

Semántica musical, recopilación y transcripción en la musicología actual.

- reflexiones para la discusión -

Juan Fernando López Rivera

Las líneas siguientes pretenden aportar elementos de discusión respecto a la labor de la investigación musicológica actual en Guatemala.

Campo semántico musical

La música como entidad inherente al Universo se encuentra inserta en la experiencia, acción y organización humanas y constituye un campo semántico específico. Como tal se entiende el conocimiento interno, inconsciente, conformado por realidades estructurales, unidades y tipos de relaciones que no son comprendidas en primera instancia por el oyente. Dichas relaciones conforman un denso conocimiento cultural basado en un sistema de conceptos y reglas que se alojan en

áreas mentales de los individuos,¹ quienes, en tanto ejecutores y portadores, y/o escuchas de la misma, dan cuenta del comportamiento sonoro de la sociedad y el tiempo del cual surgen.

Del mismo modo, el sonido es parte inseparable del comportamiento humano; junto a éste, incluso el ruido es tomado en cuenta como referencia de las relaciones interactuantes de los individuos en sociedad.

¹ Nava L. E. Fernando. "El campo semántico del sonido musical p'urhépecha." Colección científica; CONACULTA. INAH; primera edición: 1999. México. pág. 21 - 22.

Aquí nos referimos explícitamente al campo semántico del sonido, producción y ejecución musical, cuyo conocimiento incluye las dimensiones inherentes a: i) memoria melódica, ii) manejo de repeticiones, iii) cambios o arreglos de variadas formas musicales, iv) improvisaciones a distintos niveles, v) reglas de ejecución dadas por distintos contextos festivos.²

"... por modo de ejecución entenderemos la entonación, el timbre, el tiempo y una infinidad de otros elementos. De ello se (deduce) lógicamente que no (son) sólo las notas de la melodía las que (tienen) importancia, sino también todo cuanto (interviene) en la ejecución como factor expresivo. Solamente de la combinación de las dos cosas (habrá) de surgir una reproducción fiel de esa música."³

Estos elementos se dan en proporciones variables en función de la manera y el contexto del cual el ejecutante ha nutrido su labor y vocación respectiva. Por tanto, sonido y contexto histórico social se encuentran estrechamente vinculados a lo largo del estudio y la evolución de la música como fenómeno sonoro y como vehículo de significaciones colectivas. En estos aspectos de manera conjunta, entre muchos otros, se centra el trabajo de investigación musicológica actual.

"... es condición esencial de nuestra disciplina, no conformarse con estudiar

lo que suena, sino profundizar también en las relaciones que existen entre el hombre, su contexto y su música, y hacer preceder toda evaluación nuestra por una evaluación del propio pueblo. ... En realidad, estos estudios son tanto más necesarios cuanto más difieren las culturas de la del propio investigador."⁴

Otro aspecto de vital importancia para el investigador es la comprensión del estilo de determinadas formas musicales y los puntos estructurales que lo caracterizan. Entre éstos, Merriam (1964: 56) apunta: rango melódico, nivel, dirección; intervalos melódicos y patrones de intervalos; ornamentación y dispositivos melódicos; medida melódica y valores de duración; estructura formal; escala, modo, duración; métrica y ritmo; tiempo; estilo vocal y otros.⁵

Todas estas formas se corresponden esencialmente con la naturaleza del

² Ibid. pág. 28.

³ Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Editorial Siglo XXI; 5ª. Edición. México 1997. pág. 44.

⁴ Aretz, Isabel. "Estudio liminar. La música de tradición oral. En: *Historia de la etnomusicología en América Latina*. Fundef, Conac, OEA; 1991; pág. 16.

⁵ Merriam, Allan. *The Anthropology of music*. Northwestern University Press; Seventh printing 1978; U.S.A. pág. 56. Traducción del autor.

sonido y forman parte de las expresiones artísticas audibles, específicamente de la música.

Naturaleza de las expresiones artísticas auditivas.

La naturaleza del sonido o de cualquier expresión artística auditiva no es inmediata, contrariamente al arte visual en el cual todos sus elementos conformadores se encuentran presentes al observador.

List, indica que "Un diseño visual pequeño se puede abarcar en su totalidad dentro del campo visual del espectador. En diseños mayores es el espectador quien determina, en gran medida, la secuencia en que examina las partes del diseño. No hay necesidad de recurrir a la memoria visual. El espectador puede detenerse sobre cualquier segmento del diseño todo el tiempo que quiera. Puede volver a estudiar cualquier elemento del diseño tantas veces como desee. El diseño es estático. Permanece fijo en una posición. Posee la cualidad de ser inmediato."⁶

Por su parte, el espacio en cual discurre el diseño auditivo y musical, es el tiempo. Tiene una característica presente en el espacio temporal. Para List, en contraste con el diseño visual, "El diseño musical no es así. Fluye

como un río. Sólo una pequeña parte total se presenta en un determinado momento. La memoria tonal debe ejercitarse en forma tal que relacione lo que se está ejecutando, con lo que fue ejecutado. Definitivamente, la música no posee la característica de ser inmediata."⁷

Se está tratando con una materia prima intangible y ligera pero que entraña un sinnúmero de sentimientos, comportamientos y elaboraciones. La música "... es el arte de crear un tiempo emotivamente sostenido, silencioso y común... de crear un devenir estructurado y audible. ... La música ocupa un volumen; es espacial y a la vez temporal. Es expansiva, insistente, un devenir cabal con forma sonora producido por el hombre (...) la música posee tanto poder como transitoriedad. La música tiene el poder de crear el universo, curar a los enfermos y resucitar a los muertos; pero a la vez es tan frágil y perecedera que estamos en peligro de perderla y sólo poder conservarla en nuestra memoria."⁸

⁶ List, George. "Transcripción de la música tradicional". En Revista Inidef No. 2. Consejo nacional de la cultura; Venezuela, 1976; pág. 10.

⁷ Ibid.

⁸ Rowell, Lewis. "Introducción a la Filosofía de la Música." Editorial Gedisa; Barcelona, España; 2ª. Reimpresión; 1990, pág. 33 y 67.

Recopilación musicológica in situ

El acondicionamiento y análisis del sonido como una de las partes fundamentales del fenómeno musical, representa un aspecto nodal. Mediante éste se comprende el complejo semántico sonoro de los pueblos. No obstante, como hemos referido supra, el acceso al mismo, por su naturaleza inmediata, se ha potenciado mediante la labor de recopilación.

La recopilación musicológica puede realizarse de diversas maneras: mediante apuntes en el lugar mismo en el que se ejecuta la música, o mediante la utilización de fonógrafos. No obstante, la más generalizada es la grabación in situ mediante éstos últimos.

"Desde que la grabación hizo posible captar la música de transmisión oral, por contraposición a la música que se transmite por la interpretación de una partitura compuesta con auxilio de la escritura, se destaca un tipo de investigador que graba la música in situ y luego se dedica en su gabinete a su transcripción, análisis y estudio. O bien, como ocurrió más a menudo a principios de siglo, se unieron dos científicos: un antropólogo encargado de la recolección y un musicólogo que luego estudiaba la música y los instrumentos colectados."⁹

En tal sentido, la grabación en la actualidad es esencial. Contribuye al resguardo de las formas musicales en el tiempo; asimismo sirve como acervo para consulta de investigadores interesados en la materia. Pero más allá, la grabación busca realizar una toma o impresión auditiva fiel de la música para su transcripción posterior al papel, a fin de analizar las relaciones y realidades estructurales del campo semántico musical, específicamente de los elementos que revelan la estructura y el estilo de la misma.

El investigador musicólogo

No obstante el estudio del sonido *per se* no contribuye al entendimiento de la totalidad de campo semántico musical. Pensarlo de este modo implicaría reducir el esfuerzo investigativo a una mera función técnica que podría, ciertamente, ser realizada luego de una capacitación en el manejo de los distintos dispositivos de grabación. Aquí cabe referirse a ciertos aspectos básicos inherentes a las personas que se dedican a la investigación musicológica.

Debería comenzarse señalando que la disciplina musicológica cobró una gran

⁹ Aretz, Isabel. Op. Cit. pág. 15

importancia en los años sesenta especialmente en sudamérica en donde se instituyeron centros de estudio y formación específica en la materia, de los cuales egresaron un cúmulo de profesionales de diversas nacionalidades quienes se encargaron de implementar dichos conocimientos en sus respectivos países.

Sin embargo, uno de los valladares que debió sortear con el tiempo, es la depresiva y menoscabada valía que le ha sido asignada socialmente a la cultura, especialmente en países intermediados por severas condiciones de pobreza y extrema pobreza, características que alcanzan actualmente a la mayor cantidad de países del sur del planeta.

Para el caso latinoamericano esta verdad es sin duda alguna, uno de los signos inequívocos que cruzan la realidad del pensamiento científico social. Así las cosas, no es extraño el hecho de que los programas de investigación existentes específicamente para el estudio de la antropología de las expresiones y consiguientemente de los distintos productos culturales, entre los cuales resalta la música, no tenga desde los albores de su implementación, el suficiente apoyo y soporte institucional.

Esto ha contribuido sin duda, a que el rol profesional que debería jugar el

investigador musicólogo sea visto de soslayo, incluso en instituciones en las cuales sobreviven a regañadientes algunas líneas de investigación en la materia, en primera instancia; y que por otro lado, todos aquellos esfuerzos tendientes a desarrollar la disciplina, sean postergados en función de proyectos de investigación técnico-científica.

Considerando lo expuesto en el marco anterior de análisis, nos referiremos al papel del investigador musicólogo. Este resalta en la medida en que cuenta con una formación profesional y una vocación claramente asumida para el efecto. Como lo apunta Aretz, refiriéndose al pensamiento de Merriam:

“... el etnomusicólogo conlleva tres responsabilidades en sus estudios: la primera de orden técnico, comprende el estudio interno de la disciplina. El estudioso debe estar en condiciones de anotar la música, analizarla en todas sus partes y comprender como éstas se unen para formar una entidad coherente y cohesiva. La segunda corresponde al punto de vista de que la música no sólo envuelve sonido, sino el comportamiento humano como requisito previo para producirlo: uno de carácter físico, que hace posible la ejecución de un instrumento o la utilización de las cuerdas vocales y del diafragma para cantar. Otro, que se

refiere a un comportamiento conceptual o cultural, que envuelve los conceptos sobre la música que deben ser referidos al comportamiento físico para poder producir la música. Pero además, el comportamiento social merece especial consideración: tanto el del músico como el de quien recibe el mensaje musical, emocional y físico, así como el de los diferentes eventos musicales de acuerdo con el sistema cultural. También debe estudiarse el comportamiento en cuanto al aprendizaje musical del oyente y de quien participa en el evento.”¹⁰

La relación que deviene entre cualidades específicas del investigador auxiliándose de diversos dispositivos que fueron surgiendo para la disciplina, ha sido remarcada notablemente por Béla Bartók:

“Hoy, en lugar de la diletantística actividad de los primeros recolectores se da una metódica investigación científica, posibilitada también por la existencia de medios indispensables para este tipo de trabajo: es decir, el fonógrafo y todos aquellos variados instrumentos de registro y de medición capaces de proporcionar verdaderas ‘instantáneas’ de cada melodía. Pero resulta obvio que un perfecto instrumental no es de por sí suficiente para garantizar buenos resultados: se requiere un aparato espiritual de igual perfección.”¹¹

Aquí evidentemente reivindica y refiere al componente formativo humano que debiera en términos ideales acompañar al investigador - recolector musicológico. Como se verá, dicha formación debe darse en correspondencia con una interrelación formativa de diversas disciplinas, en función de que el objeto - sujeto de estudio en este caso, es el producto musical de los pueblos junto al comportamiento humano que le da origen.

“El recolector ideal de música popular debería ser un experto en muchas ramas de estudios. Necesita una buena preparación lingüística y fonética para percibir las más sutiles sfumaturas de las pronunciaciões dialectales con que le toque encontrarse. Así, podrá anotarlas. Debe ser un coreógrafo suficientemente hábil, de manera tal que luego pueda describir con exactitud los nexos entre la danza y la música popular. Además, sólo la posesión de amplios conocimientos sobre el folklore general permitirá que el recolector verifique hasta en sus mínimos detalles las conexiones entre música y usanzas populares. En fin, el recolector debe ser un sociólogo, para controlar la influencia que los

¹⁰ Ibidem. pág. 17.

¹¹ Bartók, Béla. Op. Cit. pág. 45

cambios de la vida colectiva ejercen sobre el canto popular. Y, en el momento de sacar sus conclusiones, también necesita nociones históricas: en particular, las referentes a las migraciones de los distintos pueblos y al establecimiento de los mismos en determinados territorios. Si además quiere cotejar la música popular de su propio país con la de otros países, no puede desestimar el conocimiento de lenguas extranjeras. Y, por sobre todo lo dicho, el recolector, obviamente, debe ser músico, un músico dotado de óptimo oído y de una buena capacidad de observación.¹²

Transcripción musical

La recopilación tiende fundamentalmente al acopio de las formas musicales a fin de ser analizadas en el laboratorio mediante su transcripción al papel. Con esto se logra un acercamiento relativamente exacto al entendimiento de sus formas estructurales y estilísticas.

“... la transcripción es un requisito previo en ciertos tipos de estudios etnomusicológicos, aunque no necesariamente en todos ellos. Es un requisito previo cuando se desea establecer comparaciones detalladas de ciertos aspectos del acontecer musical. Modo, forma musical, estilo melódico, etc., se cuentan entre tales aspectos.”¹³

Tempranamente en la disciplina etnomusicológica la transcripción se realizaba por el investigador, en el campo mismo. La música o las canciones discurrían muy rápido para los transcritores quienes, en algunos casos, solían perder las variantes y giros de repeticiones, entre otros aspectos, por lo que la misma se hacía de manera heterogénea e inconexa.

“Pues aunque un recolector dotado de extraordinarias aptitudes efectivamente lograra transcribir las melodías oídas una sola vez, con todas sus más sutiles sfumaturas, de todos modos siempre habría todavía algo de imposible fijación en el papel: el color del canto popular, su timbre. A lo sumo podríamos describir ese color, ese timbre minuciosamente, pero siempre quedaría en pie el obstáculo del esfuerzo imaginativo a que estaríamos obligados, obstáculo que nunca podría darnos una idea exacta de lo que efectivamente son aquellos elementos. Es por todo ello por lo que el registro fonográfico tiene tanta importancia.”¹⁴

Así, en la medida que fueron apareciendo instrumentos de grabación la labor de transcripción encontró

¹² Ibidem.

¹³ List, George. Op. Cit. pág. 7

¹⁴ Bartók, Béla, Op. Cit. pág. 51

mejores posibilidades. La evolución de éstos a la cinta grabable electromagnética (cassette entre otros), habilitó a los estudiosos del tema para realizar grabaciones permanentemente y volver con las mismas al laboratorio para transcribir de manera más precisa.¹⁵ La música grabada pudo de este modo ser repetida una y otra vez a fin de recuperar y acceder a la identificación y análisis de los más pequeños detalles. No obstante sigue siendo dependiente del oído humano y por tanto, el nivel de exactitud varía en función de cada individuo que la realiza.

En torno a la transcripción existen no pocos puntos de opinión, algunos de los cuales apuntalan la importancia de la transcripción directa en el campo por un lado, y por el otro, aquellos que defienden su realización, mediante un trabajo de gabinete luego de la recopilación in situ. Como se quiera, este es un punto que aún dista de resolverse a nivel teórico, aunque actualmente se incorpora en ambos sentidos a fin de realizar más eficazmente la labor musicológica.

“...el valor de una transcripción es el de facilitar la comparación inmediata. Esto no significa necesariamente que la transcripción sea completamente exacta, que suministre todos los detalles, o que represente todos los aspectos de la ejecución musical. No

existe ningún método de transcripción que refleje con exactitud un acontecimiento musical, sea que la transcripción se obtenga de oído o con la ayuda de un aparato electrónico. El valor de la transcripción no reside en la reproducción completa de todos los aspectos de un evento musical dado, sino, en el hecho de que facilite la comparación de un cierto número de elementos o aspectos separables del acontecimiento musical.”¹⁶

Por otro lado, se argumenta que si bien la transcripción directa en el campo es un proceso más lento que requiere ser pacientes, la misma devela otros méritos tales como permitir al grabador observar la inteligencia y habilidad del cantor o músico, su variación de repetición en repetición respecto de la melodía, la forma y el texto, que no podría ser notado con la grabación mediante fonógrafo.¹⁷ No obstante, como lo apunta Bartók:

“...el fonógrafo ... ahorra esfuerzo al cantor, al ejecutante y al recolector, porque en lugar de repetir decenas de veces la melodía, bastará registrarla dos o tres veces. Y resulta fácil

¹⁵ Merriam, Allan. Op. Cit. pág. 56. Traducción del autor.

¹⁶ List, George. Op. Cit. pág. 8.

¹⁷ Merriam, Allan. Op. Cit. pág. 57. Traducción del autor.

imaginar cuánta economía de tiempo puede lograrse así. Por otro lado, si se quiere transcribir lo registrado, puede rallentarse la velocidad de las revoluciones (conviene llevarla a la mitad, de modo de tener tonalmente una disminución de una octava íntegra): luego transcribiremos con exactitud hasta los adornos más complicados apenas perceptibles, las diferencias rítmicas de particular complejidad. En suma, todas aquellas sutilezas que nunca hubieran podido revelarse de una manera distinta."¹⁸

A lo largo del desarrollo de la disciplina se han implementado otros dispositivos e instrumentos que buscan analizar y medir con más exactitud el comportamiento inherente a la estructura musical. Este advenimiento de equipos mecánicos y electrónicos pareciera sugerir que la exactitud en la transcripción es un asunto relativo que a su vez puede ser interpretado de muchas maneras. Para el efecto algunos investigadores han diseñado una serie de equipos especiales. Se describen algunas características generales de los más conocidos y utilizados.

El Monocordio, desarrollado por Kunst, puso en claro la posibilidad de acertar en la métrica y velocidad en proporciones que exceden las posibilidades inherentes al oído humano.¹⁹ El Estroboscopio, puede

medir notas aisladas en centésimos de un tono temperado, con un buen margen de exactitud. El Sonógrafo grafica la nota fundamental y los armónicos inferiores de una secuencia musical no extensa.

Implementado por los noruegos Olav Gurvin y Karl Dahlback, el analizador de fundamentales automáticamente omite los armónicos produciendo un gráfico de las fundamentales.²⁰

El Melógrafo, implementado por Seeger, es el dispositivo más preciso para la transcripción. Es un analizador de frecuencia que brinda el más detallado gráfico de una sola línea melódica, que conjuntamente a la notación musical convencional procuran una notación musical más precisa. Dicha precisión es necesaria, explica, porque la notación convencional representa la música a través de una visión etnocéntrica y no indica ciertos aspectos importantes de aquella.²¹

Cabe resaltar con todo lo discutido arriba, que la transcripción es una

¹⁸ Bártok, Béla. Op. Cit. pág. 51.

¹⁹ Merriam, Allan. Op. Cit. pág. 56. Traducción del autor.

²⁰ List, George. Op. Cit. pág. 10.

²¹ Merriam, Allan. Op. Cit. pág. 59. Traducción del autor.

técnica de investigación ajustable a los objetivos específicos de cada estudio:

"... lo que se transcribe y como se le transcribe son hechos que se ajustan a los objetivos del estudio que uno se ha propuesto realizar ... No se puede realizar estudios de este tipo sin recurrir a datos obtenidos electrónicamente, y por tanto tales estudios no debieran plantearse a menos que el investigador tenga acceso a los aparatos adecuados."²²

Finalmente puede apuntarse que el proceso de investigación musicológica cuyos componentes metodológicos han sido descritos aquí de manera sucinta, es un complejo de actividades que deben ser acomodadas creativamente entendiendo la naturaleza no inmediata del fenómeno semántico musical, en correspondencia con una actitud abierta al entendimiento de pautas y comportamientos culturales que determinan el contexto histórico, político y social desde donde dimanan.

Debe procurarse un entramado institucional que cuente con medios técnicos y recursos humanos formados al respecto, un proceso creativo que además debiera estar abierto a su resignificación y al replanteamiento continuo, en función de la dinámica cambiante del sonido colectivo y de la manera en que éste se inscribe en un imaginario social igualmente cambiante e innovador.

Bibliografía

- Aretz, Isabel. "Estudio liminar. La música de tradición oral. En: **Historia de la etnomusicología en América Latina**". Fundef, Conac, OEA; 1991.
- Bartok, Bela. "**Escritos sobre música popular**". Editorial Siglo XXI; 5ª. Edición. México 1997.
- List, George. "Transcripción de la música tradicional". En Revista Inidef No. 2. Consejo nacional de la cultura; Venezuela, 1976.
- Merriam, Allan. "**The Anthropology of music**." Northwestern University Press; Seventh printing; U.S.A. 1998.
- Nava L. E. Fernando. "El campo semántico del sonido musical p'urhépecha." Colección científica; CONACULTA. INAH; primera edición: México. 1999.
- Rowell, Lewis. "**Introducción a la Filosofía de la Música**." Editorial Gedisa; 2ª. Reimpresión; Barcelona, España, 1990.

²² List, George. Op. Cit. pág. 10.