

LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL. ENFOQUES Y PROBLEMAS¹

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

Resumen

Desde su nacimiento, la musicología ha recurrido a diversas soluciones gráficas para la transcripción del hecho musical. Uno de los principales dilemas para el estudio, la graficación y la posterior decodificación de la experiencia musical es el que concierne a la naturaleza temporal de la música.

Si realizamos un panorama histórico de los tipos de notación y los criterios de transcripción asumidos por los distintos investigadores, a la hora de representar gráficamente la música de transmisión oral, nos encontraremos con un abanico que va desde la adopción del sistema notacional de Occidente -con la utilización de signos agregados- hasta el uso de diferentes sistemas gráficos, tecnológicos y métodos mixtos. La propuesta de este artículo apunta a dar cuenta del estado general de la cuestión; asimismo, a analizar las carencias presentadas por las diferentes alternativas y, a partir de las conclusiones obtenidas, plantear futuras proyecciones de reflexión y análisis.

Abstract

Ever since its origin, musicology has appealed to diverse graphic solutions regarding the transcription of the musical fact. One of the main dilemmas for the study, the graphication and later decodification of musical experience, is the one that concerns the music's temporary nature.

If we carry out a historical panorama of the notation types and the transcription approaches assumed by different researchers when representing graphically the music of oral transmission, we will meet with a wide range that goes from the adoption of the West notational system -with the use of added signs- to the use of graphic, technological, and mixed methods. The proposal of

1. La ponencia que se publica fue aprobada por un comité de referato para su presentación dentro de la XVII Conferencia de la AAM y XIII Jornadas Argentinas de Musicología (17 al 20 de agosto de 2006) y recibió uno de los premios de Estímulo a la Investigación UCA, 2006.

this article is to show the general matter's statement; also, to analyze the lacks that the different alternatives presents and, starting from the obtained conclusions, to outline future reflection's projections and analysis.

* * *

Aportes de la musicología en la representación gráfica de la música de tradición oral

Históricamente, el problema de la representación de la música como objeto de discurso científico ha tenido -desde la óptica musicológica- diferentes soluciones.

Tal como indica Gilbert Rouget², en la representación musical se encuentran muy bien delimitados tres campos que poseen problemáticas distintas. Por un lado, el de la música académica occidental de tradición escrita, que remite a la partitura; por otro, el que refiere a la transcripción de la música culta oriental, que no está más que parcialmente escrita y cuya lectura notacional exige un referente constante de la tradición oral. Por último, el de aquellas músicas de tradición puramente oral.

Nos ocuparemos en este artículo del tercer campo. El problema de la representación musical -en este caso- consiste, entonces, en transformarla en otro tipo de representación que pueda resultar más objetiva en función de un mejor acercamiento científico.

Antes de seguir avanzando en el tratamiento de este tema, resulta necesario especificar con claridad que para representar plenamente una música no basta con tener su figuración gráfica o su transcripción -por más detallada que ésta sea- sino que esta información debe ser completada por la descripción del sistema al cual obedece y por su imagen sensible a través de la audición.

Siguiendo esta línea, Gilbert Rouget afirma: "En etnomusicología al margen de la escucha y de la observación directa son necesarias fuentes primarias de información a través de la grabación sincrónica del sonido y de la imagen".³

Los antecedentes de transcripción previos a un enfoque científico nos remiten a las experiencias realizadas por músicos viajeros con propósitos de fomento y comunicación transcultural. Entre ellos, podemos citar al japonés Kukai, en China, o al tibetano Rin Chen Bzang Po, en India. También como antecedentes pueden considerarse:

- el sistema comparativo de Martin Mersenne (1588-1648), aplicado a las canciones de los indios canadienses y brasileños;

2. Rouget, 1981: 2

3. *op. cit.*

- las pautaciones del Obispo Martínez Compañón en el Códice sobre Trujillo del Perú (1783 y 1785);
- las transcripciones de Jacques Rousseau (1712-1778) de canciones de China, Persia, Norteamérica, India y Suiza;
- las de Joseph Amiot (1718-1793) sobre ejecuciones de instrumentos chinos, y
- las de William Jones (1746-1794), quien comparó rasgos de la música de India, Grecia y Persia.

En 1952, Carlos Vega destaca esta complejidad en la perfección del registro escrito de un hecho musical:

“La música es arte oral; y en eso consiste su grandeza y su desgracia. [...] Otras artes se manifiestan en términos gráficos –son grafías- como el dibujo, o en objetos visibles, como esos que acumulan milenios en las vitrinas de los museos. La música no; la música es tiempo que suena. Entre ella y su grafía se interpone una técnica completa y laboriosa. El incesante esfuerzo de la inteligencia ha logrado trasladar al papel, no la música misma, sino su vida potencial, su espera múltiple, el descanso de la sonoridad [...]”⁴

La preocupación por esta relación estrecha entre la representación gráfica y el hecho musical –manifestada en las palabras de Carlos Vega- tiene su raigambre en la historia de la graficación de los primeros recolectores. También, en la concepción eurocéntrica de sobrevaloración de la importancia de la notación –como representación final del hecho musical- en función de su estudio. Es interesante destacar que, para Carlos Vega, la notación reflejaba una dimensión de aprehensión del discurso, que la hacía factible de análisis. La grabación (pese a ser utilizada por el maestro en los trabajos de campo) no consistía un soporte válido analítico en cuanto a preservación del material musical, sino que representaba una mera herramienta de transición entre el material musical vivo y su graficación final.

Décadas más tarde se afirmarían que tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al auditor, siendo el desafío determinar qué infiere el oyente a partir de la señal física.⁵

4. Vega, 1952, conferencia inédita. Fondo documental Carlos Vega del IIMCV.

5. Lerdhal y Jackendorf, 1983.

Es sabido que el sistema notacional occidental presenta -aún para la música que debe representar- notorios problemas, que han llevado a una gran multiplicidad de intentos de reforma, entre las cuales se inscriben las nuevas gráficas de la música contemporánea. Si se pretende utilizar esta notación, nacida para un sistema musical diatónico, en la representación de escalas o eventos melódicos que asumen otras divisiones de la frecuencia acústica es de suponer que el resultado no sea lo suficientemente claro ni científico. El mismo problema se presenta en el ámbito rítmico. En *Escritos sobre música popular*, Bela Bartok describe esta situación al expresar:

“[...] si se tiene en cuenta que generalmente, dada la escasez de signos de que dispone nuestro habitual sistema simbólico, y como sucede también con la lengua hablada, resulta prácticamente imposible una notación literal de la música, entonces se comprenderá que es mucho más difícil todavía anotar con exactitud la música popular”.⁶

Las primeras propuestas musicológicas referidas al tema pasan por la utilización del sistema musical occidental con agregados descriptivos.

Otto Abraham (1872-1926) y Erich M. von Hornbostel (1877-1935), miembros de la Escuela de Berlín de Musicología Comparada, en sus “Sugerencias Metodológicas para la Transcripción de Música Exótica”⁷, codifican los símbolos y métodos usados en ese momento para la transcripción de la música tradicional. Sus escritos tienen una clara influencia en musicólogos comparativistas y etnomusicólogos, siendo a su vez la base de las recomendaciones que efectuará el *International Music Council*, de la UNESCO.

Algunas de sus aseveraciones pueden considerarse aún válidas, como la aportada por Hornbostel (también filólogo) acerca de que la melodía de una canción no puede ser totalmente comprendida sin tener en cuenta el texto, con la consecuente necesidad de considerar las modificaciones de fonemas producidos en el proceso de cantar.⁸

Con respecto a la notación ambos investigadores sostienen:

“Habrá que elegir modificaciones y extensiones de la notación estándar para facilitar una representación precisa de la música transcrita. Al mismo tiempo, la notación estándar deberá ser modificada lo menos posible. [...] No es

6. Bartok, 1951: 213

7. Abraham y Von Hornbostel, 1949:9

8. Cámara de Landa, 2002: s/p.

oportuno oscurecer la simplicidad y claridad de la transcripción con una masa de signos diacríticos. Estos deben ser del tipo que pueda ser leído y recordado fácilmente. Ello impone un compromiso entre claridad y precisión objetiva”.⁹

Con respecto a la altura, sugieren conservar el habitual pentagrama con sus espacios entre líneas, expresando las relaciones interválicas habituales. Se basan en que existen asociaciones perceptivas previas en los investigadores-músicos y lo fundamentan con que “el cambio crearía confusión y dificultad de adaptación”¹⁰. Los autores afirman que el exceso de líneas divisorias en función de la notación de cuartos de tono podría traer confusión en la lectura.¹¹

Sugieren la limitación del número de claves utilizadas (sol en 2a y fa en 4a) y solucionan el exceso de líneas adicionales a través de indicaciones de octavación y doble octavación (8va, 16a, 8ab, 16ab).

Para alturas intermedias al semitono, utilizan los signos + o - sobre el pentagrama, arriba de la nota:



Imagen 1. Alturas intermedias al semitono

“Cuando la altura es imprecisa (sonidos breves, débiles, distorsionados), colocar la cabeza de la nota entre paréntesis. Cuando es completamente imposible distinguir la altura (*parlando*, etc.) es suficiente indicar el ritmo y omitir las cabezas de las notas. Sin embargo, deberíamos ser capaces de indicar el nivel tonal aproximado y el movimiento melódico por medio de la posición de esas plicas...”.¹²

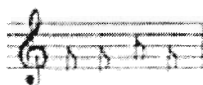


Imagen 2. Alturas imprecisas

9. Abraham y Von Hornsbostel, 1994: en Cámara de Landa, 2002: s/p.

10. *op. cit.*

11. Las imágenes de notación aportadas por Abraham y Hornbostel son publicadas con la autorización de Cámara de Landa, Aula de Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2002.

12. Abraham y Von Hornsbostel, *op. cit.* : 14.

A la hora de solucionar la *manera de ejecución*, las relaciones tonales (fraseo) y el color tonal, Abraham y Hornbostel advierten: “Entre los pueblos no europeos estos fenómenos asumen tanta importancia que requieren especial atención y la notación lo más precisa posible. Pero es justamente en este sentido que nuestro sistema notacional europeo es más inadecuado”.¹³ Encuentran una solución de aproximación a través de una lista descriptiva de opciones. A su vez, sugieren que para indicar los acompañamientos rítmicos sobre un mismo sonido (tambor, palmas, etc.) se puede simplemente indicar los golpes por medio de notas colocadas debajo del pentagrama sin usar una línea.

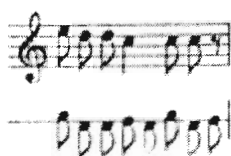


Imagen 3. Acompañamientos rítmicos.

Con posterioridad a estas propuestas descritas y, con la función de comparar similitudes y diferencias entre varias melodías, nace la sugerencia del abordaje de formas curvas o de perfil.

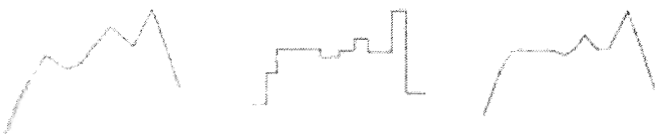


Imagen 4. Perfiles

Este concepto de perfil melódico aparece con frecuencia en la literatura especializada, con distintos grados de sofisticación, desde simples comentarios descriptivos hasta sistemas que utilizan la computadora (Brown 1968), pero su preciso significado y significación en el análisis musical es evasivo.

Este aspecto de delimitación de contorno y comparativa es destacado por Adams:

13. Abraham y Von Hornbostel, *op. cit.*: 14.

“Los análisis melódicos a menudo incluyen una descripción y discusión sobre los perfiles -p.ej.: Densmore (1918), Herzog (1928), McAllester (1949), Merriam (1967), Roberts (1933)- pero esta práctica no es muy consistente y no hay mucho consenso sobre los procedimientos a utilizar. Por otra parte, los métodos para clasificar canciones rara vez han utilizado el perfil melódico como criterio tipológico relevante (cfr. Elscheckova 1966), con la notable excepción de la clasificación de baladas infantiles de Hustvedt (1936). Sin embargo, Herzog notó en una reciente revisión de técnicas de clasificación que "...el método más sugestivo ocasionalmente propuesto es el de perfil melódico. Este método parece ser muy válido a larga escala, ya que a menudo el contorno melódico resulta ser el elemento más estable en melodías que han sido sometidas a procesos de diferenciación". (1950: 1047).”¹⁴

Sin embargo, los trabajos sobre melodía y análisis melódico muestran una gran disparidad de criterios. En algunos de esos trabajos hay escasa mención al perfil melódico -por ejemplo, Smits van Wasberghe (1955) y Szabolesi (1965)- mientras que otros discuten unos pocos tipos.

Toch, por ejemplo, describe tres categorías:

1. Línea ondulante alrededor de un eje tonal.
2. Línea ascendente con el punto más alto hacia el final.
3. Arco con forma de tipo onda.

La Rue¹⁵, sostiene que generalmente se necesitan describir a través de los perfiles las siguientes características de la melodía: nivel (estabilidad), ascenso, descenso y ondulación, las cuales pueden ser simbolizadas con las letras L, R, F y U (*level, rising, falling, undulating*).



Imagen 5. Características de la melodía ¹⁶

McLean (1966) se basa en una correspondencia entre la notación y otra representación simbólica formada por números y letras (notación numérica para la computadora, no analítica ni tipológica).

14. Adams, 1976: 179

15. La Rue, 1964: 165

16. *Ibid* 11

Ortmann¹⁷ intenta un sistema de narración simbólica; en lugar de trasladar símbolos directamente, identifica y simboliza una serie de rasgos melódicos destacados:

- H: altura absoluta, muy alta o muy baja,
- J: cambio de ascendente a descendente o viceversa,
- K: repetición de alturas,
- L: relación interválica o cambio menor de altura,
- M: sonido inicial o final,
- N: intervalos inicial o final, más alto y más bajo.

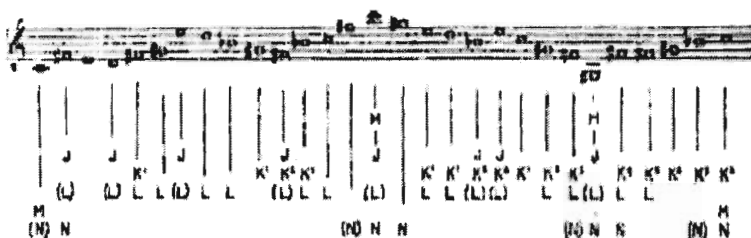


Imagen 6. Ejemplo de narración simbólica¹⁸

Estos ejemplos son representaciones simbólicas de relaciones entre sonidos y, aunque contribuyen poco a definir el perfil melódico, sirven para indicar que este tema puede ser enfocado desde distintas perspectivas, permitiendo visualizar relaciones entre alturas contiguas, nombres de alturas individuales o rasgos melódicos.

Como vemos, las primeras respuestas de la musicología a la problemática de la representación gráfica pasaron por la utilización de notación occidental con o sin el agregado de grafías alternativas.

Esta elección no es arbitraria, la explicación la encontramos en la afirmación de Mc Clary:

“Nuestras teorías musicales y sistemas de notación hacen todo lo posible para enmascarar estas dimensiones de la música que están vinculadas a la experiencia física y se concentran en cambio en lo metódico, lo racional, lo cerebral”.¹⁹

17. Ortmann, 1926:128.

18. *Ibid* 11.

19. Mc Clary, 1990: s/p.

Desde esta óptica, cabría cuestionar todos los sistemas representativos notacionales, dado que no pueden estar ‘en lugar de’ más que como registro imperfecto, circunstancial y condicionado.

Para superar la distancia con el hecho musical, Herzog propone el trabajo con papel milimetrado asignándole a cada cuadrado valores de tiempo y altura. En 1951, Jones, en su trabajo “*Voice of the Congo*”²⁰, introduce la notación tradicional integrada con la comparativa producida por un oscilógrafo. Ésta resulta la primera aproximación de interconexión entre el material grabado y una posible representación gráfica.

Cincuenta años antes ya existían reflexiones de proyección notacional de la gráfica del envolvente acústico. En 1902, Ángel Menchaca²¹ (argentino, creador de un sistema de simplificación gráfica de la música) anticipaba:

“[...] En presencia de la exactitud con que recoge los sonidos el fonógrafo y los reproduce, me dije: todas las escrituras que ha tenido y tiene en uso la humanidad son de pura invención, en cambio en el cilindro de cera del fonógrafo, el sonido se escribe a sí mismo.[...] Siendo, pues, los signos del fonógrafo la representación gráfica más natural y exacta de todo sonido, si se consigue aumentarlos por medio de la fotografía (o de otro recurso cualquiera) hasta poder estudiar su estructura, se podría con ellos formar un alfabeto natural tanto para el lenguaje como para la música”²²

Hasta ese momento, el soporte sonoro de la grabación original venía demostrando su potencialidad a la hora de mantener un registro musical vivo, pero eran pocos los trabajos que lo utilizaban como posibilidad de registro notacional gráfico.

Resulta interesante comprobar la concordancia de pensamiento de Ángel Menchaca con el siguiente texto de Bela Bartok (“Sobre el método de transcripción”, en *Escritos sobre música popular*) escrito cincuenta años más tarde que el de Menchaca.

“La transcripción de los registros de música popular debe ser de la mayor fidelidad posible. [...] En realidad, el único medio para fijar y reproducir perfectamente un sonido es el de la incisión que el mismo sonido imprime en el

20. Transcripciones realizadas por el “*Automatic Graph*”, en “*Voice of the Congo*”, Riverside World Folk Music Series. RLP 4002. Grabación realizada en Ruanda, por Alan y Barbara Merrian.

21. Fernández Calvo, 2002: 61-130

22. Fernández Calvo, 2002: 126

disco, mediante un determinado procedimiento. Y un surco, con oportunas previsions, puede ser agrandado, reproducido gráficamente y luego impreso junto a la notación normal o en lugar de ella.”²³

En 1960, frente a la problemática de la caducidad del sistema notacional occidental ante los nuevos requerimientos compositivos, vuelve a replantearse el tema de la representación gráfica. En ese entonces, Etiemble afirmaba la caducidad del papel como medio material de escritura.

“[...] Dice Etiemble que el papel caducará como medio material de nuestra escritura –no sólo de la música sino de todo tipo de escritura– frente al auge de la cinta de plástico con moléculas de hierro electromagnetizadas. Se convertirá así en realidad lo imaginado por Cyrano de Bergerac: “*C’est un livre á la verité mais c’est un livre miraculeaux, qui n’a ny feiüllets ny caracteres; en fin c’est un livre oü porur apprendre les yeux sont inutils; on n’a besoin que des oreilles*”. A esta premonición de Bergerac corresponderá la “escritura” que se realiza mediante la transposición directa de las ondas sonoras en impulsos eléctricos que se consolidan en la superficie del disco o en la cinta magnetofónica. Esta escritura, que no posee trazos de grafito ni de tinta, estaría constituida por estrías de profundidad y grosor variable (en el disco) y por diversas orientaciones de los electroimanes (en la cinta magnetofónica). Ambas escrituras son ilegibles a simple vista”²⁴

Teniendo en cuenta esta cualidad descriptiva de la onda sonora, surgen las propuestas de complementación gráfica de los llamados ‘sistemas alternativos’.

Se puede citar como ejemplo -entre otros- el de Charles Seeger²⁵, quien propone para el abordaje del análisis de la música oriental grafías alternativas de altura y duración inmediatamente por debajo de un gráfico de coordenadas de volumen y tiempo, o la solución de Karl Dahlback de producir dos gráficos similares a través del recurso de un tubo de rayos catódicos.

Seeger²⁶, a su vez, distingue entre una notación prescriptiva (indicación/proyecto sobre cómo deberá sonar una música compuesta) y una descriptiva (informe sobre cómo suena una música ejecutada).

23. Bartok, 1952: 199-221

24. Locatelli de Pérgamo, 1970: 9-10. Posteriormente la aparición del mundo digital habilitaría otro tipo de escritura matemático-binaria dando lugar al libro electrónico, a Internet, a la digitalización de cualquier material escrito o de imagen y la interactividad virtual (N.A.).

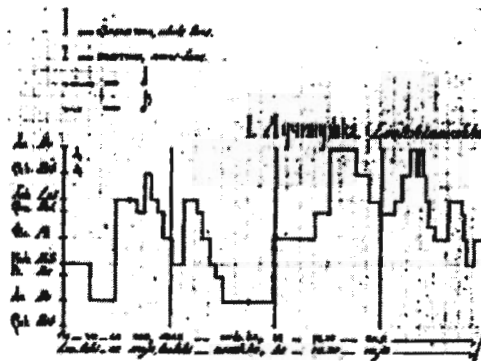
25. Charles Seeger propone -para la transcripción de música japonesa- el uso del *melograph* en donde conviven la notación automática, la tradicional y los signos notacionales de las tablaturas japonesas.

26. Seeger, C, 1958: s/p.

Desde esta óptica afirma:

“El avance tecnológico, de cuya ayuda debemos depender en este ámbito, aún no ha superado las dificultades de la representación visual de las compuestas funciones melódicas de cualidad tonal y acentuación.”²⁷

Según Seeger, se suelen cometer dos errores cuando se utiliza el sistema de notación para describir música no occidental o popular: 1) anotar lo que resulta familiar o asimilable a la notación occidental e ignorar el resto; 2) esperar que lo lea gente que no conoce la tradición musical que describimos (de ello suele resultar una mezcla de estructuras europeas y no europeas, en una gráfica totalmente europea, a la cual suele llamarse ‘científica’). Propone, por lo tanto, tres salidas para estos errores: 1) incrementar los símbolos para intentar ganar en detalle y objetividad, aunque se dificulte la lectura; 2) extender las potencialidades gráficas de la notación; 3) usar medios electrónicos de lectura del sonido, que requieren cálculos matemáticos para decodificar las informaciones.



Hand Graph, made by ear from phonograph recording. Excerpt of Diagram 1, in *The Peasant Song of Great Russia*, by Eugenia Eduardovna (Paprik) Lineva. Moscow, 1912. The vertical lines are music bars. Rectangular chart, in color, not reproducible.

Imagen 7. Gráfico manual realizado a partir de la audición de una grabación.²⁸

27. *op. cit.*

28. De: Lineva, 1912. Las líneas verticales son barras de compás. El gráfico rectangular, en color, no es reproducible. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

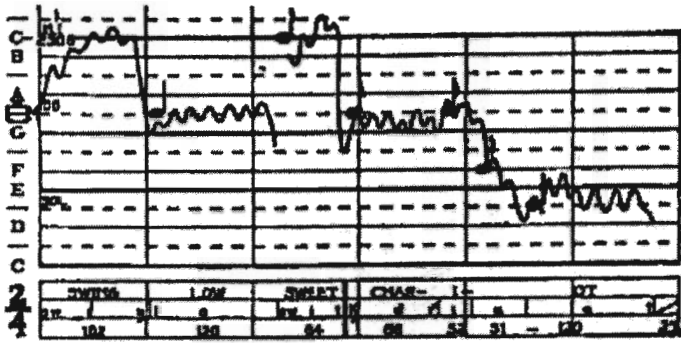


Imagen 8. Gráfico manual, hecho por reducción matemática, de una 'fotografía de onda sonora'²⁹

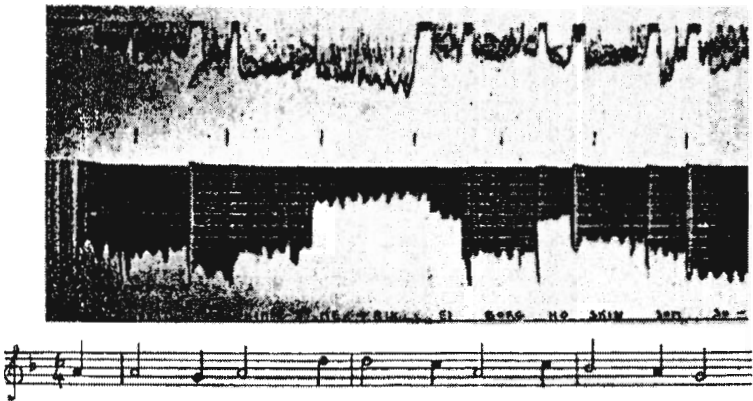


Imagen 9. Gráfico automático (oscilograma) hecho con reducción electrónico-mecánica.³⁰

29. Las líneas verticales son segundos; la línea gruesa es una barra de compás. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

30. Fotografía en película, de una canción folklórica noruega cantada por una mujer. Arriba, la línea sombreada muestra la intensidad (amplitud); debajo, en blanco, la altura (frecuencia fundamental); en el medio, un sistema semitonal con los segundos marcados por el timer. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

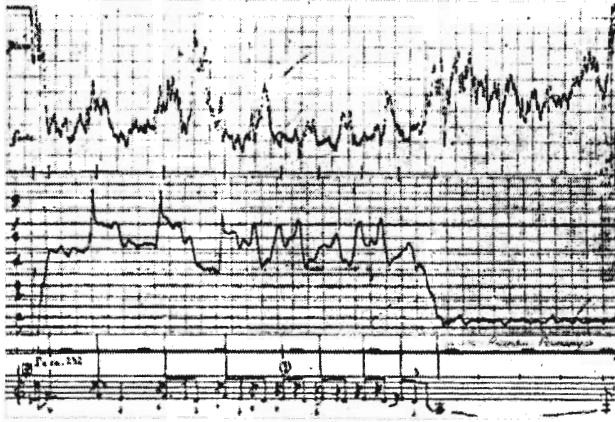


Imagen 10. Gráfico automático (oscilograma) hecho con reducción electrónico-mecánica escrita directamente en papel³¹

Gilman había anticipado a Seeger al sugerir que las transcripciones con aparatos podrían proporcionar notaciones más objetivas y detalladas. Para lograr esto, yuxtapuso transcripciones en notación europea convencional de determinadas canciones ("tal como se las anota" en una primera impresión) y transcripciones de las mismas canciones "observadas" a través de mediciones tonométricas, anotadas en un complejo sistema de 45 líneas para señalar los cuartos de tono. (Ver Imagen 11 en página siguiente).

31. Canción tradicional abatusi cantada por un hombre. Tomado de la banda 16 de "Voice of the Congo", Riverside World Folk Music Series RLP 4002, grabado en Ruanda por Alan P. y Barbara W. Merriam, 1951-52. Arriba, las líneas de guiones muestran la amplitud; debajo, la línea continua indica la frecuencia fundamental; sobre un gráfico milimetrado (en gris) con un sistema semitonal y con los segundos marcados por el timer (reducido). Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

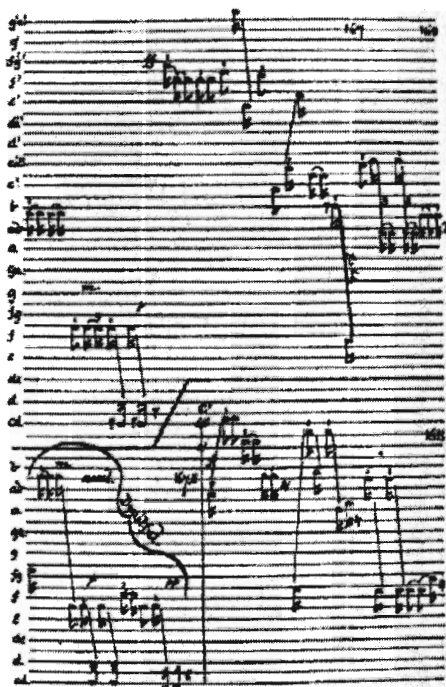


Imagen 11. Transcripción de Gilman³²

Siguiendo esta línea, Gilbert Rouget, en “¿Cómo representar (y representarse) las músicas de tradición oral?”³³, realiza un interesante compendio de diferentes posturas actuales de la etnomusicología frente a las dificultades de la representación musical. En dicha publicación se presentan varios artículos relacionados con distintas maneras de realizar la transcripción de la música de tradición oral. Todos los ejemplos presentados parten del principio de ‘transcripción sinóptica’ usado por Brailoiu desde 1931.³⁴ Rouget aclara que la ‘transcripción sinóptica’ ha sido

32. *Ibid* 11.

33. Rouget, 1981: 12.

34. Este principio representa la arquitectura de la música del tiempo por medio de una arquitectura equivalente del espacio.

utilizada, hasta el momento, sólo en Francia, Rumania, Suecia y Suiza y, salvo excepciones recientes, ha sido ignorada en un gran número de escuelas etnomusicológicas, la americana en particular.

Remitimos, a continuación, al análisis de algunas representaciones descriptas en dicho artículo, a fin de ilustrar diferentes posibilidades.

Bernard Lortat-Jacob, en “Danza de Cerdeña: composición-renovación”³⁵, analiza una danza de Campidano (Cerdeña), ejecutada en *launeddas*³⁶ u *organetto*³⁷. En esta transcripción se busca representar, a través del juego de dos figuraciones complementarias, los principios de renovación a los cuales obedece una música instrumental de danza proveniente de Cerdeña.

Al respecto dice el autor:

“La recurrencia de elementos melódicos está extendida a lo largo de la pieza y no opera sobre puntos privilegiados de la cadena; por este motivo, una transcripción sinóptica tradicional (que encolumna los elementos reiterados) no es pertinente (no responde a la concepción de esta música, cuyos principios han sido confirmados por los intérpretes). En cambio, una figura de espiral en continua apertura a partir de las fórmulas temáticas de introducción y especificando con símbolos el tipo de recurrencia de cada unión de células, es más pertinente para representar esta macroforma. El centro está constituido por las dos cortas fórmulas temáticas de introducción (1: modo, 2: cadencia de la danza)”³⁸.

Propone, entonces, la siguiente presentación sinóptica de las veinte primeras frases.³⁹ (Ver Imagen 12 en página siguiente).

35. Lortat-Jacob, 1981, en Cámara de Landa, 2002: s/p.

36. Clarinete triple, cuya existencia se remonta al s. VIII a. C.

37. Acordeón bitónico de 8 botones para los bajos y 21 para la melodía.

38. Lortat-Jacob *op.cit.*

39. O bien, los ciento veinte primeros pulsos de esta versión (estando construida cada frase con seis pulsos). En total, comprende ciento treinta frases todas diferentes entre sí. La danza es precedida por dos cortas fórmulas temáticas que constituyen dos introducciones sucesivas. La primera, no medida, introduce el modo; la segunda, que será ejecutada por la mano derecha, proporciona la cadencia de la danza.

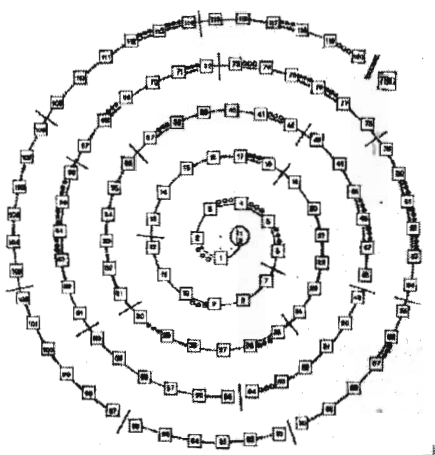


Imagen 12⁴⁰

A su vez, Hugo Zemp⁴¹, en “La ejecución de una flauta de Pan polifónica”, remite a las problemáticas de graficación de la ejecución, factibles de ser visualizadas por público no lector del sistema notacional occidental. Se trata de representar piezas musicales muy cortas -de menos de un minuto-, pero de tal manera que el principio mismo de su composición, a la vez vertical y horizontal (polifónico y melódico), aparezca claramente en sus relaciones con la factura del instrumento; en este caso, una flauta de Pan.

Los esquemas que representan a la flauta de Pan por encima de las notas muestran la posición de la boca sobre el instrumento, un poco a la manera de una tablatura antigua o moderna que indica la posición de los dedos en un laúd o una guitarra. En el ejemplo musical transcrito, las líneas verticales representan los tubos; las líneas espesas indican los dos tubos soplados simultáneamente. De este modo, se ve claramente cómo los distintos intervalos son conectados entre sí. El gráfico por debajo del pentagrama permite al lector, que no conozca la notación

40. Cada número corresponde a una célula melódica de un pulso de duración. En total, esta versión de la danza comprende 180 pulsos. Las líneas muestran el tipo de relación que une las células sucesivas y su tipo de parentesco: línea continua = tres notas comunes; línea discontinua = dos notas comunes; línea de puntos = una nota común. Tres círculos blancos = transporte completo de la célula; tres círculos negros = transporte parcial; línea roja vertical = separación de las frases. Zemp, H., 1981. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

41. Zemp, en Rouget, 2002: s/p.

clásica, comprender la organización polifónica de la pieza. Las líneas horizontales paralelas muestran los sonidos simultáneos y, en consecuencia, los intervalos armónicos que éstos determinan: octava (la distancia mayor), seguida de una compresión hacia la quinta (intervalo medio) y la segunda (intervalo estrecho).



Imagen 13. Zemp. Esquemas que representan a la flauta de Pan por encima de las notas ⁴²

El tercer ejemplo extraído de la publicación de Rouget corresponde a Helffer y Swarz: “De la notación tibetana al sonograma”⁴³, que ofrece dos representaciones diferentes de un canto budista. Una, a través de la notación tibetana, y otra, a través de un sonograma. Este pasaje presentado aquí está extraído de una invocación a la diosa *A-phyi*, protectora del monasterio de *Bri-gung*.

42. *Ibid* 11.

43. Helffer, M. y Swarz, J., 1981: 21.

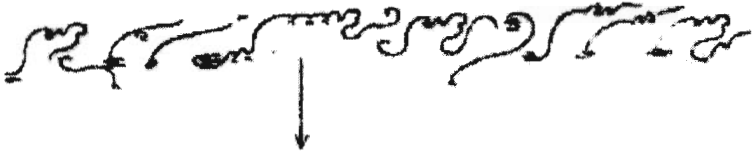


Imagen 14. Canto budista⁴⁴

La estrofa anotada en el *dbyangs-yig* ha sido repetida dos veces en la grabación, con palabras distintas, lo cual permite comparar, con fines de análisis, dos realizaciones de un único y mismo signo neumático complejo, que reproducimos aquí:



Imagen 15. Dos realizaciones de la estrofa.⁴⁵

Según los autores, un signo como éste indica un movimiento general, pero no permite representar ni la altura de los sonidos emitidos, ni los intervalos que separan los distintos sonidos, ni la duración respectiva o la intensidad. Su repetición no puede concebirse sin recurrir a una tradición oral viva. Esta tradición oral, expresada en la grabación de referencia, ha permitido constatar que, si bien la altura era respetada de un modo más o menos fijo, el maestro de canto introdujo notables diferencias de duración entre las dos estrofas: 1'33" para la primera y 1'06" para la segunda.

Helffer y Swarz afirman que una notación en pentagrama, aunque vaya acompañada por comentarios, es incapaz de traducir la libertad y ductilidad de este canto no medido, que es calificado como 'estirado' o 'vocalizado'; y, puesto que reduce las posibilidades de repetición, ha sido utilizada aquí sólo para mostrar las alturas. La imagen ofrecida por el sonograma, además de permitir la evaluación de

44. *Ibid* 11.

45. *Ibid* 11.

alturas y duraciones, facilita la visualización de las duraciones diferentes de ambas repeticiones de un mismo signo neumático.

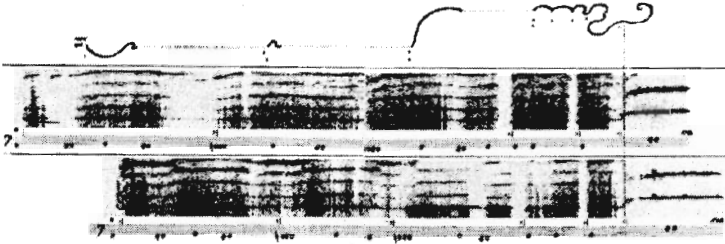


Imagen 16. Notación compuesta⁴⁶

Conclusiones

Universalmente, la transcripción ha sido considerada aplicable a la metodología etnomusicológica y un requisito para toda investigación en esta disciplina. La actividad de transcripción proveyó una cantidad de datos que formaron la base científica de la disciplina. Hornbostel y Abraham la consideraban esencial (1909). Dentro de esta línea de pensamiento, George List opinaba que, para que el estudio sea etnomusicológico, el investigador debía transcribir la música. No obstante, en la actualidad existen replanteos. Según Ellingson: “Hoy algunos se preguntan si esa importancia sigue siendo tal y si no es un resto anacrónico de antiguos métodos e ideas”.⁴⁷

Si nos remitimos a las publicaciones científicas actuales podemos comprobar que el tema aún no ha sido definido con claridad. Existen investigadores que siguen recurriendo a las propuestas de Hornbostel y Abraham y otros que continúan realizando propuestas en el campo de las notaciones prescriptivas y descriptivas. Pero, son pocos los planteos teóricos sobre el tema.

Hemos visto que el formato propuesto por Hornbostel y Abraham a comienzos del siglo XX se convirtió en una especie de Alfabeto Fonético Musical Internacional, usado en la mayoría de las transcripciones a lo largo del siglo. Gilman y Seeger propusieron después la distinción entre notación prescriptiva y descriptiva.

46. *Ibid* 11

47. Ellingson, 1991: 110-152.

Según Ellingston, desde fines del siglo XX, vamos hacia un tercer tipo, cognitivo y conceptual, que implica un desplazamiento epistemológico desde el objetivismo intercultural hacia una conceptualización vista desde dentro de la cultura estudiada y propuesta como diálogo transcultural.

Las dos actividades fundamentales que señalan el surgimiento de la musicología moderna a fines del siglo XIX crecieron sobre la concepción de escritura musical que Forkel⁴⁸ había tomado como condición *sine qua non* de una tradición musical avanzada: la capacidad de comprender una obra no interpretada a partir de su escritura. Dice Gary Tomlinson (2002):

“Bajo este prisma se puede considerar el análisis como la *praxis* interpretativa [...] como desarrollo de las concepciones eurocéntricas sobre la escritura musical, el análisis se relacionaba con el postulamiento de Europa de su propia singularidad musical en la historia mundial. También podemos predecir a través de estos discursos las dificultades a que se enfrentaría la etnomusicología desde que surgió a mediados del siglo XX, de una eurocéntrica musicología. [...] La profunda ambivalencia de la etnomusicología, al mismo tiempo fascinada por y cautelosa ante el análisis musical, la partitura y la plasmación de prácticas musicales no escritas...”⁴⁹

Según Andreas Gutzwiller: "Una transcripción que intente representar todos los hechos audibles está condenada al fracaso desde el comienzo".⁵⁰

Vemos, por lo tanto, que todo depende del tipo de música con el cual uno tiene relación y sobre todo con el conocimiento final de lo que uno desea representar; además, con la claridad del fin de dicha representación. De todos modos, cualquiera sea la música del caso, se trata de elegir entre la representación más completa posible de su realidad sonora o una representación selectiva que retenga sólo algunos de sus parámetros. Los parámetros restantes no incluidos en esta selección implican siempre el conocimiento de ellos por parte del lector y la debida información sobre el código musical en el cual la música se inscribe.

La escritura musical occidental permite, en muchos casos, transcribir de manera satisfactoria músicas de tradición oral o extranjeras. Por otra parte, otros sistemas de signos, no teniendo nada de una escritura musical, pueden igualmente ser utilizados para representar, en diferentes niveles de abstracción, ciertas características de una música dada.

48. Forkel, 1967:36

49. Tomlinson, 2002.

50. Gutzwiller, 1979: 104

Es por eso que se suele afirmar que aún no podemos abandonar la notación tradicional, pero podemos completarla y complementarla con gráficos. El gráfico ayuda a ver 'lo que pasa entre las notas'. Cada gráfico es único, pero puede compartir normas de otros sistemas de lecto-escritura musical fuertemente arraigados dentro de las constantes gráficas que devinieron en nuestro sistema de notación occidental.

Por lo tanto, en cuanto 'ciencia descriptiva', la musicología deberá desarrollar sistemas de notación musical que puedan ser leídos y escritos con la máxima objetividad, teniendo en cuenta cuáles gráficos y técnicas ayudarán pero no sustituirán al oído.

Dice Ellingson:

"En una transcripción conceptual, se presume que los rasgos esenciales son conocidos a través del trabajo de campo, las lecciones de ejecución, el estudio de las notaciones escritas y orales locales y de los procesos de aprendizaje y liderazgo musicales. La transcripción, en lugar de ser un medio de descubrimiento, deviene una vía para definir y ejemplificar la implicación acústica de los conceptos musicales esenciales a la cultura y la música. Tras muchos estudios y consideraciones estratégicas, se busca una transcripción que evidencie la forma que ilustre con mayor claridad y eficiencia el sistema musical y la ejecución."⁵¹

El objetivo de la transcripción deviene entonces en la posibilidad de "representar precisamente y en una forma visualmente comprensible, factores musicales de la pieza que son esenciales para los poseedores de una cultura musical".⁵²

Por otra parte, las mejoras en la tecnología de grabación produjeron cambios en la transcripción, si bien siguió siendo evidente que ésta depende en buena medida de los hábitos perceptivos del estudioso. Nosotros no oímos lo que creemos oír. La escritura musical automática no deberá ser tomada como sinónimo 'de aquello que creemos que oímos' pero sin duda, aún en este estadio embrional de su desarrollo, debemos aceptar dicha escritura como un retrato visual de lo que oímos mucho más verdadero que el de la notación tradicional.

El Simposio de la SEM (*Society for Ethnomusicology*), de 1964, propuso a cuatro etnomusicólogos del 'grupo americano' (Robert Garfias, Georg List, Williard

51. Ellingson, 1991: 115

52. Stockmann, 1979: 214.

Rhodes y Bronislav Kolinski) la transcripción de una misma pieza musical (un canto bosquimano con acompañamiento de arco musical), lo cual produjo cuatro resultados distintos, derivados del enfoque de cada estudioso.⁵³

Aunque entre las conclusiones del simposio figuró que el oído humano es irremplazable y la transcripción necesaria, fue evidente, de una vez y para siempre, la subjetividad de esta técnica y el hecho de que toda transcripción es una construcción de su autor, quien intenta reflejar así aspectos de una realidad.

The image displays a musical score for four instruments: G (Guitar), R (Recorder), L (Lute), and K (Koto). The score is divided into four systems, each representing a different transcription of the same piece. The first system (G) shows a guitar transcription with a melodic line and a bass line, with measures 48 and 51 marked. The second system (R) shows a recorder transcription with a melodic line and a bass line, with measures (94) and (100) marked. The third system (L) shows a lute transcription with a melodic line and a bass line, with measures 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, and 117 marked. The fourth system (K) shows a koto transcription with a melodic line and a bass line, with measures 47, 49, 51, and 53 marked. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Imagen 17. Ejemplo de las cuatro transcripciones del Simposio de la SEM de 1964⁵⁴

53. Véase la Imagen 17.

54. Comienzo de las transcripciones de una canción bosquimana con acompañamiento de arco musical, respectivamente de Garfias, Rhodes, List y Kolinski, en: "Symposium on Transcription and Analysis: a Hukwe Song with Musical Bow", EM, 8/3, 1964: 223.

Toda transcripción está inevitablemente marcada por los presupuestos concientes -o no- del transcriptor o del programa o máquina de transcribir y, en consecuencia, toda representación de la música así obtenida posee en sí misma cierto nivel interpretativo.

A su vez, tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al oyente, siendo el desafío el determinar qué infiere el oyente a partir de la señal física.

Desde la disciplina musicológica esta discusión aún no está resuelta e implica convergencias disciplinares, paradigmas interpretativos y definición de estrategias tecnológicas que requieren mayor nivel de reflexión y análisis.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Otto & Erich M. Von HORNSBOSTEL

1994 *Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music*. Traducido por George y Eve List de "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1909-10: 1-25. Illinois: Universidad de Illinois.

ADAMO, Giorgio

1982 "Sullo studio di un repertorio monodico della Basilicata", *Culture Musicali* 2: 95-151, Italia.

ADAMS, Charles R.

1976 "Melodic contour typology". *Ethnomusicology* XX/2, 179.

BARTOK, Bela

1979 "Sobre el método de transcripción". *Escritos sobre música popular*, Madrid: Siglo XXI, pp. 199-221 [1ª ed. 1951].

CAMARA DE LANDA, Enrique (dirección y realización)

2002 *Manual Multimedia de Transcripción y análisis de la música de tradición oral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, s/p.

ELLIS, Don

1975 *Quarter-Tones: a Text with Musical Examples, Exercises and Etudes*. New York: Plainview.

ELLINGSON, Ter

1991 "Transcription". Myers, Hellen (ed.), *Ethnomusicology, an introduction*, Londres-Nueva York: Macmillan Press, pp. 110-152.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana

2002 "Ángel Menchaca y su entorno". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" N° 17*, Buenos Aires: EDUCA, pp. 61 a 130.

FORKEL, Johann Nikolaus

1967 *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: O. Wessely [1788-1801]

HELFFER, M. y SWARZ, J.

1981 "De la notation tibétaine au sonagramme". Rouget, Gilbert (compilador): *Ethnomusicologie et représentations de la musique (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

LERDHAL, F. y JACKENDORF, R

1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MA, MIT Press.

LIST, George

1962 "The musical significance of transcription" (*Comments on Hood, "Musical significance"*). *Ethnomusicology* 7: 193-197. (Este texto fue leído en el séptimo congreso anual de la Society for Ethnomusicology, Indiana University, el 1 de diciembre de 1962.)

LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María

1970 *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi.

LORTAT-JACOB, Bernard

1981 "Danse de Sardaigne: Composition renouvellement". Rouget, Gilbert (compilador), *Ethnomusicologie et représentations de la musique* (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget). Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

MC CLARY, Susan

1990 "Towards a feminist Musicology". Sheperd, John (ed), *Alternative Musicologies/Les Musicologies Alternatives*, edición especial de *Canadian University Music Review/Revue de Musique des universités canadiennes*. Vol 10 N° 2, pp 9-18.

ROUGET, Gilbert (compilador)

1981 *Ethnomusicologie et représentations de la musique (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

SEEGER, Charles

1958 "Prescriptive and descriptive music writing". *The Musical Quarterly* 44 (2): 184-195.

TOMLINSON, Gary

2002 "Musicología, antropología, historia". Galán, Jesús Martín y Villar Taboada, Carlos (coordinadores), *Los últimos diez años de la investigación musical*. Universidad de Valladolid, Centro Buen Día España.

VEGA, Carlos

1952 "La música profana de los siglos XII y XIII". Primera conferencia. Material documental obrante en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

ZEMP, Hugo

1981 "Le jeu d'une flûte de Pan polyphonique". Rouget, Gilbert (compilador), *Ethnomusicologie et représentations de la musique (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

* * *

Diana Fernández Calvo. Graduada como Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y en Educación Musical por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Se ha especializado en las problemáticas de la notación, la transcripción de manuscritos de música colonial latinoamericana y los intentos de reforma del sistema notacional occidental. Su tesis doctoral "Constantes gráficas en la notación de alturas del sonido en el sistema notacional de Occidente. Hacia un marco teórico integrador para la generación de recursos didácticos". (Directora: Dra. Silvia Malbrán) intenta relevar los principios gráficos que se continúan a través de los siglos cada vez que se propone un abordaje notacional simplificado. Es Magíster en Gestión de Proyectos Educativos por la Universidad CAECE. Es Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", dependiente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.