**Donoso, Jaime. Apuntes “Cinco temas de la historia de la música en Occidente”. Capítulo II. Pontificia Universidad Católica de Chile. Fondo de Desarrollo de la Docencia (FONDEDOC). 2004.**

**LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA MUSICAL**

**Generalidades sobre oralidad y escritura**

A partir del habla, la cultura y su transmisión fue básicamente oral. Se inventó un sistema de escritura y la oralidad dio paso a la civilización de lo escrito. Se dice que ahí parte la Historia. Se creó la imprenta y la palabra escrita alcanzó niveles anteriormente impensables de difusión. Luego se entró en el mundo de la comunicación masiva a través de la radio, la fotografía, el cine y la informática. Hoy estamos en presencia de la sociedad de la información global. En la música occidental el proceso es semejante, pero la idea de escritura, si descontamos antecedentes de la escritura musical griega, recién data de la Edad Media. Ahí comenzó la escritura de giros melódicos del Canto Gregoriano, en lo que se ha conocido como notación neumática. Al estudio de la tradición oral se le ha conferido tanta importancia en los últimos 30 a 40 años, que ha dejado de ocupar esa condición de “previo a” o “antes de” la escritura. Tal visión tenía algo de peyorativo, con una connotación de mera preparación antes de la fijación de las ideas en un sistema gráfico. En la música, el sistema de escritura nació en la Edad Media y lo que se ha heredado - del Canto Gregoriano por ejemplo- es lo que quedó escrito, es decir, la recolección de canto cristiano litúrgico que pasó a ser fijado en un sistema de escritura. Al lado de eso, existió una rica tradición de canto popular y folklore cuyas raíces se encuentran en los usos musicales de los diferentes pueblos que al mezclarse dieron origen a la idea de Occidente musical. Si para ellos no se inventó un sistema de escritura es porque estando la cultura radicada en la Iglesia, se consideró que dicha música no tenía la importancia necesaria para ser fijada. Si hoy subsiste es por la pertinacia en su cultivo por generaciones.Las complejidades y descubrimientos, algunos sorprendentes, que se han hecho en el tema, han llevado a la formulación de una verdadera “teoría de la oralidad”, y uno de los primeros aspectos que debemos recalcar es que hasta que dichas teorías no se hayan asentado plenamente, aún existe una tendencia distorsionadora que trata de explicar la oralidad desde el sistema de escritura que se tiene y se conoce, en vez de tratar de enfocar el proceso a la inversa.En general, puede decirse que la tradición oral se crea en una actitud colectiva, con aportes básicamente anónimos**, sin diferencia entre sujeto y objeto, esto es, por no existir un documento que dé cuenta de lo que se desea transmitir, no hay distancia entre el contenido y su transmisión. En cambio, la escritura se enmarca en una actitud individual en la que el documento escrito es una cosa y su contenido, otra**. Cuando hablamos de la oposición individuo-colectivo, debe recalcarse que al revés del acto personal aislado, en lo colectivo se da por supuesto que una obra es representativa del juicio estético de todos los que la conocen y la usan, por lo que aquí también está implícita la idea de una creación colectiva. También esto supone que puede haber cambios según las necesidades de las audiencias, pero son éstas las que tienen que participar colectivamente, aprobando o rechazando dichas innovaciones y variantes. Las excepciones se pueden dar en el ámbito de rituales de iniciación y fórmulas mágicas que están entregados sólo a algunos que los atesoran. Tal vez éste podría ser un factor que en algunos casos explicara la progresiva distancia entre lo colectivo y lo individual. En la cultura oral todo conocimiento se encuentra sometido al fluir del tiempo. Es un discurso del transcurso - sucesión de hechos y sucesos concretos- de situaciones más acumulativas que analíticas, más conservadoras que innovadoras a pesar de las eventuales modificaciones que puede sufrir el legado. Con un sistema de escritura, es ella el punto de partida que da origen a una nueva forma de pensar y conocer. Cuando decimos “fijación”, estamos hablando de preservación de la memoria. Obras determinantes de nuestra cultura, como la poesía épica de Homero por ejemplo, deben entenderse como grandiosos depósitos o almacenes de narraciones orales en que la labor del autor no es inventarlas sino someterlas a un tratamiento poético particular, gracias al cual han subsistido en la forma que las conocemos hoy. Ni La Ilíada ni La Odisea son inventos narrativos sino mitos e historias previamente transmitidas por generaciones, a las que Homero fija en una forma poética. Se trata de una doble fijación: la del contenido de las narraciones y la de su forma literaria. Se puede decir que la primera escritura nace como una ayuda mnemotécnica para recordar historias que no deben olvidarse o transformarse de tal manera que pueda afectarse su esencia. Para conseguir eso, una fijación puede implicar la historia propiamente tal, una forma poética cuyo ritmo y metro ayudan a memorizarla e incluso una coreografía que también colabora en la preservación. Se trata de un refuerzo recíproco. En ese contexto, se podría decir que los primeros pensadores eran aún poetas de la oralidad. Sus ideas filosóficas, posiblemente debieron ser expresadas en voz alta para que ellas fueran recitadas, repetidas y aprendidas. Tal vez fue necesaria más de una generación “literaria” para cambiar el pensamiento oral. Las necesidades de fijación tienen distintas causas. Por ejemplo, el imperativo de constituir un pensamiento abstracto que necesita de ella. Es inconcebible elaborar un sistema filosófico completo a través de una mera repetición métrica, rítmica o danzada. La “tecnología” de la oralidad había sido perfectamente útil para narrar mitos y hazañas de dioses o héroes pero ya el establecimiento de normas de conducta (leyes) relativamente elaboradas y que contemplaran casuísticas amplias y complejas, si hubieran estado sujetas a la pura transmisión oral habrían tenido un importante grado de vulnerabilidad. La oralidad supone la sujeción a cánones transmitidos en el tiempo y sometidos a eventuales variantes que no los desvirtúen de manera sustancial. Si se trata de un tipo de permanencia como la escritura, dados los nuevos requerimientos tiene como consecuencia el nacimiento de un distinto tipo conceptual de lenguaje y pensamiento.Por lo anterior, entre los aspectos relevantes de la oralidad, tenemos: Se trata de un depósito enciclopédico de conocimientos, hechos, narraciones, etc. cuya subsistencia está basada en la repetición; se puede decir que esa repetición tiene mayores posibilidades de retención en la medida en que esté sujeta a patrones métricos y rítmicos, es decir, vinculada a la poesía. Por tanto, se podría considerar que el tránsito de la oralidad a la escritura, es el camino que lleva de la poesía a la prosa. No debe confundirse ahistoricidad (previa a la aparición de la escritura) con primitivismo. La oralidad tiene sus propias maneras, más sencillas que la escritura pero no por eso menos civilizada. Hay quienes confunden la ausencia de escritura con una especie de analfabetismo. Grandes obras que se fijaron a través de la escritura recogieron lo que se podría llamar “ecos acústicos” de la oralidad. Un ejemplo: ya en la Biblia hebrea (el Antiguo Testamento cristiano), se usaban signos adicionales a los textos sagrados, a fin de guiar una correcta “cantilación” (entonación) de ellos. Sin duda, esta sistematización proviene de tradiciones y usos litúrgicos venidos de la tradición oral.Como los proverbios, adivinanzas, métodos artesanales, todo el folklore, la oralidad implica una transmisión de boca en boca o de enseñanza en enseñanza hacia personas que aprenden lo visto u oído en sus familias u otros grupos sociales. Las canciones se aprenden porque se van escuchando, los instrumentos y objetos se hacen porque se ha visto cómo otros lo hacen. La peculiaridad de la repetición es que implica un propósito, a veces declarado y otras veces presupuesto. Por una parte tiene un fondo didáctico, pues en la transmisión se cuida la preservación de la identidad del grupo y para ello son los elegidos, los bardos o los ancianos, quienes están encargados de enseñar cuáles son las tradiciones que otorgan esa identidad y los más jóvenes son los destinatarios preferentes. Por otra parte, la repetición debe asegurar que no se pierda irremisiblemente el legado. Sin reiteración permanente a través del tiempo, se correría el serio peligro de enterrar para siempre una tradición. En cambio, la escritura actúa como una garantía para un creador individual que incluso puede no escuchar o ver representada una obra suya durante toda su vida, sabiendo que ella podrá ser resucitada cada vez que se descifre el código escrito, una partitura, por ejemplo.(En el ámbito de la música, la memoria no sólo actúa como preservación de las tradiciones orales sino también en el de la percepción musical del oyente, pues se constata que incluso en aquellas obras ancladas en el corazón de la modalidad o de la tonalidad clásico-romántica, y por ende en la escritura occidental, la repetición de temas, motivos y frases es un recurso ineludible. Ello por cuanto asegura la permanencia de la música, no sólo a través de la escritura, sino en un auditor que sólo dispone de su memoria para recordar, relacionar y “completar” la audición de una pieza). **Aquí es interesante destacar que las narraciones, proverbios, músicas orales, que han sufrido versiones cambiantes a través de mucho tiempo, al ser trasladadas a la escritura, bruscamente pierden la capacidad de futura transformación, se petrifican. Han llegado al papel en un determinado estado de su evolución y ahí termina el futuro desarrollo,** al menos de esa versión.

Las posibles razones de cambio en las tradiciones orales pueden tener variadas causas:

Puede que el elemento heredado sea de gran sencillez y permita de suyo un permanente enriquecimiento. Es el caso característico del ornamento, entendiendo esto de muchas formas. Por ejemplo, el agregado de nuevas hazañas a héroes cuyas cualidades permiten imaginarlas o en el caso de la música los adornos melódicos o rítmicos sobre líneas básicas. Esto es muy común cuando se narran las hazañas o vicisitudes de grandes personajes, por ejemplo personajes ejemplares, pues admiten una adición permanente de nuevas y grandes empresas. Por ello, la elección de este tipo de personajes tiene un carácter funcional más que romántico. También caben aquí todas las manifestaciones de la improvisación cuando ellas se hacen sobre un elemento previo y transmitido por generaciones, aunque es importante recalcar que el ornamento y la improvisación en muchas ocasiones son elementos de la esencia y el dato de la tradición debe ser ejecutado con esos aditamentos, los que así entendidos dejan de ser meros accidentes. En esos casos no se concibe una ejecución “seca”, pues sería entregar un mero esquema. Situaciones mixtas se dan en otros campos, como en la interpretación de la música barroca, en la que a una partitura esquemática -lo escrito- se le da vida a través de las ornamentaciones adecuadas según “lo que se acostumbraba” - la tradición- en la época. Ese es un interesante caso de coexistencia de las dos perspectivas: **la fijación que incorpora el dato de la costumbre**.También puede ocurrir que el elemento heredado se contextualice en entornos culturales, geográficos, sociales o políticos, diferentes de los originales. Es el caso de la “itinerancia” de tradiciones que se diseminan e insertan en ámbitos no propios. Es común en el caso de una canción, escuchar versiones diferentes en regiones de un mismo país o en países distintos pues en cada lugar se aportan tradiciones locales. También ocurre que se produzca un cambio a través de la separación entre música y texto, permaneciendo sólo uno de los ingredientes. Por ejemplo, un cambio de texto puede ocasionar que una canción de amor se transforme en religiosa o de corte político. Indudablemente, en estos casos, poco a poco se puede producir una pérdida total de la identidad original. De lo dicho, puede afirmarse que la escritura es una información lingüística capaz de perpetuarse por sí misma y hacer que el contenido de que da cuenta sea capaz de sobrevivir. **Mientras no se da el recurso de la escritura, las relaciones entre los seres humanos se desarrollan casi exclusivamente en un ámbito acústico. Cuando las palabras se escriben, pasan a formar parte del mundo visual.** Aunque nunca la temporalidad deja de jugar un rol determinante en la vida del hombre y aunque a estas alturas sea dudosa la división entre artes espaciales y temporales, no puede negarse que la visualidad es más lejana e “indiferente” frente a la palabra-sonido que actúa de manera más personalizada. La dimensión acústica tiene un dinamismo distinto de la propuesta visual pues en lo visual la palabra-sonido queda reducida a una condición neutral, se libera de su resonancia original y ya está en condiciones de ser utilizada para la expresión de otro tipo de pensamiento e, incluso, de otra manera de sentir. **Macluhan: “El mundo mágico desaparece en la misma proporción en que los acontecimientos interiores se hacen visualmente manifiestos”.** Se puede agregar que el abandono de ese mundo cambia un orden jerárquico donde reinaba la memoria y se debe aprender a actuar con prescindencia de ella. La escritura actúa como un estímulo para abandonar la pasividad de lo colectivo y adquirir una conciencia individual. **Por eso se dice que el hombre es hablante y oyente; luego, escritor y lector. La oralidad sería un hecho natural y la escritura un hecho cultural.**

Dentro de ese proceso cultural, a partir de la diferencia esencial entre grupos sociales identificados básicamente con la lengua hablada y otros con la lengua escrita, hay que insertar todas las transformaciones comunicacionales que se han ido dando y que hacen que la diferencia básica aludida adquiera una fisonomía cada vez más compleja. Esta complejidad debe considerarse para analizar las nuevas oralidades y escrituras insertas en ese nuevo universo.

**La escritura musical**

Es indudable que frente a toda escritura se crea un grado de responsabilidad para el creador, al igual que cualquier método que rompa la espontaneidad del momento. Cuando se da una conferencia, se trata de utilizar recursos que persigan en ese preciso momento la posibilidad de ser oído y convencer, pues eso es la elocuencia. Cuando a alguien se le solicita que esa conferencia se traduzca en una publicación, el enfrentamiento con el testimonio escrito crea otro grado de responsabilidad. El texto fijado no incorporará una serie de elementos que se utilizaron en la exposición oral y, por lo tanto, el texto tendrá que tener su propia elocuencia, la propia de un escrito. Hay pérdida de la espontaneidad y el texto tendrá que fijar su propia forma. El texto se podrá leer y releer indefinidamente, según cuál sea su grado de aporte y perfección. Las ideas pueden ser las mismas, pero no están la voz, el ritmo, la expresión facial, el cuerpo, es decir, todo transcurre en una dimensión diferente.Si hablamos de dimensión diferente, la aparición de la escritura en la música es un fenómeno particularísimo dentro de la revolución de la escritura en general y tiene las mismas implicancias que lo expuesto en el párrafo anterior. Se podría decir que la oralidad está vinculada con la espontaneidad y la escritura musical con la falta de espontaneidad, fenómeno no suficientemente analizado.

La notación musical es un sistema de signos que representan sonidos. La escritura musical sirve, por una parte, para plasmar en el papel las representaciones mentales del compositor **a fin de reproducirlas con posterioridad**; por otra parte, sirve para el análisis teórico de los materiales sonoros. **El desarrollo histórico de la composición está estrechamente unido al desarrollo de la escritura. Puesto que la escritura es insuficiente para dar cuenta de todos los elementos reales del acontecer sonoro, una parte queda a la responsabilidad del intérprete.**La condición primaria de cualquier notación es que ella dé cuenta adecuadamente de la música que representa, es decir, sea funcional a ella. La historia de la notación musical puede resumirse diciendo que a través de los siglos se ha llegado a un sistema - no definitivo- que habiendo partido de meras indicaciones con letras del alfabeto, llegó a convertirse en una propuesta convincente para ciertos elementos, pero aún insuficiente para otros. En su forma primitiva, el sistema estuvo muy ligado al texto pues es en ese ámbito que surge el tema de la escritura musical. Esto no puede extrañar pensando que nuestra cultura musical occidental arranca del concepto que los griegos tenían de su música, la cual suponía una absoluta subordinación a un texto, como ya se ha explicado. Por otra parte, es sólo el primitivo canto litúrgico cristiano el que en un punto de su evolución, reclama la existencia de un sistema de escritura. El sistema visual debió crecer para abarcar, en lo posible, todos los parámetros de la música.

**Resumen de la evolución histórica de la notación.**

En la Grecia Clásica el sistema de notación fue alfabético, fórmula que pasará a los comienzos del medioevo. Estos sistemas sólo se referían a las alturas, por lo que otros elementos aún quedaban sujetos a los avatares de la tradición oral. En todo caso, puede decirse que cuando aparece un sistema de escritura, da cuenta de una práctica oral anterior y además las características de ese sistema mucho dependen del soporte material: no es lo mismo grabar en piedra que en cualquier clase de papiro o papel. En la antigua Grecia, se emplearon dos diferentes sistemas de letras para escribir la música vocal e instrumental y este procedimiento, con la incorporación del alfabeto romano, fue el que la Edad Media heredó, a través de Boecio (ca. 470-525), antes de la aparición de los neumas. Ante la necesidad de difundir un repertorio religioso unificado, se desarrollará progresivamente un sistema de notación del cual es heredera nuestra actual escritura. Tal fue el caso de los neumas, símbolos de puntos y rayas que eran colocados sobre los textos y que podrían haber derivado de los símbolos usados en el idioma griego para indicar la inflexión de altura en el habla. **Aunque eran capaces de expresar música de notable complejidad, no eran aptos para fijar con exactitud alturas ni ritmos y su función era básicamente mnemotécnica, es decir, ayudar a recordar algo que ya se sabía “de oído”.** Difícilmente, quien no sabía de antemano la melodía y su ritmo podía producir un resultado sonoro convincente o exacto. Puede decirse que antes de la aparición de los neumas habría existido una “composición oral colectiva” que cada vez se reconstruía de memoria en todo o en parte según su grado de complejidad. Para ello también se apelaba a la improvisación en el marco de ciertas convenciones aceptadas.

La evolución de esta notación con respecto a los primeros intentos permitió definir con mayor precisión las alturas, trayectorias y posteriormente, las duraciones de las notas.

Los neumas evolucionaron hacia mayores niveles de precisión, **al incorporarse una línea horizontal que indicaba una altura relativa del sonido.** El acercamiento a una mayor definición de la altura debió recurrir a más líneas horizontales que servían de referente, llegándose a los sistemas comunes de los tetragramas (cuatro líneas) y pentagramas (cinco líneas), sin perjuicio de otros intentos. Solucionado el problema de la fijación de la altura, hubo que encarar el problema de la escritura del ritmo, particularmente cuando las necesidades de la polifonía exigieron conferirle a cada nota una duración determinada. El perfeccionamiento del sistema tomó mucho más tiempo. De la aplicación de esquemas provenientes de la poesía griega y latina (teoría de los modos rítmicos medievales basados en los pies métricos), el Ars Nova, a partir del siglo XIV llegó a perfeccionar el sistema de notación del Ars Antiqua, proceso que continuó en el Renacimiento. Ya en el Barroco se estabiliza la notación como hoy la conocemos. El primer paso en el tema de la duración fue la llamada notación modal (modos rítmicos, no confundir con el sistema melódico modal), basada en esquemas de la subdivisión perfecta (ternaria) e imperfecta (binaria) y de la repetición constante del modo o de un esquema. El perfeccionamiento del sistema se basó en gran medida en la adición de valores rítmicos cada vez más pequeños hasta llegar a establecer el sistema aun usado hoy que descansa en la subdivisión de la redonda en 64 unidades menores llamadas semifusas.A todo esto se fueron agregando indicaciones complementarias en cuanto a tempo, articulación, técnicas de ejecución y expresividad, situación que se aceleró en gran medida en el siglo XIX. El sistema, hoy día, ha sido varias veces puesto en jaque por no ser adecuado y suficiente para mucha música que tiene exigencias que lo sobrepasan. **En todo caso, debe insistirse en que ningún sistema será plenamente adecuado pues hay que recordar que “la música no son las notas**”. Otra vez reiteraremos que la música transcurre en una dimensión acústica y la partitura en el ámbito de la visualidad. Tampoco puede olvidarse que la aparición de músicas “indeterminadas” (aleatoriedad, por ejemplo), implica el deliberado propósito del compositor de no escribirlo todo, dejando un margen de libertad improvisatoria al intérprete. Esto implica un abandono momentáneo, una renuncia a lo que el sistema ha ganado de perfección en el tiempo. Desde una perspectiva composicional, también podría decirse que la implicancia de las tendencias aleatorias es renunciar a la situación de control que el compositor tenía sobre la obra, amparado en el sistema de notación tradicional. Resulta ilustrativo recordar que ya a comienzos del siglo VII, se dio la famosa aseveración de San Isidoro de Sevilla, en cuanto a que es imposible anotar la música, observación que de muchas maneras sigue siendo válida. Es por eso que cada cierto tiempo surgen otros sistemas de notación y el tradicional ha sido más de una vez puesto en tela de juicio. La pregunta que se ha planteado es: ¿por qué la notación musical no ha cambiado radicalmente en los últimos 400 años? Esta es una pregunta que podría aplicarse también a otros sistemas de signos, lo que le confiere un carácter semiótico. **Se ha dicho que una partitura musical es un sistema de información que contiene un instructivo suficiente como para re-crear una obra musical**, existiendo además alguna información adicional; por ejemplo, las ilustraciones que dan cuenta de las maneras de ejecución, las prácticas interpretativas histórico-estilísticas dadas por supuestas, las particularidades de la producción del sonido, las diferencias entre sonido real y sonido escrito (instrumentos transpositores), etc.

Incorporadas estas particularidades, la correcta interpretación de los signos debería bastar para que empezara a levantarse la propuesta sonora, aunque, insistamos, la partitura no debe confundirse con la música pues es sólo la representación gráfica de ella. Para acercarse más al problema, en este tema específico exponemos algunos comentarios a partir de ideas contenidas en el artículo de Karim Benammar, titulado “Symbolic extension and fossilization in the development of musical notation” (Extensión simbólica y fosilización en el desarrollo de la notación musical. Publicada en Kokusia Bungaku Kenkyu, 1997. p. 129-146). A partir de los neumas, la notación evolucionó hasta los siglos XVI y XVII y hasta ahí se fijaron las normas que significaron los mayores cambios en el sistema notacional, adquiriendo las características que tiene hoy día. Según diferentes autores, desde entonces son innumerables los cambios propuestos. Por ejemplo, se ha dicho que en los últimos tres siglos, cada tres o cuatro años alguien ha surgido con una propuesta de cambio radical; se señala haber contabilizado 391 propuestas. Otros han examinado unas 600 partituras de 131 compositores, de obras compuestas en la década del 60 y afirman haber encontrado 570 propuestas de cambios. Tal situación reflejaría la insatisfacción con el sistema vigente. Pero no se trata sólo de extender la carta de los signos existentes sino de reinterpretarlos. En general, puede decirse que ha existido gran rechazo al cambio y que las pocas modificaciones que se han impuesto, se han debido a una necesidad real, o porque algunas se adaptan al sistema corriente (o el sistema a ellas) o porque han sido usadas por compositores importantes que hacen valer su influencia. También puede observarse que muchas veces las modificaciones no han subsistido fuera de la obra específica en que aparecieron. **Décadas de gran creatividad experimental, como podrían estimarse las décadas del 50 y 60, han dado origen a propuestas de notación muy innovadoras pero sólo algunas de ellas se han estabilizado en las décadas posteriores después de una restrictiva selección.** Las propuestas de nuevas grafías han variado desde la extensión y reinterpretación de lo existente, hasta el vuelco radical. Esto ha ido de la mano con las estéticas compositivas, que grosso modo, han oscilado entre la determinación absoluta y la indeterminación. Una notación que requiere un alto grado de precisión, exige cada vez más signos para representar las más sutiles situaciones. Esto es claro en cuanto a la división y subdivisión de los valores rítmicos. Igualmente, otros parámetros han sido llevados al máximo de prescripción: la dinámica, la precisión cronológica o las maneras especiales de tocar el instrumento. **Todo esto no deja de ser relevante en términos de desciframiento de un código: los intérpretes deben dedicar más tiempo a esta pura actividad en comparación con lo que es su costumbre. Esto puede conducir a ejecuciones perfectas en cuanto a la lectura pero no en cuanto a la madurez de la interpretación para que la obra pudiera “decantar” más allá del desciframiento de un código intrincado.** (Hay que tener presente que hay compositores que no quieren ser “interpretados”, lo que implica que **están tan seguros de sus indicaciones que no desean que el ejecutante vaya más allá de ellas).** Algunos critican esta obsesión con la perfección lectora, arguyendo que en muchos casos el resultado es igualmente de tal complejidad “caótica” que el auditor podría pensar que la obra tiene alguna condición aleatoria. A este argumento se le contrapone que en la interpretación tradicional, es tal la costumbre del ejecutante por realizar cosas conocidas, que en presencia de una música conceptualmente nueva se inhibe o abstiene al percatarse de que sería necesario completar las antiguas prácticas con una real actitud de cambio, en correspondencia con las propuestas innovadoras de los compositores.