

ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL TEXTO MUSICAL

Juan Francisco Sans

RESUMEN

La música de la cultura occidental cifra su prestigio en la escritura. No obstante, así como ocurre en el lenguaje natural, la oralidad es el sustrato esencial de la música. El objetivo de este artículo consiste en adelantar unas primeras categorizaciones acerca de lo oral y lo escrito en el texto musical, entendiendo la musicología como el estudio de los textos musicales en su contexto, y descartando la división maniquea establecida entre la musicología tradicional –que se ocupa solo de los textos escritos– y la etnomusicología, que hace lo mismo con los textos orales. A partir de los estudios de Ong (1994), Olson y Torrance (1998), y Blanche-Benveniste (1998), intentaremos una primera aproximación a este problema desde la perspectiva que nos ofrece el Análisis del discurso.

Palabras clave: texto musical, musicología, oralidad, escritura, discurso.

ABSTRACT

THE ORAL AND WRITTEN NATURE OF MUSICAL TEXTS

The prestige of Western culture music lies in writing. Nevertheless, orality is an essential ground for music, just as it is for natural language. This article aims at introducing some categorizations about the oral and written nature of musical texts, considering musicology as the study of musical texts in context, and putting aside the Manichean division between traditional musicology dealing with written texts only and ethnomusicology focused on oral texts. A tentative approach to this problem will be presented on the basis of different studies (Ong, 1994; Olson and Torrance, 1998; Blanche-Benveniste, 1998) as well as from a Discourse analysis perspective.

Key words: musical text, musicology, orality, writing, discourse.

RÉSUMÉ

ORALITÉ ET ÉCRITURE DANS LE TEXTE MUSICAL

C'est dans l'écriture que la musique de la culture occidentale codifie son prestige. Toutefois, tout comme dans le langage naturel, l'oralité est le substrat essentiel de la musique. L'objet de cet article est de tenter quelques premières catégorisations de l'oral et de l'écrit dans le texte musical. La musicologie y est perçue comme l'étude des textes musicaux dans leur contexte, en opposition à la vision manichéenne opposant musicologie traditionnelle, qui s'occupe exclusivement des textes écrits, et ethnomusico-logie, qui se penche sur les textes oraux. Partant des études d'Ong (1994), Olson et Torrance (1998) et Blanche-Benveniste (1998), l'étude tente une première approche du problème, dans la perspective qu'offre l'Analyse du discours.

Mots-clé: texte musical, musicologie, oralité, écriture, discours.

RESUMO

ORALIDADE E ESCRITA NO TEXTO MUSICAL

A música da cultura ocidental baseia seu prestígio na escrita. Não obstante, da mesma forma que acontece com a linguagem natural, a oralidade é o elemento essencial da música. O objectivo desse artigo é apresentar algumas primeiras categorias sobre o oral e o escrito no texto musical, entendendo a musicologia como o estudo dos textos musicais no seu contexto, e descartando a divisão de tipo maniqueu estabelecida entre a musicologia tradicional, que se ocupa somente dos textos escritos, e a etnomusicologia, que se ocupa dos textos orais. A partir dos estudos de Ong (1994), Olson e Torrance (1998), e Blanche-Benveniste (1998), tentaremos fazer uma primeira aproximação a esse problema, do ponto de vista da Análise do discurso.

Palavras chave: texto musical, musicologia, oralidade, escrita, discurso.

La escritura nunca puede prescindir de la oralidad
Walter Ong

1. INTRODUCCIÓN

La música de Occidente cifra su prestigio histórico en la escritura. El desarrollo de una notación cuya evolución comienza en la antigua Grecia y llega hoy a su más alto grado de perfección, le confiere a la cultura musical escrita un lugar privilegiado en el mundo contemporáneo:

Si uno exceptúa los conjuntos de jazz o de música ligera, que todavía trabajan en gran parte improvisando sobre esquemas, conservando antiguas concepciones abandonadas ya por la música clásica; si dejamos a un lado las improvisaciones de los organistas, únicos depositarios desde entonces de una tradición que perteneció antiguamente a todo músico digno de ese nombre; no existe en la música occidental –la nuestra– una sola nota fugitiva de un arpegio que no haya sido previamente dibujada por medio de un círculo, una clave y pequeños corchetes, sin un matiz ni una inflexión que no haya sido simbolizada –como una señal de tránsito– por un pequeño dibujo o un cartel ad hoc, sobre un papel con cinco líneas o su equivalente, por esa otra divinidad mítica en la que se ha convertido el compositor ... (Chailley, 1967, p. 7)¹

El estatus epistemológico de la musicología –definida como “ciencia de la música” o *Musikwissenschaft*²– se fundamenta precisamente en las

1 “Si l’on excepte les formations de jazz ou de musique légère, qui ont conservé les conceptions d’autrefois, abandonnées de la musique classique, et travaillent encore sur canevas avec un large part d’improvisation, si l’on met à part les improvisations des organistes, seuls dépositaires désormais d’une tradition qui fut jadis celle de tous les musiciens dignes de ce nom, il n’est plus aujourd’hui dans la musique occidentale –la nôtre– une seule note d’un arpège fugitif qui n’ait été au préalable dessinée au moyen d’un rond, d’une queue et de petits crochets, plus nuance ou une inflexion qui n’ait été signalée comme un ralenti d’autoroute par un petit dessin ou un panneau ad hoc, sur un papier à cinq lignes ou son équivalent, par cette autre divinité mythique qu’est devenu le Compositeur ...”.

La traducción de la cita de Chailley (1967) así como la de todas las citas que aparecen en el artículo se deben al autor, lo que a partir de aquí no se indicará más. Los textos originales traducidos se reproducen en las respectivas notas al pie de página.

2 El término se remonta a 1863, cuando F. Crysander lo utiliza por primera vez en su *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*. A partir de la publicación de su *Umpfang Methode und Ziel der Musikwissenschaft* en 1885, Guido Adler hará uso extensivo

posibilidades de estudio y análisis que ofrece la partitura en cuanto texto escrito. No va a ser mediados del siglo XX –con el tardío y forzado reconocimiento de que el estudio de la música de tradición oral resulta imprescindible para comprender la de tradición escrita– cuando comienza a desarrollarse una rama de la musicología que estudia los fenómenos musicales orales, conocida primero bajo el nombre de *musicología comparada*,³ y luego con el menos atinado de *etnomusicología*.⁴ La musicología se concentrará en el estudio de la llamada música *erudita, seria, clásica, académica, culta, de arte o de concierto*, producida por lo general en los países que hoy llamamos del primer mundo, en tanto que la etnomusicología se ocupará de la música de tradición oral, incluyendo la llamada música popular y folklórica, relegada a los países *periféricos* o regiones *marginales*:

Desde que la grabación hizo posible captar la música de transmisión oral, por contraposición a la música que se trasmite 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. (Aretz, 1991, p. 15)

Esta artificiosa separación evidencia el planteamiento de Calsamiglia y Tusón (1999), quienes mencionan el hecho de que “el encuentro entre culturas orales y culturas que han incorporado la escritura suele ser traumático para los grupos humanos, y está en estrecha relación con la imposición de estructuras económicas y de dominación” (p. 30), porque no cabe duda de que la etnomusicología en tanto ciencia solo puede ser vista como la incursión de una cultura letrada en otra de carácter oral.

Como resultado del discurso que legitima ese estado de cosas, la división entre musicología y etnomusicología se mantiene en nuestros días de manera pertinaz –a pesar de su inconsistencia– en el modo como se

3 El apelativo se utilizaba bajo el supuesto de que la cultura musical escrita europea representaba un estadio superior de desarrollo respecto de las culturas musicales ágrafas, por lo que su estudio *comparado* permitiría dar cuenta del proceso evolutivo de la música desde una etapa previa, más primitiva, representada por la música oral, hasta una más avanzada, la música escrita.

4 Término acuñado por Jaap Kunst en 1950 en un libro publicado en Amsterdam llamado *Musicologica: A study of the nature of Ethno-musicology, its problems, methods, an representative personalities*, y reeditado en The Hague por Nijhof en 1959 bajo el nombre de *Ethnomusicology*.

organizan las instituciones académicas que se dedican a estos estudios en la mayoría de las universidades y centros de investigación en el mundo.⁵ La incapacidad metodológica de deslindar con precisión cada uno de sus respectivos campos de estudio, más allá del carácter escrito u oral de los materiales que manejan, es una demostración palmaria de la errónea perspectiva desde la cual se ha enfrentado el problema.

La incapacidad de definir la musicología en términos precisos es tal que especialistas como Samuel Claro Valdés llegan a afirmar con todo candor que “la musicología es una disciplina relativamente nueva y es por esto que ha resultado difícil establecer, en un comienzo, qué es y para qué sirve y, por lo tanto, desarrollar una clara conciencia de su problemática actual” (1967, p. 8). Esta declaración no hace sino corroborar la falta de claridad metodológica y de objetivos que tienen hoy la musicología y su eventual contraparte, la etnomusi-cología:

Definir la palabra musicología no sólo es tarea difícil, debido a la complejidad del concepto, sino que también es tarea ingrata. Esto, no porque implique trabajo el hacerlo –más aún, el tema es apasionante– sino porque cuando se logra una conclusión final, el término estudiado adquiere tan vastas proporciones y sus implicancias son tan profundas, que pareciera, quizás, descorazonante el solo iniciar su estudio. (Claro Valdés, 1998, p. 1)

Jaques Chailley, en uno de los textos fundamentales de la musicología moderna, asegura que es la “ciencia que permite ir más allá que los que nos han precedido en el ‘conocimiento’ de la música y de su historia” (1991, p. 25), una definición tan general que muy bien pudiéramos aplicarla a cualquier otra área de investigación, cambiando oportunamente el vocablo *música* por el de la disciplina de marras.

Uno de los grandes semióticos musicales de la actualidad –el canadiense Jean Jacques Nattiez– quien en sus últimos trabajos ha intentado un abordaje discursivo de la música, define la musicología como “el estudio de la música occidental ‘erudita’”, manteniendo sin rubor alguno la opinión

5 Por poner el caso que nos es más cercano, en Venezuela coexisten dos instituciones estatales totalmente autónomas e independientes, dedicadas cada una a su especialidad: la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF), y la Fundación Vicente Emilio Sojo, que es estatutariamente un instituto de investigaciones musicológicas. Este modelo se repite *ad infinitum* en todo el globo.

de que –dígase lo que se diga– “la más compleja de las polifonías africanas no lo será jamás tanto como el *Tristan [e Isolde]*, de Richard Wagner” (1988, p. 7). La carga ideológica de aseveraciones como esta es tan terminante que nos asombra verlas repetidas con tal desparpajo en los trabajos más recientes del mundo académico.

Las herramientas que nos ofrecen los estudios actuales acerca de la oralidad y la escritura permiten acercarnos al dilema planteado entre musicología y etnomusicología desde una óptica novedosa y totalmente diferente de la que hasta ahora se ha manejado, al dejar de lado gran parte de las irreconciliables posturas suscitadas en agotadores e infructuosos debates (Arom, Deliège y Molino, 1988; Peñín, 1998, p. 183). Si comenzásemos a entender la musicología –más que como una ciencia de la música– desde un punto de vista discursivo, esto es, como el estudio de los textos musicales en su contexto, el problema se centraría en determinar la naturaleza de esa textualidad, y su articulación dentro de los discursos musicales. Visto de otro modo, el supuesto que divide la música estudiada por la musicología y la etnomusicología, esto es, la dicotomía entre lo oral y lo escrito, perdería su razón de ser:

El hecho de que se establezca una oposición entre algo llamado cultura escrita y algo llamado oralidad tiende a dividir el mundo de la comunicación en estas dos esferas separadas. Hemos sorteado este error gracias a recientes investigaciones que muestran que las entidades que conocemos como cultura escrita y oralidad se interpenetran y dependen una de otra, y más que ser opuestas son algo así como diferentes formas de experiencia que tenemos a nuestro alcance. (Kittay, 1998, p. 224)

Hay que reconocer que en tiempos recientes se ha avanzado intuitivamente en esta dirección en el campo de las investigaciones musicales, pero sin una clara visión de cómo resolver los problemas metodológicos y epistemológicos planteados en el origen conceptual de estas disciplinas.⁶

El objetivo de este ensayo es hacer una aproximación crítica a los conceptos de oralidad y escritura en la música, que –como hemos visto– se han dado por sentado en las investigaciones musicales hasta nuestra fecha.

⁶ Fátima Graciela Musri afirma por ejemplo, que “en el seno mismo de la musicología se avanza en dirección a una unificación de la etnomusicología, musicología histórica y musicología sistemática” (1999, p. 15). Pero no explica ni el porqué ni cómo esto se podría lograr.

Así como sucede con el lenguaje natural, la oralidad y la escritura en la música modelan estados cognitivos que se superponen en una realidad compleja y sutil, rebasando el aparente antagonismo de sus términos. En este sentido, trataremos de abordar algunos aspectos esenciales del problema, partiendo de los estudios que autores como Ong (1994), Olson y Torrance (1998), y Blanche-Benveniste (1998) han adelantado respecto del lenguaje natural, con la intención de demostrar que algunas de las categorías allí planteadas son de absoluta pertinencia en el caso que estamos tratando. Para ilustrarlo, analizaremos algunos textos musicales que evidencian la borrosidad de la frontera entre ambas formas de expresión, y lo inadecuado que resulta utilizarlas como criterio de diferenciación.

2. LAS RELACIONES ENTRE LA MÚSICA Y EL LENGUAJE

Desde tiempos inmemoriales, música y lenguaje han compartido una íntima vinculación. Los nombres de los sonidos musicales,⁷ el ritmo musical,⁸ la melodía,⁹ la rima,¹⁰ la Doctrina de los afectos,¹¹ el nacimiento de la ópera,¹²—por mencionar solo algunas evidencias— atestiguan de manera

7 La notación musical en Grecia usaba el alfabeto para referirse a las alturas de los sonidos. Esta práctica perdura hasta hoy, por lo que actualmente en los países anglosajones se nombran las alturas a partir del alfabeto: A, B, C, D, E, F, G, mientras que en los países latinos se nombran con las sílabas iniciales de cada verso del *Himno a San Juan Bautista: Ut (Do), Re, Mi, Fa, Sol, La*, según la tradición establecida por Guido d'Arezzo al comenzar el segundo milenio de nuestra era.

8 En la Edad Media se estableció un complejo sistema rítmico basado en las sílabas largas y cortas de la poesía, lo que originó una teoría rítmico-musical fundamentada en las combinaciones de patrones básicos como el trocaico (largo-corto), el yámbico (corto-largo), el dáctilo (largo-largo-corto), y el anapéstico (corto-corto-largo).

9 El canto bizantino ayudó definitivamente a la consolidación de los núcleos melódicos elementales a imitación de los acentos de las palabras que les servían de base: el agudo (grave-agudo), el grave (agudo-grave) y el circunflejo (grave-agudo-grave).

10 La rima poética se origina en un procedimiento mnemónico empleado durante la Edad Media para aprender el canto gregoriano, del cual surgieron los tropos y las secuencias. La técnica consistía en insertar un texto nuevo en los largos melismas melódicos cantados sobre una única sílaba, haciendo que las palabras nuevas rimaran con la vocal de la sílaba del texto original.

11 Con el resurgimiento de la retórica en el siglo XV, la música adopta conscientemente sus fundamentos en complejos tratados que se van a poner en práctica hasta bien adelantado el siglo XVIII.

12 La ópera se crea a finales del Renacimiento como *revival* de la tragedia griega, que —según se aseguraba— consistía en una suerte de recitar cantando.

inequívoca esta profunda relación. La música y el lenguaje son hechos comunicativos y, como tales, comparten muchas características. Una de ellas es que el sentido de lo musical se construye necesariamente en un contexto de acuerdo con su uso discursivo, es decir, en la interacción. Esto puede ilustrarse con un ejemplo muy superficial, pero a la vez elocuente: no es lo mismo un canto gregoriano en un convento –lugar donde el canto se estableció desde antaño como práctica de la oración colectiva en una comunidad de monjes, quienes debían practicarlo varias veces al día a lo largo de toda su vida– que en un concierto eventual para un público silente que no participa activamente en el canto ni entiende el latín, como se hace hoy en día. Ambas situaciones diferirán por supuesto de aquella en la que el canto es utilizado como “música de fondo” en un *mall*, tal como lo impuso la industria discográfica hace algunos años, o bien en un concierto de rock frente a un auditorio delirante.

Según se ha acotado anteriormente, una de las similitudes entre lenguaje y música estriba en su doble modalidad oral y escrita. Como el lenguaje, la música nace con el ser humano: no existen pueblos sin música. La naturaleza oral es por ende intrínseca a la música, y está en la base de su génesis. Tal como ocurrió con el habla, el estudio de la música oral solo comienza a tomarse en consideración cuando se perfeccionan los mecanismos de grabación, que permitieron a los primeros etnomusicólogos dejar un registro sonoro de las músicas de pueblos ágrafos. La musicología y la etnomusicología han sido incapaces de dar cuenta de la infinidad de matices que existen entre la oralidad pura y la escritura pura, si es que se puede hablar en estos términos. Oralidad y escritura se imbrican en la música como lo hacen en el lenguaje natural. Aspectos como el grado de formalidad (registro),¹³ los cambios de turno de participación,¹⁴ la interacción entre público e intérprete,¹⁵ la competencia comunicativa,¹⁶ los elementos

13 Las categorías de “Música seria” o “Música ligera” pueden darnos una pista de cómo se distinguen los registros en el léxico de la disciplina.

14 En un concierto para piano y orquesta, por ejemplo, hay claras convenciones de participación que se plasman en un esquema dialogal bastante estricto entre el solista y el *tutti*.

15 En la música popular, la intervención del público que corea un estribillo, que palmorea llevando el ritmo, o que rechifla en un momento dado, es una parte fundamental del espectáculo. Lo mismo podríamos decir de la ópera, cuyas convenciones de interacción (que incluyen aplausos o abucheos después de las arias principales de los solistas) forman parte del contexto esperado en esas representaciones.

proxémicos y cinésicos,¹⁷ e incluso los actos de habla,¹⁸ no pueden ser considerados de manera unívoca en los procesos musicales orales y escritos, y requieren de un estudio pormenorizado que hasta ahora no ha sido abordado.

Asimismo, no se ha estudiado hasta el presente el impacto de la escritura musical en los procesos de cognición y de socialización. El proceso de comunicación es más complejo en la escritura musical que en la verbal, ya que la música escrita permite independizar las figuras del autor y del intérprete de una obra, las cuales en la oralidad musical suelen estar a menudo fusionadas en una sola persona. El lector de la partitura no es por lo general su destinatario final, sino una suerte de intermediario, de traductor entre el compositor y su eventual audiencia. El intérprete o ejecutante es simultáneamente receptor y emisor del mensaje. Tal como ocurre en el teatro, en la música se verifica una separación evidente entre el texto y su representación sonora,¹⁹ hecho en torno al cual se suscitan acaloradas discusiones como aquella de la fidelidad interpretativa a la partitura. En todo caso, el proceso de intermediación entre emisor y receptor fue previsto por Jakobson (1966) en su célebre modelo de la comunicación como una de las seis funciones del lenguaje: la *función poética*.

3. LA DEFINICIÓN DEL TEXTO MUSICAL

Uno de los primeros problemas por abordar consiste en intentar una definición de texto musical. El asunto no es tan sencillo, debido a la larga

16 Por ejemplo, de manera análoga a lo que sucede cuando se habla, si un músico se equivoca, se espera que continúe tocando, y no que se detenga.

17 Nadie concibe a un cantante de Lieder gesticulando como un rockero; tampoco se esperaría de un rockero la actitud reflexiva y recogida que muestra un liderista en un concierto.

18 El concepto de 'acto de habla' resulta de gran interés para la música, aunque la aplicación del término no es en modo alguno feliz. Pese a esto, no podemos dejar de acotar que en la música es fácil detectar los niveles locutivos, ilocutivos y perlocutivos que caracterizan a un acto de habla. En cierto sentido, Nattiez (1990) basa su teoría del discurso musical en la determinación de un nivel estésico (el intérprete y el interpretante), poiético (el compositor o creador de la obra) y neutro o inmanente (la obra en sí), que –aunque pudiera corresponderse con esta categorización inicial– deja pendiente un sinnúmero de problemas.

19 Anne Ubersfeld (1998, pp. 11-41) ha dedicado un capítulo de su *Semiótica teatral* a dilucidar el problema texto-representación en el teatro.

tradición hermenéutica de la musicología, que considera que solo se puede estudiar sistemáticamente aquello que está escrito, aquello que se objetiva en la partitura: “La diferencia esencial entre la partitura y el trazo acústico dejado por cualquier interpretación musical dada, es que la partitura es una realidad física invariable, mientras que habrá tantas realizaciones acústicas como interpretaciones musicales”²⁰ (Nattiez, 1990, p. 72). La musicología parte por lo general de que la partitura es la obra y, por lo tanto, no requiere de manera imprescindible de su realización sonora: “La semiología musical se hace posible en efecto debido a la notación musical”,²¹ dice Nattiez, cuando recuerda que para Granger “la escritura es la verdadera fábrica del lenguaje” (1990, p. 72). Bajo este concepto, partitura y texto musical son una y la misma cosa, por lo que todas las ejecuciones que se hagan de ella no pasarán de ser un reflejo imperfecto de la intención del autor, una interpretación, y no el texto mismo. Entre un texto musical y su interpretación se generaría lo que Ubersfeld (1998, p. 13) denomina una *equivalencia semántica*, que a su juicio no es más que una ilusión de coincidencia entre el texto y su representación.

La identificación entre texto musical y partitura característica del pensamiento musicológico se opone a otro tipo de aproximaciones de carácter más dinámico, cuya posición extrema, sostenida por algunos etnomusicólogos, es que la obra musical existe únicamente en tanto realidad sonora autónoma, independiente de su existencia gráfica. Desde este punto de vista, el texto musical lo constituiría la ejecución musical misma, que, en el mejor de los casos, puede ser registrada –fijada– en una grabación sonora. No obstante, la etnomusicología, haciéndose eco de los prejuicios innatos de su ciencia madre, ha caído en la trampa epistemológica de dedicar ingentes esfuerzos a diseñar sistemas específicos de transcripción y notación para la música de tradición oral, en el entendido de que así, y sólo así, será posible su análisis. Este prejuicio, que viene de la lengua natural, está arraigado en el corazón mismo de la etmusicología, y es la base de muchos de los malentendidos a que hemos hecho alusión:

20 “The essential difference between the score and the acoustic trace left by any given performance is that the score is an invariable physical reality, while there will be as many acoustic realizations as there are performances”.

21 “Musical semiology is in effect rendered possible by musical notation”.

Oralidad y escritura en el texto musical

casi en todas partes circula la idea ingenua de que una lengua existe en tanto que “verdadera lengua” en la medida en que es escrita, y los lingüistas suelen despertar cierta incredulidad cuando explican que “verdaderas lenguas” se mantienen, sin escritura ni escuela, a través de poblaciones numerosas y durante épocas prolongadas. (Blanche-Benveniste, 1998, p. 20)

Un nuevo enfoque de la oralidad y la escritura en la música implicaría necesariamente la revisión de muchos de los presupuestos básicos desde donde parten los constructos que hicieron posible la creación y la existencia de disciplinas como la musicología y la etnomusicología hasta hoy. Este nuevo enfoque debe partir del estudio de la música como “música en uso”.

Nicholas Cook (2001), en un reciente artículo, opina que la musicología y la teoría musical tradicionales se han orientado fundamentalmente hacia el texto en tanto producto: “existe una sospecha, derivada de la etnomusicología, de que la insistencia musicológica tradicional de ver la música más como un producto que como un proceso representa una suerte de hegemonía cultural, una aserción de los valores de un arte superior sobre uno inferior”.²² Para Cook, “la idea de conceptualizar la música como ejecución, cada vez más importante en la etnomusicología, no estuvo muy fuertemente representada en la musicología de los años 90”.²³ Por ello, este autor propone no hablar más de texto para referirse a la partitura, sino de *script*, tal como se hace en el cine o en el teatro.

En todo caso, lo que Cook denomina *proceso* está de hecho implícito en el concepto de texto postulado por las teorías del Análisis del Discurso: “Todo texto debe ser entendido como un *hecho (acontecimiento o evento) comunicativo* que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal” (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 18). Adriana Bolívar (1995, pp. 1-2) resume en cuatro las condiciones mínimas de la textualidad: a) *ubicación espacio-temporal* (toda interacción sucede en un espacio y tiempo determinado); b) *propósito comunicativo* (todo texto conlleva una intención); c) *estructura* (todo texto es coherente y cohesivo en mayor o menor grado); y d) *significado y efecto* (todo texto tiene una carga retórica y hermenéutica).

22 “There was a suspicion, deriving largely from ethnomusicology, that the traditional musicological insistence on seeing music as product rather than process represented a kind of cultural hegemony, an assertion of the values of high over low art”.

23 “The idea of conceptualizing music as performance, increasingly central in ethnomusicology, was not so strongly represented in the musicology of the 1990s”.

Estas condiciones son verificables en mayor o menor grado en los textos musicales. Visto así, el texto musical excede por mucho al concepto de partitura –o el *script* que propone Cook– y pasa a comprender *toda emisión musical* cohesiva y coherente, independientemente de su modalidad (oral o escrita) y su duración.²⁴

El texto conforma una unidad del discurso musical, y como tal, es el resultado de una interacción entre personas: “todo texto nace para cumplir una necesidad comunicativa específica en el contexto de una sociedad”, por lo que necesariamente deberíamos encontrar las evidencias de esta interacción en el texto mismo (Bolívar, 1994, p. 23). El concepto de texto musical que queremos manejar va entonces necesariamente más allá del soporte en papel, registro sonoro, video, gráficos, etc., articulándose de acuerdo a componentes pragmáticos que aún están por estudiarse en el caso de la música. Debemos por lo tanto evitar que la musicología actual se enrede en los prejuicios, ya superados en los estudios sobre la lengua natural, según los cuales se consideraba que la escritura era la fijación gráfica del discurso oral:

No obstante, era difícil que los discursos –u otras producciones orales cualesquiera– estudiados como parte de la retórica, pudieran ser las alocuciones mientras éstas eran recitadas oralmente. Después de pronunciar el discurso, no quedaba nada de él para el análisis. Lo que se empleaba para el “estudio” tenía que ser el texto de los discursos que se habían puesto por escrito, comúnmente después de su declamación y por lo regular mucho más tarde [...]. De esta manera, aun los discursos compuestos oralmente se estudiaban no como tales, sino como textos escritos. (Ong, 1994, p. 19)

Feldman, en un estupendo estudio acerca del metalenguaje oral, propone que la fijación de textos, sea por vía escrita u oral, impone la distinción entre el texto mismo y su interpretación: “La cuestión esencial de establecer un texto y reflexionar sobre él no requiere la escritura. Con todo existen diferencias entre los textos escritos y los hablados. Estas diferencias se pueden atribuir a las limitaciones de la memoria, y al parecer son de grado, y no de clase” (1998, p. 83). El debate estético sobre el mayor o menor grado de fidelidad de una interpretación musical con respecto a la partitura pierde así su sentido, puesto que cada interpretación que se hace del

²⁴ Los segundos de música con los que se inicia el sistema operativo de Windows es, desde esta óptica, tan “textual” como la *Tetralogía* de Richard Wagner.

Oralidad y escritura en el texto musical

texto, cada emisión, se convierte en un texto en sí mismo: “Que la música sea un *performing art* es evidente por sí mismo, tan pronto usted lo dice; es solamente la orientación letrada de la musicología la que hace que necesitemos decirlo en primer lugar”²⁵ asevera Cook (2001). La dicotomía entre musicología y etnomusicología pasa a ser un problema eminentemente de intertextualidad.

No pretendo aquí agotar la discusión sobre el texto musical, discusión que pudiera extenderse más allá de las limitaciones de un trabajo de esta naturaleza. Creo que con las precisiones elementales hechas en torno a la naturaleza del texto musical se puede intentar el abordaje de otros aspectos: lo oral y lo escrito en el texto musical.

4. LO ORAL Y LO ESCRITO EN EL TEXTO MUSICAL

La primacía de la llamada música oral ha sido abrumadora a lo largo de la historia, incrementándose de manera notable en los últimos tiempos a través de la llamada *oralidad secundaria*²⁶ propia de los medios radioeléctricos de comunicación social. No obstante, la partitura ha constituido un legado documental tan avasallante que ha permitido el establecimiento de una sólida tradición histórica, haciéndonos ver las cosas de una manera totalmente distorsionada. Las historias de la música se han ocupado casi exclusivamente de dar cuenta de esta tradición escrita, de espaldas a una realidad sonora que las rebasa sin la menor duda. La necesidad de fijar en registros grabados los textos musicales orales para su posterior estudio es una posibilidad tecnológica relativamente reciente, pero con el continuo aumento de una documentación sonora en proporciones inimaginables, independiente de la escritura musical, se ha ido creando una conciencia acerca de la importancia del estudio de la oralidad musical, sin que se haya generado un aparato crítico suficientemente efectivo para abordar el problema con herramientas apropiadas.

No es tan sencillo, sin embargo, realizar un cambio de perspectiva a ese respecto, ya que para los investigadores –formados en una cultura de

25 “That music is a performing art is self-evident as soon as you say it; it is only the literary orientation of musicology that makes us need to say it in the first place”.

La expresión *performing art* no tiene una traducción lo suficientemente precisa en español para la idea que Cook quiere expresar, por lo que he preferido dejarla en su idioma original.

26 Ong llama *oralidad primaria* la de los pueblos que desconocen totalmente la escritura.

tradición letrada– “los modos de producción de lo escrito, aprendidos en la infancia, son a tal punto interiorizados que parecen *naturales*. Y, en los estudios lingüísticos, paradójicamente es la lengua hablada la que parece tener modos de producción exóticos” (Blanche-Benveniste, 1998, p. 42). No obstante, hay que reconocer que la conciencia de lo musical nace, como la conciencia lingüística, de la escritura. Muchos conceptos fundamentales que se desarrollaron en la música, pertenecen por derecho propio a la tradición escrita. Esta capacidad de la escritura es, según Olson (1998), una propiedad metalingüística en sí misma, ya que nos permite concientizar algunos aspectos del lenguaje, algo imposible sin la existencia de esa tecnología, y que está sin duda vinculada a lo que Scholes y Willis denominan la *intensionalidad* característica de la cultura escrita:

La distinción entre una propiedad fonética expresa del continuo del habla y el fonema es paralela, de un modo muy interesante, a la distinción entre la nota y el intervalo en el dominio de la música. En la música, las notas son evidentemente extensionales, pues se refieren a cosas que uno puede oír, mientras que los intervalos son intensionales: son constructos cuyos valores están confinados al sistema musical concreto en el que funcionan. (1998, p. 306)

Parafraseando a Ong, el problema de lo oral y lo escrito en el texto musical no puede circunscribirse a meros estudios comparativos –de ello se han ocupado con profusión la musicología y la etnomusicología hasta nuestros días– sino que debe centrarse en el “contraste entre los modos orales y escritos del pensamiento y la expresión” (1994, p. 16). Al aproximarse a las características psicodinámicas de la oralidad, Ong parte de dos axiomas: el primero es que la oralidad primaria se fundamenta en el sonido mismo, que ocurre en el tiempo, en tanto que la escritura existe en el espacio, gracias a un soporte sólido. La oralidad es acción directa y precedera sobre el mundo, en tanto que la escritura necesariamente implica un diferimiento de esa acción, y es de carácter más o menos perenne (1994, pp. 38-39). El segundo axioma es que la restricción de una cultura oral al sonido hace que de alguna u otra manera el pensamiento se articule con base en elementos mnemónicos como redundancias, repeticiones, rimas, fórmulas, patrones, que parten del principio de que “uno sabe lo que puede recordar” (1994, p. 40). Derivadas de estos principios, Ong enumera algunas propiedades de las culturas orales, que trataremos de ilustrar con sus correspondientes ejemplos musicales:

HUMÁNITAS. Portal temático en Humanidades

Oralidad y escritura en el texto musical

1. *Son acumulativas, no subordinadas ni analíticas.* Si bien esto se refiere a una manera muy particular de la oralidad de construir enunciados verbales, no cabe duda de que podemos encontrar parangones musicales representativos. Formas musicales construidas con base en estructuras jerárquicas –como la Fuga o la Sonata– derivan de un pensamiento musical esencialmente dialéctico y por ende de naturaleza escrita,²⁷ en tanto que estructuras como el Tema con variaciones, de carácter más bien aditivo y formulario, tienen su base primigenia en la oralidad. En la oralidad, forma y significado están unidos de manera indisoluble, en tanto que “la escritura tiene el efecto de separarlos por vía de fijar la forma en un texto” (Olson, 1998, p. 208).
2. *Son redundantes.* El carácter repetitivo de estructuras musicales como el Rondó –consistente en una alternancia de coplas y estribillo– pudiera considerarse como vinculado a procesos orales más que a la escritura.²⁸
3. *Son conservadoras y tradicionalistas.* La génesis de la escritura musical moderna surge, entre otros factores, de la necesidad de fijar durante la Edad Media el canto cristiano primitivo –que se había conservado a lo largo de una tradición oral muy antigua que se remonta a la Salmódia Judía de antes de Cristo– amenazado en su existencia por las invasiones bárbaras y el impulso del Islam. En el siglo VI, el Papa Gregorio Magno se dio a la ciclópea tarea de recopilar, inventariar, catalogar y depurar el ingente repertorio de oraciones cantadas existentes en su tiempo (la tradición dice que le fueron dictadas al oído por el Espíritu Santo). Fue solo en el siglo X, una vez inventado un sistema fiable para fijar esos textos musicales, que la Iglesia abandonó el puerto seguro del Canto gregoriano para incursionar en nuevas formas de composición litúrgica, que rápidamente dieron origen a la polifonía. Esto coincide con lo que Ong afirma acerca de que “la nueva manera de almacenar el conocimiento no consistía en fórmulas mnemotécnicas sino en el texto escrito. Ello liberó a la mente para el pensamiento más abstracto y original” (1994, p. 32).

27 La estructura tripartita de la sonata (Exposición, Desarrollo y Reexposición), la articulación de sus dos temas dentro de esta estructura, o la conjunción del sujeto y el contra-sujeto en la Fuga, son una muestra de este tipo pensamiento musical.

28 La estructura musical prototípica del rondó es ABACABA, donde A es el estribillo, y el resto de las letras, las coplas.

4. *Están más cerca del mundo vital.* En las culturas orales la música es de carácter funcional: desde el canto shamánico hasta la música ceremonial, la función social de la música parece estar en primer lugar dentro del orden de prioridades. La descripción de lo que uno mismo hace no existe, ya que no hay manera de alejarse de sí mismo. El nacimiento de la inquietud estética, de carácter abstracto, se vincula generalmente al nacimiento y desarrollo de la escritura musical, ya que “la escritura separa al que sabe de lo sabido” (Ong, 1994, p. 51).
5. *Tiene matices agonísticos.* La oralidad tiende a la competencia verbal, al desafío, a la discusión, al diálogo. Los *Jeux parti*, Debates y demás géneros cultivados por trovadores y *Minnesänger* durante el medioevo, dan fe de este tipo de relación competitiva.²⁹ Entre nosotros, el contrapunteo, contienda cantada cuyo máximo exponente está representado en el poema *Florentino y el Diablo* de Alberto Arvelo Torrealba, es una excelente muestra de esta propiedad en una cultura oral como la llanera.
6. *Son empáticas y participativas.* Se suele decir que la música de tradición oral es por naturaleza de autor anónimo, es decir, de autoría colectiva. Esto se debe a que las culturas orales no poseen el sentido de la propiedad intelectual, que se genera específicamente en las culturas tipográficas. Los etnomusicólogos han detectado incluso procesos de “folklorización” de la música, es decir, de obras de autor conocido, las cuales –al incorporarse al torrente del repertorio musical oral a través de la radio o la televisión– pierden para esa comunidad la razón de pertenencia a una individualidad.³⁰
7. *Son homeostáticas.* Las culturas orales se desprenden de los conocimientos inútiles, y viven intensamente el presente; no se interesan por el pasado sino en la medida en que este afecta a su presente y reafirma valores vigentes. El interés por el pasado musical es realmente una tendencia muy reciente. Fue apenas en la segunda mitad del siglo XIX cuando los músicos comenzaron a interesarse por

29 La competencia entre los *Minnesänger* es el tema central de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, ópera de Richard Wagner.

30 Luis Felipe Ramón y Rivera, autor del bambuco “Brisas del Torbes”, contaba a menudo que en sus trabajos de campo, al preguntarles a los músicos de una comunidad de quién era esa pieza, estos solían contestar “de nosotros”.

HUMÁNITAS. Portal temático en Humanidades

Oralidad y escritura en el texto musical

épocas musicales que no fueran la suya propia como, por ejemplo, el barroco. El gran público volvió a conocer a Antonio Vivaldi apenas a mediados del siglo XX. El febril interés por lo que hoy se denomina *música antigua* es incluso posterior a esos años.

8. *Son somáticas*. Las culturas orales se vinculan al cuerpo. La identificación entre música, habla y danza, hace que en muchas comunidades de cultura oral no exista un vocablo específico para referirse a la música de manera independiente. Por otra parte, el discurso musical se articula necesaria-mente a partir de la simetría misma del cuerpo, y de sus posibilidades y limitaciones orgánicas.

Las condiciones necesarias para el desarrollo de una cultura escrita, son por otra parte, de una índole muy diferente, tal como lo establece Olson (1998, p. 336):

1. Antes que nada, debe existir algún modo de fijar y acumular los textos, aunque estos “también pueden fijarse por medios orales”.³¹ La fijación caligráfica de textos musicales comienza a ser regular a partir del siglo IX. Los tipos musicales son inventados luego por Petrucci durante el Renacimiento, lo que lleva al establecimiento de una cultura musical tipográfica.
2. En segundo término, los textos deben adscribirse necesariamente a instituciones. El establecimiento de las capillas musicales (en iglesias, conventos y cortes) son el prototipo de la institucionalización del texto musical a partir de la Edad Media. Mucho más tarde vendrán otra clase de instituciones, como los teatros públicos en el barroco, o el salón musical, las sociedades filarmónicas y las orquestas sinfónicas durante el romanticismo.
3. En tercer lugar, se deben crear establecimientos especializados para enseñar a manejar los textos. El Conservatorio, institución creada a finales del siglo XVIII en París, y que se difundió rápidamente en años posteriores en Europa y América, es el paradigma de la escuela donde

³¹ Hay ejemplos de fijación de textos musicales no ligados a la escritura. Narasimhan (1998, pp. 255-258) describe un sistema completo de notación oral para la ejecución del *tabla*, un instrumento hindú de percusión. La quironomía, establecida en el siglo X por Guido d'Arezzo en su *Micrologus* para la solemnización del canto gregoriano –la conocida “mano de Guido”– y que es utilizada hoy en día por métodos de enseñanza musical como el Método Coral Kodály, podría considerarse perfectamente una mnemotécnica del texto musical.

se enseña a leer y escribir música. No por nada, el Solfeo, o lectura cantada de la música, constituye la disciplina fundamental de esos planteles.

4. Por último, la escritura termina convirtiéndose, por naturaleza propia, en una actividad eminentemente metalingüística. El desarrollo, a partir de la propia notación musical estandarizada, de un sistema como el Análisis schenkeriano,³² muestra un caso extremo de lo que afirma Olson.

La adquisición de la lecto-escritura inhibe algunas habilidades naturales presentes en los pueblos ágrafos. Tal situación se reporta por igual en el caso de la música, donde muchos músicos “de oído” demuestran gran comprensión respecto a aprender a leer y escribir música, toda vez que temen perder sus capacidades creativas. Asimismo, aquellos que se entrenaron desde pequeños en leer y escribir música presentan por lo general serios problemas para independizar su pensamiento musical de la partitura, y muchas veces resultan incapaces de ejecutar nada que no hayan leído previamente. Este problema es especialmente agudo en lo referente a los procesos de producción: “Lord descubrió que aprender a leer y escribir incapacita al poeta oral: introduce en su mente el concepto de texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición” (Ong, 1994, p. 64).

La producción de textos orales o escritos tiene su correlación musical con la improvisación y la composición. El jazzista Steve Lacy, al ser requerido en una entrevista para que definiera en quince segundos la diferencia entre ambas, describe la situación en los siguientes términos: “en quince segundos, la diferencia entre composición e improvisación es que, en la composición, usted tiene todo el tiempo que desee para decidir qué decir en quince segundos, en tanto que en la improvisación, usted tiene exactamente quince segundos para hacerlo”³³ (Bailey, 1992, p. 141). La improvisación equivale al habla, que es el paradigma de lo oral, mientras que la composición se identifica con la escritura ya que es un proceso de

32 Heinrich Schenker desarrolló a comienzos del siglo XX una metodología de análisis musical fundamentada en gráficos generados a partir de la propia notación musical, que pudiera parangonarse un poco a la relación epistemológica existente entre la geometría y el álgebra.

33 “In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds”.

enajenación, de descontextualización:

Sólo cuando la persona se ha acostumbrado a pensar como si efectuara un rastreo silencioso de palabras en el pergamino de su mente, está entonces en condiciones de desligar el pensamiento del habla y de contradecirlo. Una mentira consciente presupone un yo que piensa, antes de decir lo que ha pensado. Sólo cuando la memoria es percibida como un texto se puede convertir el pensamiento en un material a moldear, reformar y transformar. Sólo un yo que ha pensado lo que efectivamente dice puede decir algo que no piensa. Ni ese pensamiento que es distinto del habla, ni ese yo pensador que es distinto del hablante, pueden existir sin que el habla haya sido antes transformada en pensamiento que se almacena en la memoria letrada. (Sanders, 1998, p. 154)

Los efectos de la escritura en los procesos cognitivos permiten su comparación con la estructura del pensamiento oral, generando algunas pautas que pueden ser de utilidad para el análisis de los textos musicales: “Los efectos de estados orales de conciencia son extraños a la mente que conoce la escritura y llegan a producir complicadas explicaciones que pueden resultar superfluas” (Ong, 1994, p. 37). En este sentido, pareciera que ciertos rasgos de los estados de conciencia oral y escrita son en cierto modo excluyentes entre sí. Por ejemplo, en la oralidad, la comunicación se da cara a cara entre los inter-locutores. En la escritura, la comunicación es diferida, por lo que los inter-locutores son imaginarios: el productor del texto crea al lector ideal, y el lector crea a su escritor, de acuerdo al contexto. La escritura permite la edición, es decir, la existencia de borradores. No existen borradores orales, por lo que el emisor de un discurso oral evita a todo trance las enmiendas:

En la escritura, las palabras, una vez ‘articuladas’, exteriorizadas, plasmadas en la superficie, pueden eliminarse, borrarse, cambiarse. No existe ningún equivalente a esto en una producción oral, ninguna manera de borrar una palabra pronunciada: las correcciones no eliminan un desacierto o un error, sino meramente lo complementan con negaciones y enmiendas. (Ong, 1994, p. 105)

5. ANÁLISIS TEXTUAL DE GUIONES MUSICALES DEL SIGLO XIX EN VENEZUELA

Hechas estas precisiones teóricas, pasemos a trabajar en concreto sobre un tipo de texto musical cuyo análisis puede resultar de sumo interés para demostrar en la práctica algunas de las afirmaciones hechas en los apartados anteriores. Me refiero en particular a un corpus de manuscritos musicales que hemos denominado *guiones*, cuya abundancia en los principales fondos

privados y públicos venezolanos³⁴ testimonia su uso extendido en la sociedad venezolana durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Para el análisis me concentraré en una fuente extraída de un archivo privado. Se trata de unos papeles pertenecientes al pianista y compositor decimonónico Redescal Uzcátegui (1871-1943), copiados aparentemente por él mismo para su uso personal.³⁵ El legajo consta de cuatro folios, copiados por delante y por detrás, contentivos de música de compositores venezolanos del siglo XIX.

Los guiones son colecciones de melodías de piezas de baile de salón, en particular de vals, danzas, contradanzas, polcas, mazurcas, y canciones, muy populares durante ese período, según comenta Peñín (1989, p. 3):

Hay que notar que estas transformaciones van de la práctica al papel. Y cuando a finales de siglo, el vals venezolano está ya instituido y se pone de moda en los salones, no se respeta exactamente lo que está escrito, manteniendo un cierto grado de improvisación o libertad en el momento de la ejecución. Inclusive se llegó a escribir solamente las melodías (como guías) que los compositores sabían que podían ser modificadas en el momento de la ejecución.

No podemos hablar de los guiones como partituras *stricto sensu*, ya que el término *partitura* implica la concomitancia de todas las partes del conjunto en un mismo texto. El *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española, 1992, p. 983) define el término como “Texto *completo* de una obra musical para varias voces o instrumentos” (énfasis añadido). La partitura es un invento decimonónico: en los siglos precedentes, el compositor solamente escribía “partes” individuales (o *particellas*), correspondientes a cada uno de los instrumentos o voces que participaban en una misma obra musical. En ese entonces nadie, salvo el compositor, tenía una visión global del conjunto hasta tanto no se ejecutara la obra, ya que solamente se podía leer lo que le tocaba interpretar a cada cual. El desarrollo de la dirección orquestal durante el siglo XIX fue posible únicamente gracias al uso cada vez más frecuente de la partitura, ya que así un músico que no era el compositor podía acceder por primera vez –a través del texto musical– al control completo de lo que hacían todos y cada uno de los instrumentistas en una orquesta.

34 Los archivos públicos de música venezolana son la División de Música y Sonido de la Biblioteca Nacional y la Fundación Vicente Emilio Sojo, ambos en Caracas.

35 Los papeles me fueron proporcionados por Redescal Uzcátegui, nieto del músico.

Sería también erróneo, sin embargo, entender los guiones que encontramos en la Venezuela del siglo XIX como “partes” de una obra musical. Ello implicaría necesariamente la existencia de otras partes, cuya interpretación en conjunto completaría el todo, y este no es el caso. El guión es un texto musical autónomo e independiente: de hecho, no está escrito para ningún instrumento en específico.

Los guiones son colecciones de “melodías favoritas”, que encontramos recopiladas eventualmente en códices, esto es, en cuadernos manuscritos, o también en papeles sueltos, por lo general de mano de uno o más copistas. Las denominamos *melodías* porque están escritas en clave de sol, que se utiliza para anotar los instrumentos de registro agudo, que usualmente llevan lo que llamamos la *voz cantante*: el violín, la flauta, el clarinete, la mandolina, etc. El término *melodía* implica una jerarquía, ya que todo lo demás tiene un rol secundario, que llamamos *acompañamiento*.³⁶ La melodía puede eventualmente prescindir del acompañamiento sin que se pierdan sus rasgos distintivos. El acompañamiento, en cambio, es muy estandarizado, y puede aplicarse por igual a otras melodías. En este sentido, la melodía se convierte en un elemento autosuficiente para el reconocimiento de una obra musical.³⁷

Esta propiedad de las melodías nos permite inferir la función que estos textos tenían en el mundo musical de la época. Una melodía no nos aporta por sí misma mayor información acerca de la manera de acompañarla; solamente sirve para identificar la obra en términos estrictamente musicales, es decir, para reconocer su fisonomía musical. En este sentido, un texto de estas características cumple un papel similar al de los índices musicales que encontramos en las ediciones de piezas seriadas como sonatas, estudios, preludios, etc. En lugar de buscar en el índice de un libro que contiene las treinta y dos sonatas de Beethoven el título de la obra (por ejemplo, *Sonata op. 10, no. 2, en fa mayor*), resulta más práctico para un músico identificar el *incipit* de la obra, el cual consiste en un segmento de su melodía principal,

³⁶ El estilo de melodía acompañada se desarrolló especialmente a partir del estilo clásico, a finales del siglo XVIII, y fue característica de todo el romanticismo, que es precisamente la época en que se producen estos textos.

³⁷ La Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela reconoce como suficiente para el registro de una obra musical la consignación de la melodía escrita, con prescindencia de los demás elementos.

que incluye la tonalidad, el compás, y otra serie de datos sonoros, que constituyen una suerte de emulación tipográfica de un “índice auditivo”.³⁸ Esto ocurre también en las colecciones de poemas. En este sentido, pensamos que los guiones tenían una función eminentemente mnemónica: nadie tocaba esas piezas leyéndolas, como sí suele pasar con las partituras. Básicamente porque esto no era necesario: las melodías reproducidas en estas colecciones son lo suficientemente cortas y “pegajosas” como para memorizarlas de una sola pasada, si es que era imprescindible, ya que como piezas de baile, debían repetirse *ad infinitum* hasta que finalizaran las figuras coreográficas correspondientes. Es por ello que en la mayoría de los casos, los intérpretes de estas piezas, de vez en cuando, tocaban

no la melodía compuesta por el autor, sino variaciones también improvisadas. Todo esto convirtió el valse en un extraordinario cúmulo de elementos musicales imprevisibles por el compositor, ya que las improvisaciones de los ejecutantes enriquecían y transformaban la obra del autor. (Calcaño, 1958, p. 374)

De lo mencionado se deriva otra conclusión: los músicos acompañantes –los que no tocaban la melodía– sabían de antemano qué hacer, sin tener necesidad alguna de leer su parte, que de hecho era inexistente. Es decir, esos músicos eran dueños de una tradición oral. Esto demuestra que la función de los textos que estamos estudiando no era –según pudiera pensarse en un principio– la lectura de las obras, como ocurre en la escritura musical “normal”, sino la de almacenar repertorios con datos musicales básicos a modo de catálogo, con el fin de recordar las piezas de modo de reproducirlas a cabalidad en la ejecución, probablemente durante un baile o una reunión en el salón.

El caso reseñado pone de relieve lo impropio que resultan los métodos desarrollados hasta el presente por la musicología y la etnomusicología, especialmente si son aplicados a un corpus en que los elementos orales y escritos se intersectan. Esta incongruencia se evidencia en la despectiva percepción que tiene el musicólogo José Antonio Calcaño de los guiones:

El valse llegó a ser casi una locura durante muchos años. Todo el mundo los componía, ya que sólo era necesario inventar una melodía.

38 “Sin portada y a menudo sin título, el libro de una cultura de manuscrito anterior a la imprenta normalmente es catalogado según su “*incipit*” (verbo latino que significa “comienza”), o las primeras palabras de su texto” (Ong, 1994, p. 124).

Oralidad y escritura en el texto musical

Muchos compositores, hasta de aquellos que habían hecho estudios musicales, se contentaban con escribir la melodía solamente. Se llegó a prestar atención únicamente a los vales, dentro del mundo musical. Así se convirtió en una especie de monomanía entre los compositores y entre el público. No valía la pena componer ninguna otra clase de piezas. Todo lo absorbía el valse. Tuvo esto consecuencias funestas, pues si por una parte se produjeron algunos muy hermosos y hasta de altos méritos artísticos, hubo también abundancia de composiciones mediocres, y las piezas de otro tipo fueron siendo cada vez más escasas. (1958, p. 375)

La mayoría de los musicólogos venezolanos coinciden con Calcaño en evaluar este período artístico de una manera peyorativa. Debido a ello, tanto la musicología como la etnomusicología venezolana han dejado de lado el estudio de este repertorio, que representa un porcentaje inmenso de la producción nacional durante ese período, sin el cual resulta imposible entender las prácticas musicales de esa época. Como ya vimos, esta valoración se fundamenta en los prejuicios de la cultura escrita sobre la tradición oral, que es precisamente lo que he venido acotando.

La forma como se van acumulando las piezas en los textos estudiados aquí nos arroja también datos de gran interés. En el caso de los pliegos sueltos de Redescal Uzcátegui, observamos que se usó papel pautado impreso,³⁹ sobre el cual se fueron anotando –una tras otra– las melodías sin solución de continuidad. Aquí no hay desperdicio de espacio: el papel ofrece una apariencia absolutamente abigarrada, donde se suceden sin pausas visuales las piezas. Estos textos han sido copiados sin planificación espacial alguna: las notas van cayendo como pueden en el pentagrama. La clave y la armadura se colocan solo al comienzo de cada pieza, independientemente del número de sistemas que tenga cada obra. El ignorar la costumbre de “recordar” la tonalidad al principio de cada sistema afecta sin duda la lectura fluida de la música. Incluso en la segunda página, la última pieza está copiada con la página invertida, es decir, al contrario del resto. Todo esto corrobora que el objetivo de este texto no es ofrecer una lectura clara al intérprete: solo se quiere “guardar” la melodía para un uso posterior. También nos percatamos de que la secuencia de las piezas es al azar, sin ningún orden o sistema: van apareciendo según el copista las va recordando.

³⁹ La pauta o pentagrama podía venir previamente impresa en un papel, llamado papel pautado, o bien dibujarse sobre un papel en blanco, con la ayuda una regla y una pluma especial que dibujaba simultáneamente cinco líneas.

Es de recalcar que el amanuense pone todo el cuidado en identificar el género al comienzo de cada pieza, ya que define el tipo de danza que se va a ejecutar, sea vals, polca, danza, pun-pá, contradanza, elemento de suma importancia en la función social de este texto. En cambio, apenas tres de las piezas están identificadas con su nombre propio: *Tres golpes no más*, *Las nubes* y *La estrella del Ávila*. No obstante, el copista se esmera en colocar el autor al final de cada pieza. Desde el punto de vista de la etnomusicología, estas piezas no forman parte del folklore, que exige como condición *sine qua non* que las obras sean de autor anónimo. Por el contrario, la mayoría de estas obras pertenecen a compositores nacionales de “cultura escrita” de gran prestigio para la época, como son Federico Villena, Manuel Hernández, José Ángel Montero, Juan Meserón, etc. De allí la importancia de estos legajos para corroborar la tesis aquí presentada.

6. CONCLUSIONES

He intentado demostrar que no existe una dicotomía entre la cultura musical escrita y la oral, sino que ambas deben considerarse como parte de un continuo dentro del discurso musical, cuya diferencia es de grado y no de nivel. Como resultado de esto, la diferencia conceptual y epistemológica existente entre la musicología y la etnomusicología, que ha sustentado la diferenciación de estas disciplinas a lo largo de todo el siglo XX, resulta impropio en la actualidad, por lo que debería revisarse seriamente. He propuesto una nueva definición de musicología basada en el texto musical, desechando el término *etnomusicología* por considerarlo el producto de los prejuicios que el pensamiento letrado tiene contra la cultura oral. Finalmente, he tratado de ir más allá del análisis musical convencional, que no pasa de lo que Bolívar (1995, p. 2) llama el *plano autónomo* (semántico) del texto, con el fin de lograr una primera aproximación al plano interactivo (pragmático), que es precisamente el plano donde se plantea el dilema de lo oral y lo escrito, y donde se evidencia que no existe en la actualidad una teorización satisfactoria que aborde este problema en el ámbito de lo musical. Es hacia allá hacia donde apunta la presente propuesta, con la que espero contribuir a que se profundicen las investigaciones musicales con esta orientación.

HUMÁNITAS. Portal temático en Humanidades

Oralidad y escritura en el texto musical

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARETZ, I. (1991). *Historia de la etnomusicología en América Latina*. Caracas: FUNDEF-CONAC-OEA.
- AROM, S., DELIÈGE, C. y MOLINO, J. (1988). Musicologie et ethnomusicologie: vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes. *Analyse Musicale*, 11, 9-15.
- BAILEY, D. (1992). *Improvisation, its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- BOLÍVAR, A. (1994). *Discurso e interacción en el texto escrito*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- BOLÍVAR, A. (1995). Una metodología para el análisis interaccional del texto escrito. *Boletín de Lingüística*, 9, 1-18.
- CALCAÑO, J. A. (1958). *La ciudad y su música*. Caracas: Ediciones Teresa Carreño.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. y TUSÓN VALLS, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CHAILLEY, J. (1967). *La musique et le signe*. Paris: Éditions Rencontre.
- CHAILLEY, J. (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- CLARO VALDÉS, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. *Revista Musical Chilena*, 101, 3-25.
- CLARO VALDÉS, S. (1998). Musicología y sus términos correlativos. *Revista Musical de Venezuela*, 36, 1-17.
- COOK, N. (2001). Between process and product: Music and/as performance. *Music Theory Online* [en línea]. Disponible en: <http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>
- FELDMAN, C. F. (1998). Metalenguaje oral. En D. Olson y N. Torrance (Comps.), *Cultura escrita y oralidad*, (71-94). Barcelona: Gedisa.
- JAKOBSON, R. (1966). *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.
- KITTAY, J. (1998). El pensamiento a través de las culturas escritas. En D. Olson y N. Torrance (Comps.), *Cultura escrita y oralidad*, (223-234). Barcelona: Gedisa.
- KUNST, J. (1959). *Ethnomusicology*. The Hague: Nijhof.
- MUSRI, F. G. (1999). Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. *Revista Musical Chilena*, 192, 13-26.

- NARASIMHAN, R. (1998). La cultura escrita: caracterización e implicaciones. En D. Olson y N. Torrance (Comps.), *Cultura escrita y oralidad*, (237-261). Barcelona: Gedisa.
- NATTIEZ, J.-J. (1988). Musicologie et ethnomusicologie: Remarques liminaires. *Analyse Musicale*, 11, 7-8.
- NATTIEZ, J.-J. (1990). *Music and discourse. Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- OLSON, D. (1998). La cultura escrita como actividad metalingüística. En D. Olson y N. Torrance (Comps.), *Cultura escrita y oralidad*, (333-357). Barcelona : Gedisa.
- OLSON, D. y TORRANCE, N. (Comps.). (1998). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- ONG, W. (1994). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑIN, J. (1989). *12 valsos venezolanos famosos*. Caracas: Hemisferio Musical.
- PEÑIN, J. (1998). Etnomusicología: un término poco feliz. *Revista Musical de Venezuela*, 36, 182-184.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SANDERS, B. (1998). Aparentar según se representa: Chaucer se convierte en autor. En D. Olson y N. Torrance (Comps.), *Cultura escrita y oralidad*, (153-175). Barcelona: Gedisa.
- SCHOLES, R. y WILLIS, B. J. (1998). Los lingüistas, la cultura escrita y la intensionalidad del hombre occidental. En D. Olson y N. Torrance (Comps.), *Cultura escrita y oralidad*, (285-311). Barcelona: Gedisa.
- UBERSFELD, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia.