

# ***Mesomúsica - un híbrido entre la oralidad y la escritura-***

Juan Martín Ancarola

## **1. Introducción**

El término ‘Mesomúsica’ fue creado y difundido por el musicólogo argentino Carlos Vega<sup>1</sup>. En el siguiente escrito, exploraremos el concepto planteado por el autor y nos proponemos resignificar este concepto o bien, potenciarlo con otra posible interpretación, dialogando con otros autores.

Por otro lado, nos preguntamos si se puede trazar una línea estricta entre la música académica y folclórica. Para ello, intentaremos definir cuáles serían las características más distintivas de cada una de ellas.

## **2. Desarrollo**

### **2.1 Origen del concepto Mesomúsica**

En 1965, durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos, el musicólogo argentino Carlos Vega instauró el concepto ‘Mesomúsica’ refiriéndose a éste como *“un conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas”* (Vega, 1979:5).

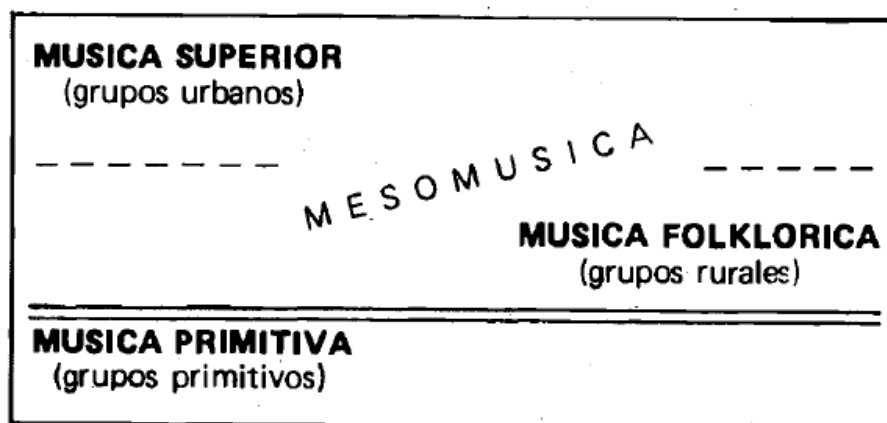
La búsqueda de este nuevo concepto nace del problema de significación que traía consigo el término música popular, conflicto que incluso continúa en estos tiempos. Según el autor, ‘popular’ como proveniencia de la palabra ‘pueblo’ corría el riesgo de entenderse de manera despectiva y generar percepciones inadecuadas cómo si se tratase de una música de ideas y técnicas mediocres que sugiere medios o elementos de mínima calidad. Por otro lado, interpretarse solamente como aquello difundido y consumido por la mayor parte de las personas, lo que también sería un error ya que cierta música clásica podría ser popular, es decir

---

<sup>1</sup> Carlos Vega (Buenos Aires 1898- Buenos Aires 1966) fue un musicólogo y etnomusicólogo argentino, pionero en el estudio de la música popular y folclórica de América Latina y el creador de la primera institución musicológica, que posteriormente alcanzó el rango de Instituto Nacional.

difundida. De manera contraria, la existencia de música popular cuyo nivel de masificación es bajo o nulo debido a diferentes razones (Vega, 1979:4).

Para llegar al nuevo concepto, Vega comienza diferenciando como dos polos a la música superior y la música folclórica. Por un lado, se refiere a la primera como aquella que implica *“la altura del pensamiento, la hondura del sentimiento y la maestría de la técnica, alude a las grandes formas y evoca por asociación a las altas clases sociales”* (Vega, 1979:4). El musicólogo menciona además los términos ‘Música moderna/actual/del porvenir o Nueva Música’ como sinónimos, concluyendo que todas estas nomenclaturas conciernen directamente a lo conceptual y técnicamente más avanzado, perteneciente a los realizadores y aficionados de élite. En contraposición, al hablar de música folclórica, hace referencia a una música que pertenece a los grupos rurales y a las clases sociales medias e inferiores. Según Vega, la ‘Mesomúsica’ atraviesa estos dos polos, *“convive con los grupos urbanos al lado de la ‘música culta’ y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folclórica”* (Vega, 1979:5). Para explicarse utiliza la siguiente ilustración:



El musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán<sup>2</sup>, contemporáneo a Vega, también estaba en desacuerdo con el término música popular. Por su parte, adopta el concepto ‘Mesomúsica’ pero evita adjudicar la música culta a los grupos urbanos y folclórica a los grupos rurales. Para este autor, se trata simplemente de una música situada en el medio de la música culta y la música folclórica, no considera los aspectos sociológicos. Podríamos entender entonces a la ‘Mesomúsica’ como aquella que comparte características de ambas músicas. Sin embargo, el autor menciona que el uso de *“la expresión ‘música popular’, revela la existencia de otra*

---

<sup>2</sup> Lauro Ayestarán (Montevideo 1913 - Montevideo 1966) fue un musicólogo uruguayo, investigador del folclore y de la historia de la música en Uruguay.

*música, que no es la culta, que no es la folclórica. Desde luego que no es una capa aislada, tiene relaciones flagrantes con la música culta y puede engendrar por supervivencia tradicional música folclórica, pero tiene su propio ciclo de nacimiento, crecimiento y muerte”* (Ayestarán, 1985:12).

### **2.1.1 Música Académica**

Como otro sinónimo de música superior, hemos escuchado hablar de música académica. Implícitamente nos referimos a la que pertenece o se relaciona con las academias, aquella que se estudia. El músico que se desenvuelve en este sector creativo, a quien podríamos llamar académico, se ha instruido en un entorno educativo formal como pueden ser conservatorios, universidades o escuelas de música. Aquí, según su orientación, el músico estudia la teoría musical, composición y/o interpretación siempre desde de la partitura, siendo ésta indispensable para su enseñanza y aprendizaje. Acerca de esto, Coriún Aharonian<sup>3</sup> sostiene que *“en la música culta, existen dos niveles en la comunicación del pensamiento compositivo al escucha: el de la composición y el de la interpretación. El compositor establece una codificación de su imaginación sonora que será decodificada por el intérprete, y así llegará al público. Poquísimas veces el compositor es su propio intérprete”* (Aharonián, 2000:5).

Por otro lado, es importante aclarar que se enfoca meramente en la tradición europea y que la notación musical también ha sido fundamental para la conservación del repertorio de diversos compositores. Asimismo, facilitó el estudio de su evolución a lo largo de la historia occidental. Podríamos entonces concluir que la característica esencial de esta música es la **escritura**, ya que se depende de ella para llegar al público a través de la decodificación del intérprete.

### **2.1.2 Música Folclórica**

Ayestarán define al folclore como *“la ciencia que estudia las supervivencias culturales - espirituales y materiales- de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes”* (Ayestarán, 1966:1). En la definición del autor se destaca la palabra supervivencia de lo que serían hechos orales y tradicionales. Si llevamos esta definición a la música, podríamos pensarla como aquella que conserva sus rasgos más puros posibles, aquella

---

<sup>3</sup> Coriún Aharonián (Montevideo - 1940 - Montevideo 2017) fue un compositor y musicólogo uruguayo, docente en la Universidad de la República, director del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores del Uruguay.

que sobrevive a la mixtura de nuevos elementos provenientes de la música occidental o bien que se superponen a ellos. Por ejemplo, si pensamos en el candombe perteneciente al folclore rioplatense, se destaca la danza y el ritmo de sus tambores sobre cualquier otro elemento musical que se le podría añadir. Si bien esta música tiene origen africano, especialmente de los pueblos bantú y yoruba, al llegar a este continente y mezclarse con una nueva cultura tuvo tales transformaciones que dieron lugar a una nueva creación. La manera de ejecutarse en su tierra original pertenecería a lo que en el cuadro de Vega se caracteriza como música primitiva.

Béla Bartók<sup>4</sup>, músico con formación académica, realizó una investigación por varios años de la música folclórica húngara. La preocupación fundamental del músico pareciera haber sido la mayor fidelidad posible a través de la grafía. Sin embargo, para realizarla contó con un fonógrafo debido a que ciertos elementos musicales eran muy difíciles de anotar, como el timbre, glissandos o determinadas desafinaciones. Se encontró también con que cada vez que escuchaba una misma pieza folclórica, los intérpretes variaban su modo de ejecución. Incluso si la realizaba una misma persona, siempre había pequeños cambios al ejecutarla en otro momento.

En contraposición a la música académica, considerando su transmisión y aprendizaje verbal/práctico entre las distintas generaciones como también la variación según la localidad en donde se ejecute, destacaremos como principal característica a la **oralidad**.

## 2.2 Escritura y Oralidad en la música

Dice Walter J. Ong<sup>5</sup>, *“La escritura nunca puede prescindir de la oralidad, todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera directa o indirectamente con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje para transmitir sus significados. ‘Leer’ un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación”* (Ong, 1982:4). Traslademos esta cita al mundo musical: "La partitura nunca puede prescindir de la interpretación, leer una partitura quiere decir convertirla en sonido ya sea a través de un instrumento o en la imaginación del intérprete." ¿Qué es una partitura si no se ejecuta su

---

<sup>4</sup> Béla Bartók (Imperio austrohúngaro- 1881 – Estados Unidos 1945) fue un compositor, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental. Se le considera uno de los mayores compositores del siglo XX. Fue uno de los fundadores de la etnomusicología, basada en las relaciones que unen la etnología y la musicología.

<sup>5</sup> Walter Jackson Ong (Estados Unidos - 1912 – Estados Unidos 2003) fue un educador, sacerdote, profesor de filología inglesa, historiador cultural y religioso, lingüista, y filósofo. Conocido por sus aportaciones fenomenológicas y personales de la literatura del Renacimiento, entre otras cosas.

contenido? Se trata de un transformador que traslada un fenómeno auditivo a un campo visual permanente. El sonido, aquello que se extingue a la brevedad de nuestros oídos, pasa a estar pausado delante de nuestros ojos en un pentagrama. Desde luego este hecho trajo consigo grandes beneficios para la disciplina. Como se mencionó anteriormente, favoreció a conservar obras de tiempos en los que no existía la grabación. Desde el lado compositivo, entre otras cosas, aportó la precisión de que se ejecute lo que se desea, la organización de secciones, como también analizar detenidamente que está sucediendo en nuestra creación o en la de otro músico.

Según Havelock<sup>6</sup> “*la oralidad no es sinónimo de primitivismo, ser ágrafos en una sociedad ágrafa no equivale a ser analfabetos, en el sentido peyorativo que el término ha adquirido en el mundo alfabetizado*” (Havelock, 1986:13).. Tanto en la música popular como en la folclórica, la escritura musical no tiene la misma injerencia que en la académica, se trata de un auxiliar prescindible. Si está presente, puede ser inexacta y dar al músico la información suficiente para ejecutar la pieza. Si pensamos en la canción, el formato más prevalente de la música popular, existen cancioneros donde sólo se indican cifrados y sus compases correspondientes o bien, que acorde ejecutar sobre una palabra puntual de la letra. Un músico que pertenece a estos ámbitos puede no tener conocimientos de escritura musical y ello no implica un grado de inferioridad, no lo necesita. Por otro lado, la falta de precisión de estas indicaciones abre las puertas a la libertad interpretativa de los músicos, haciendo que según el ejecutante se lleguen a resultados siempre diferentes. Sin embargo, una pieza sigue siendo reconocida como ella misma a pesar de haber variado muchos de sus parámetros como por ejemplo su métrica, tonalidad según el registro del cantante, instrumentación o criterios estilísticos.

Ong menciona que los seres humanos de las culturas orales primarias, quienes no conocían la escritura en ninguna forma, poseían gran sabiduría, pero no “estudiaban”. Aprendían por medio del entrenamiento y repetición de lo que oían. Se trataba de un aprendizaje por medio de la memoria corporativa y no mediante el estudio en sentido estricto. Existe aquí una analogía con la formación autodidacta de músicos populares, quienes adquieren sus habilidades a través de la intuición, la escucha y práctica directa sobre el instrumento, como también en muchos casos,

---

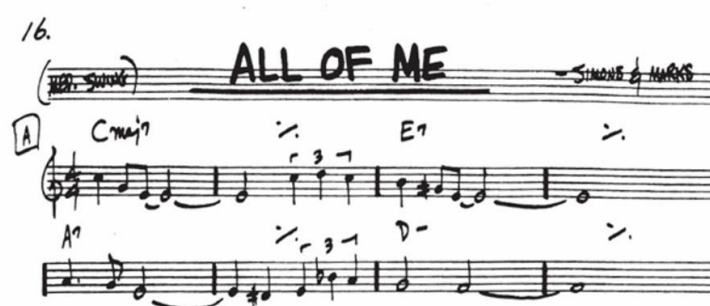
<sup>6</sup> Eric Alfred Havelock (Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda- 1903 – Estados Unidos 1988) fue un experto en literatura y filosofía clásicas, profesor en la Universidad de Toronto y presidente en la Universidad de Harvard como en la de Yale.

el aprendizaje a partir de encuentros con otros músicos. Una formación diferente, pero formación al fin.

Ahora bien, la oralidad no posee el carácter de permanencia de la escritura. Es por eso que el repertorio que se conserva de la música folclórica y popular previo a la creación de la grabación es ampliamente menor que el de la música académica.

### 2.3 Reconceptualización de Mesomúsica

Ahora bien, ¿qué pasa si pensamos el concepto instaurado por Vega como un tipo de música donde, en vez de tener como polos a la música académica y folclórica, tengamos a la escritura y la oralidad? Es decir, considerar la Mesomúsica como aquella en la que estas dos características jueguen un papel igual de relevante y complementario. Donde la escritura proporcione la conservación de la obra y un marco para la precisión deseada de ciertos elementos mientras que la oralidad aporte la improvisación, la adaptación y la interpretación viva, reflejando la flexibilidad y la creatividad del intérprete. Un claro ejemplo podrían ser los *standards* de jazz. Citemos uno:



La escritura está presente como base estructural, señala la cifra de compás, tonalidad, melodía y armonía. Sin embargo, quedan muchos aspectos libres de interpretación. En ella no se indica la instrumentación, el *tempo*, el registro preciso donde deben ejecutarse esos acordes, asimismo la octava donde esta señalada la melodía puede no respetarse. La oralidad entra en juego al decidir cómo interpretar esta información ausente, también en el momento de improvisar solos o crear variaciones de la melodía propuesta. Esto da como resultado que cada interpretación sea única, siendo esta quizás la característica mas distintiva de este tipo de música. Podríamos notar una similitud con Bartók y su investigación sobre la música folclórica, donde mencionaba que

la interpretación siempre variaba, sin embargo, en este caso está presente la escritura y la capacidad del músico de poder comprenderla.

Otra manera de generar Mesomúsica podría ser tomar elementos musicales cuya ejecución, origen y transmisión provengan meramente de la oralidad y plasmarlos en la escritura. Si retomamos el ejemplo del candombe, podríamos transcribir el ritmo que ejecutan sus tres tambores y llevarlos a la precisión de la partitura. Es decir, el *tempo* fluctuante de una llamada<sup>7</sup> pasaría a estar encasillado en un 4/4 con los *bpm* exactos establecidos. Asimismo, los diferentes timbres y dinámicas de los golpes, propios de la espontaneidad de esta música, podrían medirse o planificarse con anticipación y *a piacere* del compositor. El hecho de transcribir abre la posibilidad de mudar estas células rítmicas a otros instrumentos. Por ejemplo, podríamos hacer que los tres tambores sean reemplazados por instrumentos de percusión orquestales de altura definida como diferentes timbales. O ir más allá y llevar esto a instrumentos melódicos y armónicos. Desde luego, el resultado final no sería un candombe ya que se encontraría fuera de su contexto original y el factor expresivo, la esencia de esta música, de quienes la ejecuten sería completamente distinto.

Este proceso de transcripción y adaptación a otros instrumentos lleva muchos años presente en la música. En sus escritos, Bartók menciona una situación similar con Beethoven: “*el tema principal de la Sinfonía pastoral de Beethoven es una melodía de danza eslavo-meridional. Beethoven debe haberla oído seguramente de los cornamusistas y acaso justamente en Hungría. El fragmento temático repetido durante unos buenos ocho compases inmediatamente al comienzo del tiempo, el ostinato, hace pensar sin más en una música para cornamusa*” (Bartók 1979: 69). Según Bartók, la importancia de la melodía y de la parte añadida es igual. Es decir, la melodía folclórica, cuyo origen es la oralidad, funciona como *motto*, pero es igual de importante el tratado que da Beethoven al resto de la composición.

---

<sup>7</sup> Una llamada de tambores es una comunicación musical que se realiza a través del sonido de los tambores, generalmente en contextos rituales o festivos. En el caso del candombe, la "llamada" es el inicio de una comparsa, donde los tambores marcan el ritmo y la pauta para que los bailarines y otros músicos se unan y sigan la secuencia rítmica.

### 3. Conclusión.

A lo largo de la realización de este escrito hemos llegado a diversas conclusiones que nos permiten reflexionar sobre la complejidad del tema tratado. En primer lugar, no hay una música por encima de otra en juicio de valor, cada una requiere una formación pertinente y cuanto más nos sumerjamos en el estudio y en la práctica de ellas, lo veremos reflejado potenciando nuestras composiciones e interpretaciones. Un músico se termina formando tanto en academias como incluyéndose en la práctica popular. Pensar la música académica como superior o culta en estos días no tendría sentido, sería subestimar a la música popular y folclórica. Las cuales han cobrado tanta relevancia en los últimos cincuenta años que hoy existen academias que las enseñan. Considerando esto, el término música académica ya es un tema de debate. Pareciera que estas tres categorías están experimentando un proceso de unificación progresiva.

Pensar la Mesomúsica como hibridación de la oralidad y la escritura nos permite unir compositores adjudicados a la música popular y académica. Por ejemplo, ¿Qué pasa con las partituras gráficas o la libertad de las obras abiertas de compositores como Morton Feldman o John Cage? Estos compositores de la música académica del siglo XX estarían más cerca de la oralidad con el tipo de escritura que proponen que hasta el mismo Miles Davis. Podríamos debatir si el *standard So What* tiene más limitaciones.

Por último, pensamos que por más precisos que seamos a la hora de transcribir música, siempre se perderá parte del mensaje. Como señala Ong “*No es posible describir un fenómeno primario comenzando con otro secundario posterior*” (Ong, 1982:7).



#### 4. Bibliografía

Aharonián, Coriún. “*Músicas populares y educación en América Latina*” (2000). Actas del III Congreso Latinoamericano de la IASPM, <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Aharonian.pdf>. Ver versión ampliada: “*En procura de una cultura menos colonial: Educación musical para la creatividad*”.

Ayestarán, Lauro. “*Alcance musical de la figura de Carlos Gardel*” (1960). *Ayestarán et alii: Homenaje a Carlos Gardel* Dirección de Artes y Letras, Consejo Departamental de Montevideo, Montevideo, 1960

Ayestarán, Lauro. “*Seminario sobre folclore y metodología de la investigación folclórica en la Universidad de Montevideo*” (Facultad de Humanidades y Ciencias), (1966).

Bartók, Bela. “*Escritos sobre música popular*” (1979) Mexico, España, Argentina, Colombia. Siglo XXI Editores.

Havelock, Eric A. “*La musa aprende a escribir*” (1986) Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Ong, Walter J. “*Oralidad y escritura – Tecnologías de la palabra-*” (1982) Londres. Methuen & Co. Ltd.

Vega, Carlos. “*Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos*” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 3 (1979). Disponible en: [http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=mesomusica-ensayo-musica-todos)

[a=d&c=Revistas&d=mesomusica-ensayo-musica-todos](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=mesomusica-ensayo-musica-todos) [Fecha de último acceso: 28/11/2024]