implica esta aceptación de las transformaciones para la Educación Auditiva.

## Objetivos

Bajo el supuesto de que la transcripción de la melodía es un proceso no sólo analítico sino también creativo, las autoras han realizado casuística al respecto, a partir de numerosas transcripciones realizadas por alumnos de la materia Educación Auditiva en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En este trabajo el objetivo es obtener datos, de una manera sistematizada, que permitan estudiar la forma en que estas modificaciones se construyen y pueden dar cuenta de múltiples niveles de comprensión de lo que se está escuchando, lo que permitiría establecer nuevos criterios para la evaluación de la transcripción de melodías que superen el criterio de cotejarlas con una única transcripción válida.

## Metodología

### Sujetos

Participaron 50 estudiantes iniciales de música, de un curso de la materia Educación Auditiva II, de entre 18 y 28 años de edad, 36 varones y 14 mujeres.

### Estímulos

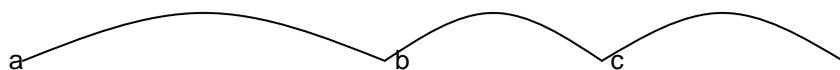
Todos los estudiantes escucharon la versión de la obra *Caprichosa* (Froilán Aguilar) por la cantante Karina Beorlegui. Esta obra fue elegida por estar desarrollada sobre el modo menor (uno de los contenidos de aprendizaje de este curso), además por tratarse de una obra cantada, lo que supone una facilitación a la hora de la memorización de la melodía, y por la particularidad estilística (fado) con una organización formal poco habitual en las obras populares cantadas.

### Descripción de la obra "Caprichosa"

La *Figura 1* muestra la partitura de la melodía seleccionada. Aquí se pueden observar todos los elementos que se han tenido en cuenta para la selección de la misma.

En cuanto a la forma musical, la obra presenta una agrupación macro A A B A C C' D.

A su vez, como se observa en la partitura, se pueden agrupar en motivos, que se perciben con el aporte del texto. El siguiente análisis corresponde al primer A.



"No se porque atenta escuchas, portuguesa linda mi canción de amor"

Este criterio de segmentación se tomó para establecer unidades de análisis de los datos. Fue una herramienta para el análisis melódico y de las transformaciones realizadas teniendo en cuenta estos patrones.

---

También observamos en la *Figura 1* la relación de la armonía con la forma de la obra. Se presentan los acordes estructurales (cifrado americano) y el cifrado funcional (números romanos) sobre la línea melódica.

The image shows a musical score for the piece "Caprichosa" in G minor, 2/4 time. The score is divided into five systems, each with a section label (A, B, C, C, D) and chord annotations. The annotations include American chord symbols (e.g., Cm=I, G=V) and Roman numeral functional notation (e.g., I, V, IV). The melody is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The score includes measures 1 through 33, with measure numbers 9, 17, 25, and 33 explicitly marked. The annotations are placed above the notes, often with small letters (a, b, c, d, e, f) indicating specific melodic phrases or groups of notes.

Figura 1: Partitura de la obra "Caprichosa"

### Procedimiento

Los alumnos escucharon esta obra grabada 6 veces. Los mismos disponían de la letra de la canción para orientarse mejor en la escucha y la memorización. Se les pidió que además, mientras la escuchaban la fueran cantando a lo largo de las repeticiones con el objeto de memorizarla. Se les pidió luego que transcribieran la melodía colocando debajo de la transcripción el cifrado de las

funciones armónicas correspondientes (en las Secciones A, B y D) El tiempo de realización de la prueba fue de una hora.

## Aparatos

La reproducción fue realizada en un ambiente silencioso con un reproductor de CD, en una sesión grupal.

## Resultados

Cabe mencionar aquí que un número importante de sujetos (21) no completaron la tarea por diversas razones (falta de tiempo, abandono, entre otras). Por esto, se consideraron para este análisis solamente las transcripciones completas, las cuales sumaron 29. Esto permitió obtener datos más precisos sobre la comprensión global de la melodía.

Las transcripciones fueron analizadas en dos etapas, con distintas características en cuanto al método de análisis. Para esto, se utilizó una planilla Excel confeccionada especialmente a los fines de este estudio. Tuvo por objetivo mostrar datos específicos y cuantitativos luego del volcado de las transcripciones de los estudiantes. En esta planilla se volcaron sólo las alturas de la melodía. Se anexa en el Apéndice la información para conocer el modo en que fueron volcados y analizados los primeros datos.

### Primera etapa de análisis

En esta etapa se centró el análisis en el monto de las transformaciones y en la relación de éstas con la organización de la forma musical.

En principio se volcaron todas las notas de las 29 transcripciones sobre la planilla Excel.

Por tratarse de una melodía en modo menor que presenta el séptimo grado de la escala móvil (es decir según la direccionalidad se presenta como *si bemol* o *si becuadro*), consideramos correctas ambas transcripciones, los que transcribían *si bemol* en lugar de *si becuadro* fueron considerados correctos por tratarse, según la experiencia en la cátedra, de errores de "olvido" de sensibilización en la escritura, que no implican la percepción del séptimo grado natural cuando se presenta como sensible y que no significan para este trabajo una "transformación".

Además pudo observarse en esta instancia, que en las 29 transcripciones analizadas se detectaron 294 notas diferentes del original, de las cuales el 33,3% corresponden a notas más agudas, y el 66,6% a notas más graves.

Las transformaciones detectadas permitieron visualizar rápidamente la distribución de las transformaciones según la sección formal, representadas por cantidad de sujetos en la *Figura 2*.

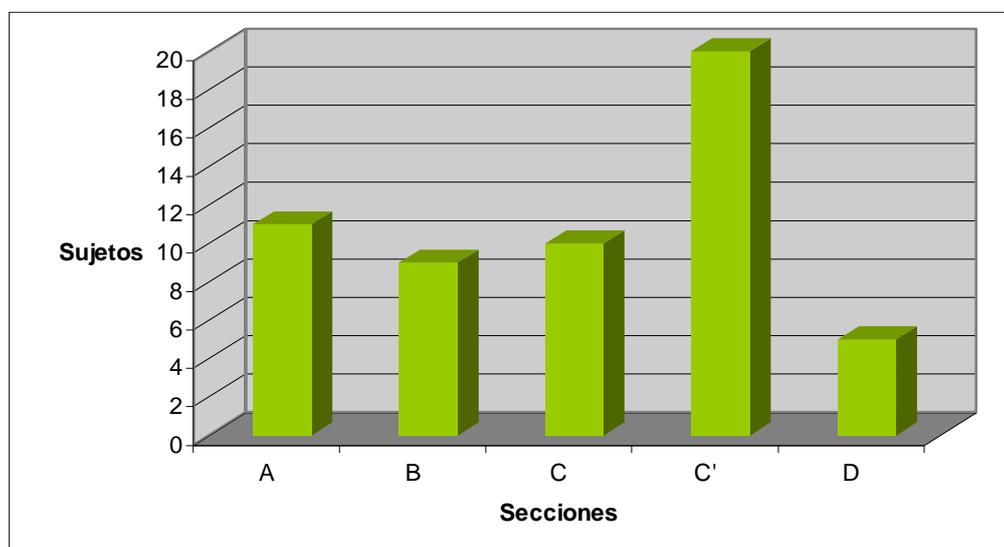
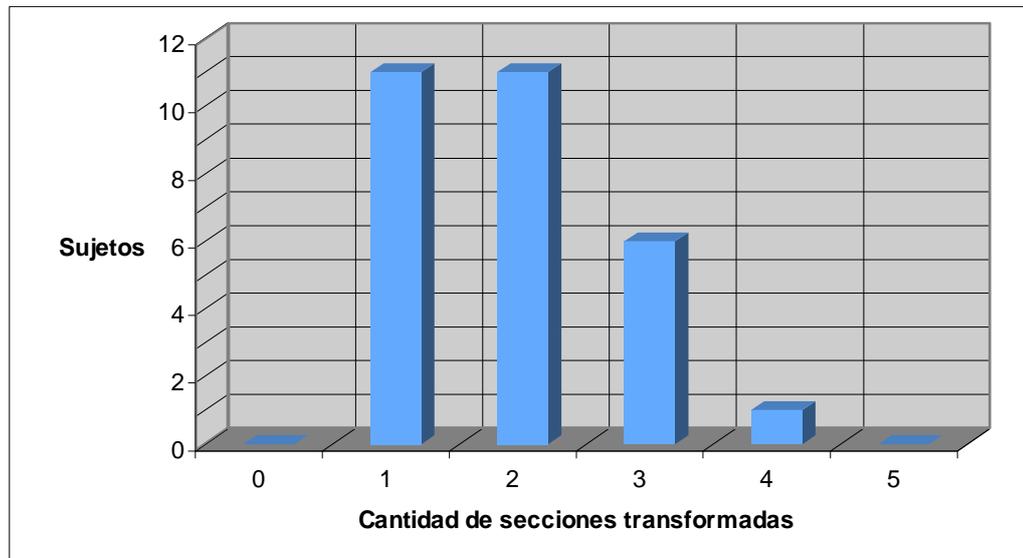


Figura 2: Cantidad de sujetos que realizan transformaciones según la sección.  $p=0.003$

En cuanto a la cantidad de secciones transformadas por cada sujeto, observamos que de los 29 que transcribieron la melodía completa, ninguno realizó transformaciones en las 5 secciones, del mismo modo que ninguno realizó la transcripción igual al original (*Figura 3*)



*Figura 3: Cantidad de secciones transformadas por los 29 sujetos.*

$\chi^2_{[5-29]} = 28.724$ ;  $p < .000$  (debido al escaso número de sujetos las frecuencias esperadas fueron menores que 5 (4.8))

Dado que el análisis de las transformaciones de la obra completa excede el espacio de este escrito, se presentan aquí los resultados correspondientes al análisis de la primera parte de la obra: A, A, B, A.

Para un ordenamiento más claro de los datos, se realizaron segmentaciones en motivos dentro de la parte A (a, b y c) y de B (d y d). Las mismas pueden observarse en la *Figura 1*.

Al realizar este recorte analítico, 10 transcripciones no contenían desvíos en esta primera parte, por lo cual se redujeron los resultados de este trabajo a 19 de las 29 transcripciones seleccionadas en el principio. Esto permite decir que el 65,5% de los sujetos realizó desvíos en la primera parte de la obra.

De las 19 transcripciones, 10 contienen transformaciones en A, 8 en B y sólo 1 transcripción en ambas secciones (*Figura 4*)

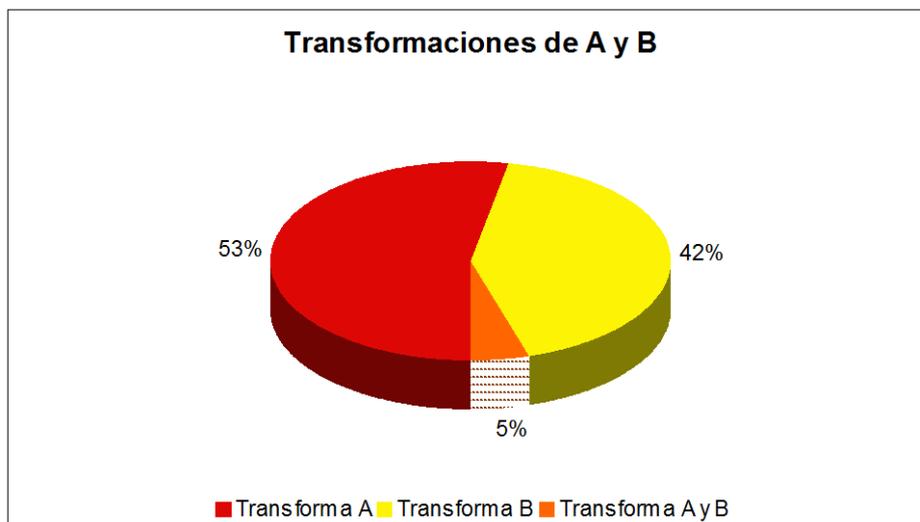


Figura 4: Porcentajes de transformaciones en A y B.

En el original se presentan dos retornos a la sección A. Esta característica se tomó en cuenta para estudiar cómo se presentaban dichas repeticiones para cada sujeto, esto es si las consideraba una repetición textual (con transformaciones o no) o una variación. En relación al reconocimiento de A, el 68,2% consideró las repeticiones idénticas, aún cuando escribieron transformaciones (AABA); mientras que un 25,8% consideró la unidad A posterior a B como una variación (AABA'). En el retorno a la parte A, luego de B, se detectaron 7 desvíos, de los cuales 4 son idénticos a los desvíos realizados en las primeras A. Los restantes desvíos son similares a los desvíos realizados anteriormente. Es interesante resaltar que en ninguna transcripción hay desvíos en el último A que no hayan sido realizados en las anteriores apariciones de A.

### Segunda etapa de análisis

En esta etapa se realizó un análisis nota a nota con descripciones cualitativas y cuantitativas en torno a las transformaciones.

En la *Figura 5* se puede observar con facilidad que las transformaciones se presentan con más frecuencia sobre el cierre de las unidades menores (especialmente a y b).

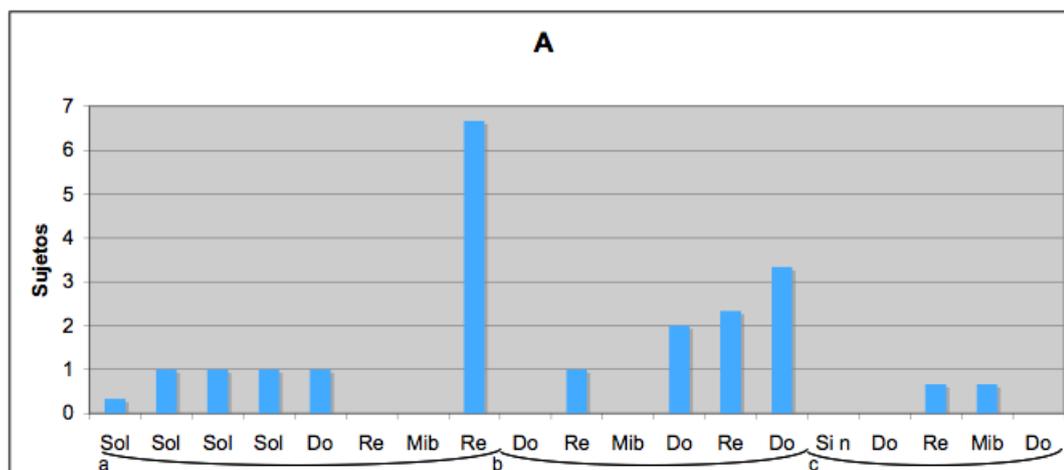


Figura 5: Ubicación promedio de las transformaciones en A.

En la sección B, 6 de los 9 sujetos que realizan transformaciones modifican la sección completa respetando el contorno melódico a partir de un sonido más grave. Por ello, a diferencia de A, no puede hablarse de mayor frecuencia de las transformaciones en un determinado lugar. Todas las transformaciones de la sección completa comienzan en el 5to grado de la escala en lugar del 6to; 4 de ellas dan como resultado las notas sol-lab-fa, sol-lab-fa; y las otras 2 se presentan como sol-lab-fa, fa-sol-mib. Estos dos casos fueron los únicos dentro de todas las transformaciones de B que no respetaron la relación de igualdad d-d' de las unidades menores, resultando en d-d'.

Las 3 transformaciones que no abarcan todo B fueron: sib-do-sol, sib-do-sol; sol-lab-sol, sol-lab-sol y lab-sib-mib, lab-sib-mib (sólo transforma el último sonido de d)

Como se adelantó anteriormente, en esta etapa se analizó el tipo de transformaciones realizadas, encontrándose considerables coincidencias en las diferentes transcripciones. Se analizaron una por una las transformaciones, las cuales se presentaban de dos formas: en forma aislada sobre una nota, o sobre notas consecutivas, las cuales consideraremos *áreas de transformación*. Es decir, las transformaciones que contenían varias notas juntas transformadas fueron estudiadas en su totalidad, como unidades (motivo).

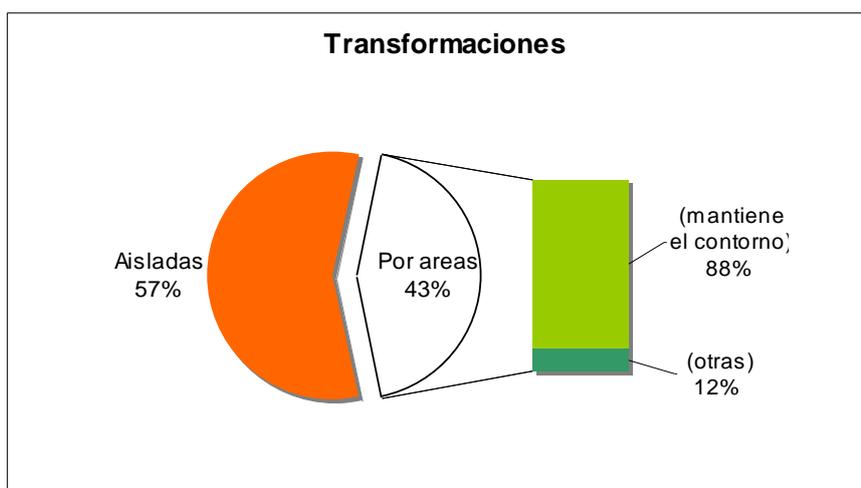


Figura 6: Notas aisladas transformadas y áreas de transformación.

Para el análisis de las *áreas de transformación*, se encontró que el 88 % mantiene el contorno, en otro grado de la escala. Del 12 % restante constituido por 3 transformaciones, un sujeto reemplaza las dos notas de cierre de b con las dos de a. O sea reemplaza un cierre con otro. Las otras dos transformaciones son idénticas y se dan en el mismo sujeto, que aunque el contorno no se mantiene, sí lo hace la direccionalidad melódica ascendente.

Para el análisis de las transformaciones de notas aisladas, se agruparon en dos categorías: las transformaciones de notas que pertenecen a la armonía (notas reales, NR); y las transformaciones de notas que no pertenecen a la armonía (notas ajenas). Dentro de las notas ajenas, encontramos solo notas de paso (NP, presente en el contorno por grado conjunto de la melodía, sonido que está entre dos notas reales) y escapatoria (nota ajena que no se presenta por grado conjunto)

Entonces las categorías son:

- **Reemplaza una nota ajena.**

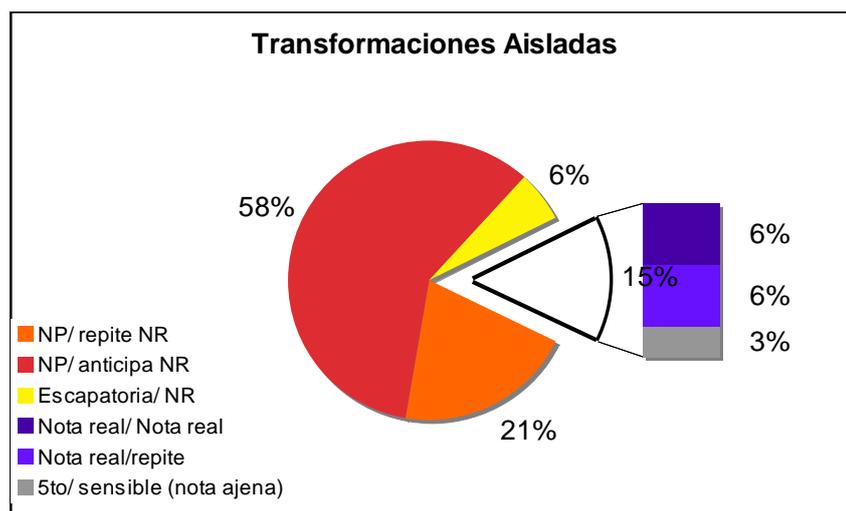
Aquí se encontraron estos reemplazos de tres formas. El término previo a la barra (/) denomina la función de la nota reemplazada en la melodía original; el término posterior, el modo en que se realiza la transformación.

- NP/ repite la nota anterior,
- NP/ anticipa la nota posterior.
- Escapatoria/ nota real.

- **Reemplaza una nota real.**
- Aquí también se encontraron tres maneras de realizar el reemplazo:
  - a) NR/ repite una nota real anterior.
  - b) NR/ NR.
  - c) NR/ nota ajena

Vale mencionar que este último caso de reemplazo de una NR con una NA, se presenta en un solo sujeto, y que podríamos suponer que la transformación está vinculada con la fuerza direccional melódica; ya que sobre el acorde de tónica reemplaza una repetición de las 3 que hay sobre el 5to grado de la escala que se dirige a la tónica por salto ascendente, por el 7mo grado de la escala

A continuación se puede observar en la *Figura 7* los datos obtenidos en cada categoría.



*Figura 7:* Tipos de transformaciones encontradas en las notas aisladas.

## Discusión

En este trabajo el objetivo principal fue la recolección de datos que nos permitieran entender el modo en que se realizaban las transformaciones en las transcripciones de los sujetos estudiados.

Para esto, se analizó en la primera etapa la forma musical de la obra, la que fue tomada como parámetro para estudiar cuántas transformaciones se presentaban según las secciones macro (A) y micro (a)

Luego se estudió particularmente la primera sección A B A, en donde se analizaron datos referidos a la forma musical dentro de cada sección de manera cuantitativa pero además se estudió el tipo de transformaciones allí realizadas.

Los resultados generales son discutidos en relación al concepto brunneriano de "transformación". En tal sentido, el autor señala la modalidad narrativa, como modalidad de funcionamiento cognitivo en donde no se establece la verdad sino la verosimilitud, considera transformaciones a las modificaciones que no pierden el sentido, en donde el modo y la esencia se mantienen. En este trabajo, se estudiaron cada una de las transformaciones detectadas, y puede decirse que la mayoría de ellas se adaptaron al concepto brunneriano.

Todo este análisis es complejo y hace cuestionar las prácticas pedagógicas basadas en el concepto de transcripción como "réplica". Ahora bien, a lo largo de este trabajo podemos extraer conclusiones que aportan datos acerca de qué tipos de transformaciones fueron las más usuales.

Debido a que la cantidad de datos recolectado fue muy numerosa, los resultados presentados aquí son solamente una parte del análisis total de toda la información relevada. El resto de los datos son presentados en otros trabajos.

Era un supuesto que la sección A presentaría mayor cantidad de transformaciones, ya que la extensión era más larga, y los giros melódicos presentaban mayor movimiento. En cambio B presentaba 2 motivos idénticos con 3 notas cada uno. Sin embargo, cantidad de transformaciones realizadas en la sección A y B fue semejante. De las 19 transcripciones analizadas, en la sección A hubo 11 transcripciones con transformaciones y de la sección B hubo 9 transcripciones con transformaciones; y fue sólo un sujeto el que modificó ambas. Los 18 restantes transformaron A o B.

Observamos que en la sección B es donde se da la mayor cantidad de áreas de transformación; de las 26 computadas, 16 corresponden a B. Teniendo en cuenta que de la sección A se contaron individualmente cada una de sus 3 prestaciones, la diferencia es notable. Focalizándonos en el hecho de que la mayoría de las transformaciones que se da en B surgen de un corrimiento en la nota de comienzo, podemos suponer que el mismo está dado por el intervalo de 6ta que se presentaba entre do (última nota de c) y lab (primera nota de d) que fue acertado por 7 sujetos, al transcribir una 5ta., por error de distancia entre los sonidos, y además por tener el 5to grado de la escala mayor estabilidad tonal que el 6to grado.

Otro dato interesante que se obtuvo, fue en relación a la percepción de la forma musical y cómo se reflejaba ésta en la transcripción y más aún en las transformaciones. 13 sujetos reconocieron la permanencia y el retorno de A aún cuando escribieron transformaciones (AABA). En el caso de los que escribieron con transformaciones, esto demuestra que una vez que el sujeto asimiló, configuró y se apropió de la melodía escuchada, realizó las mismas transformaciones en todas las apariciones de esa sección A que percibió como idéntica cada vez que se presentaba. 4 sujetos consideraron la unidad A posterior a B como una variación (AABA') y este dato es interesante porque los que consideraron esta última aparición como A', transcribieron de manera igual o casi igual al original. Es decir, en las 2 primeras A realizaron más transformaciones y en el retorno final de A menos o ninguna transformación.

Con respecto a las cualidades de las transformaciones, este análisis permitió notar que cuando en la melodía original se presentaban notas de paso, la tendencia de los sujetos en las transformaciones fue anticipar la nota próxima real, o repetir la que pasó anteriormente. En menor medida se registraron transformaciones en donde una nota real de la melodía fuera reemplazada por otra nota real, rasgo que también sorprendió al finalizar el estudio, porque en un principio parecía haber una fuerte relación de las transformaciones como reemplazo de notas reales por otras notas reales.

En vinculación nuevamente con el aspecto formal, se observa que las transformaciones se presentan con más frecuencia sobre el cierre de las unidades menores. Aquí se supone que también entra en cuestión el rol de las expectativas en la escucha, las sensaciones que se generan y lo que se espera escuchar como cierre de una idea melódica que no siempre coincide con la cadencia o el giro esperados. Es importante detenernos aquí nuevamente para pensar sobre el concepto de transformación. Este dato es muy significativo, porque aquí vemos que en la medida en que se de cuenta cómo construye el pensamiento musical el sujeto que transcribe, como manera de plasmar su pensamiento, podemos pensar que sus transcripciones son válidas, son aceptables.

Para finalizar, podemos decir que las transformaciones son sistemáticas, es decir que el sujeto tiende a transformar siempre de la misma manera. O dicho de otro modo el error no es ni accidental ni "lineal", en el sentido de que vaya resolviendo nota por nota: en algún punto hay una relación con lo que ya escribió, por eso no se consideraría un error sino una transformación coherente.

Estas transformaciones se dan en distintos niveles. Por ejemplo en algunos casos se modifican una o dos notas para transformar algún giro (en general tiene que ver con giros típicos, en los cierres de frase), como al final de A, pero en otros casos las transformaciones abarcan toda la unidad, como en B.

Nos parece importante remarcar que a partir de los datos obtenidos podríamos decir que el nivel de transformación parece estar dado en gran medida por el oyente-transcriptor, más allá de las características musicales de la unidad. Por ejemplo los sujetos que transforman B, tienden a no transformar A. Esta tendencia es muy interesante porque nos saca el foco exclusivo de la dificultad del contenido en la estructura de la música y lo invita a reflexionar sobre el sujeto que escucha y su propia subjetividad.

Es posible considerar la valorización de la transcripción como escenario del "pensamiento musical".

---

Se considera necesario continuar los estudios relacionados en esta temática, ya que en este trabajo sólo se analizaron las transformaciones en el eje de las alturas y en particular dos secciones.

---

## Referencias

- Beorlegui, K. (2003) "Caprichosa" de F. Aguilar, en el disco Caprichosa.
- Bruner, J. (1986) Realidad Mental y Mundos Posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia (Actual Minds, Possible Worlds, Trad.: B. López). Barcelona. Gedisa.
- Gómez Pérez, E. (2006) Procesos de convencionalización de mensajes musicales en las tradiciones clásica y flamenca. En Shifres, F. y Vargas, G. (Eds) (2006) Sonido, Imagen y Movimiento en la Experiencia Musical. Buenos Aires: SACCoM, pp. 99-105.
- Shifres, F. (2007) "La educación auditiva en la encrucijada. Algunas reflexiones sobre la Educación Auditiva en el escenario de recepción y producción musical actual". En las actas de las Segundas Jornadas de Educación Auditiva.
- Programa de la Cátedra Educación Auditiva 1 y 2, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

## Apéndice

### Figura A: Original, transcripción y desvío

En primer lugar se volcaron los nombres de las notas de la melodía en una fila, marcándose sobre la misma la segmentación formal. Éste fue tomada como el ORIGINAL de referencia. Se creó un duplicado del mismo con un menú desplegable para cada nota, que permitía elegir las notas diferentes del original. En la fila inferior, se confeccionó una referencia para cada sonido que indicara el grado de desvío que suponía la transcripción con respecto al original, en términos de grado de la escala operante (Do menor). Los números positivos corresponden a los sonidos que fueron transcritos más agudos que el original, y los negativos a sonidos transcritos más grave que el original. A modo de ejemplo se presenta la siguiente figura:

	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y
			A								
ORIGINAL			Sol	Sol	Sol	Sol	Do	Re	Mib	Re	Do
Transcripción			Sol	Sol	Sol	Do	Do	Re	Mib	Re	Do
Desvío				0	0	3	0	0	0	0	

Figura A

## Figura B: Original, transcripción y desvíos más graves o más agudos.

Luego del volcado de notas, se procedió a la asignación de colores diferentes para los desvíos *más agudo/ más grave* del original y otro color que indicaba los desvíos fuera de la escala diatónica. A modo de ejemplo, se observa una parte del gráfico estudiado:

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
1		A																		
2	ORIGINAL	Sol	Sol	Sol	Sol	Do	Re	Mib	Re	Do	Re	Mib	Do	Re	Do	Sib	Do	Re	Mib	Do
3																				
4	1-Transcripc	Sol	Sol	Sol	Sol	Do	Re	Mib	Re	Do	Re	Mib	Do	Re	Do	Sib	Do	Re	Sib	Do
5	Desv lo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0
6																				
7	3-Transcripc	Sol	Do	Do	Re	Mib	Re	Mib	Do	Do	Re	Mib	Do	Re	Do	Sib	Do	Re	Mib	Do
8	Desv lo	0	3	3	4	2	0	0	-1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
9																				
10	6-Transcripc	Sol	Sol	Sol	Sol	Do	Re	Mib	Do	Do	Re	Mib	Do	Re	Do	Sib	Do	Re	Mib	Do
11	Desv lo	0	0	0	0	0	0	0	-1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
12																				
13	7-Transcripc	Sol	Sol	Sol	Sol	Do	Re	Mib	Do	Do	Re	Mib	Do	Re	Do	Sib	Do	Re	Mib	Do
14	Desv lo	0	0	0	0	0	0	0	-1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
15																				

Figura B: Sección A (a;b;c)

Rosa: más agudo que el original / Verde: más grave que el original