Análisis musical del repertorio susqueño: resultados y conclusiones

Martín Sessa

Introducción

En el trabajo presentado en las II JIDAP expuse algunos de los problemas que surgieron en la transcripción de las melodías que las bandas de sikuris susqueñas interpretan en la Celebración de la Virgen de Belén. Básicamente, se explicó cómo se trabajó en la construcción de una versión única de cada melodía[1], a partir de la determinación de las posibilidades de variación que se presentaban en distintas ejecuciones de los mismos segmentos melódicos. Para ello se sostuvo, a partir de una propuesta del etnomusicólogo Ramón Pelinski, la posibilidad de establecer pragmáticamente la equivalencia émica de dichos segmentos (Pelinski 2000: 43-72).
Por otra parte, se expusieron las clasificaciones de las melodías utilizadas por los músicos susqueños. Se señaló por un lado la distinción entre "versos copiados" y "versos inventados", y se expuso también una clasificación por géneros. Esta última se basó en la función desempeñada por las distintas melodías dentro del desarrollo de las fiestas patronales, en tanto éste fue el criterio utilizado por los músicos susqueños para trazar las distinciones genéricas[2] (ver figura 1).
En el presente trabajo se vuelve sobre el problema de la construcción de las melodías y su transcripción, para enfocarlo desde la perspectiva de la tripartición semiológica propuesta por Nattiez (1990). Desde esta perspectiva se considerará también la pertinencia del análisis paradigmático que hemos llevado a cabo sobre una porción del repertorio susqueño, se expondrá en detalle la metodología empleada y se presentarán las características de las melodías susqueñas que este tipo de análisis permitió poner en evidencia. Expondremos estos resultados en relación con los distintos géneros, por lo que se retomará la clasificación que ya hemos mencionado. Por último, se evaluarán los alcances y limitaciones del análisis realizado, y sus posibles continuaciones ulteriores.

La construcción de las melodías desde la tripartición semiológica

Para establecer como objeto analítico a las melodías susqueñas, partimos de la discusión de Nattiez acerca de la ontología de la obra musical, según la cuál sólo podemos concebir a la obra en la interacción de los niveles poiético, estésico y neutro (Nattiez 1990: 69-90). Dentro de este planteo, Nattiez enfatiza el papel de la partitura en la en la tradición académica occidental, en relación con la preservación de la identidad de la obra: "la partitura hace a la obra ejecutable y reconocible como una entidad, y hace posible que la obra atraviese los siglos"[3] (Nattiez 1990: 71). Sin embargo, otros aspectos de su enfoque permiten concebir distintas formas de establecimiento de la identidad de una obra, como cuando señala que la ejecución puede verse como "[...] la última etapa de lo poiético, además de la primera de lo estésico. En músicas sin partitura este borde se desplaza, ya que el productor y el ejecutante [de la obra] se encuentran entrelazados" (Nattiez 1990: 72). Es por eso que "[...] en las músicas de tradición oral, el producto musical está fusionado [*merged*] con el acto de ejecutar, y ya no hay un prototipo material de la 'obra' " (Nattiez 1990: 73).

---

[1] "Temas", o más frecuentemente "versos" fueron los términos utilizados por los músicos susqueños para referirse a lo que estoy llamando "melodías".
[2] Exceptuando la distinción entre marchas y cantos religiosos: las marchas son melodías instrumentales, los cantos religiosos son ejecuciones en sikus de melodías que originalmente se cantaban en la iglesia.
[3] Aquí y en todas las citas, traducciones nuestras.

Ésta es precisamente la situación en la que nos encontramos frente a las melodías susqueñas. La propuesta de Nattiez nos permite concebir cada manifestación de la obra como lectura de una instancia anterior, y a la vez como un nuevo proceso de producción. Está claro entonces que nuestras transcripciones no constituyen un "prototipo material" de las melodías, ni pretendemos establecer a las partituras como "nivel neutro". En nuestro caso, las partituras tienen una función descriptiva.

De acuerdo con Nattiez, la distinción entre partitura descriptiva y prescriptiva puede ponerse en paralelo con la distinción entre lo poiético y lo estésico (Nattiez 1990: 73) y se puede decir, por lo tanto, que las transcripciones con las que trabajaremos son descripciones producidas a partir de lo que yo mismo, desde el ámbito estésico, he evaluado como rasgos relevantes para el establecimiento de la identidad las melodías.

En el trabajo presentado en las II JIDAP di cuenta de algunos de los procedimientos puestos en juego para establecer una versión única de cada melodía, en tanto se presentaban diferencias entre las distintas ejecuciones de las mismas. Es importante señalar aquí otro procedimiento pertinente desde el punto de vista estésico: la escritura de las melodías en compases de dos por cuatro y tres por cuatro. Según se verá en la exposición que sigue, el método de análisis paradigmático empleado se mostró insuficiente para abordar ciertos problemas que surgen de la consideración de la métrica como rasgo relevante de las melodías.

En cuanto a la esfera poiética, podemos ubicar en la misma la distinción de los músicos entre tocar "saltadito" y tocar "flojeado", y sus apreciaciones sobre cómo ejecutar los segmentos con notas repetidas. Ya tratamos estos puntos en el trabajo de las II JIDAP, y los mismos pueden ponerse en paralelo con nuestras decisiones, estésicamente pertinentes, para construir una única versión de cada melodía. Nos interesa agregar que las partituras con las que trabajamos aquí no dan cuenta de otros aspectos fundamentales desde el punto de vista poiético, considerado tanto desde nuestra propia participación en la ejecución musical, como a partir de las apreciaciones y explicaciones de los músicos acerca de la misma. Los más importantes de estos aspectos son aquellos derivados de la técnica del diálogo musical[4]. Resulta ilustrativo al respecto un relato realizado por un músico acerca de cómo aprendió su primer verso.

Nos relató que, para enseñarles a los chicos que estaban aprendiendo, dos músicos más experimentados comenzaban por tocar frente a ellos un tema. Luego cada chico tomaba su mitad del sikus y levantaba las cañas que debían utilizarse en ese tema, haciéndolas sobresalir de las demás. Entonces los mayores les iban indicando: "ahora tocá vos ahí", "vos contestale con dos golpes", "ahora vos primero en esa caña y después en esa otra". Así hasta que aprendían el verso completo. (Conversación sostenida el 15/1/06)

El hecho de tocar la cantidad de "golpes" que corresponde en la "caña" correcta, está reflejado en nuestras partituras en las alturas y en las cantidades de ataques. Pero no está reflejada la acción de "contestar", que resulta central para la técnica de ejecución. Por otra parte, en el relato no está tematizada la cuestión del ritmo. La misma tampoco surgió en otras entrevistas, aunque cabe aclarar que no la planteamos explícitamente.

Para terminar, queremos señalar que el problema de la memoria, al que ya habíamos mencionado en el trabajo de las II JIDAP, fue mencionado además por los músicos en relación con el momento de la ejecución, ya que suelen utilizarse algunas palabras para recordar fragmentos melódicos que identifican a ciertos versos puntuales. En la figura 2 mostramos las palabras de este tipo que hemos relevado, y los fragmentos a los que aluden.

Mencionaremos otros datos de la esfera poiética más adelante, en relación con el análisis musical.

---

[4] De acuerdo con la expresión de Américo Valencia Chacón (Valencia Chacón 1989: 61).

Metodología del análisis musical

La realización del análisis paradigmático persiguió únicamente un fin descriptivo. Habiendo percibido intuitivamente una unidad estilística en las melodías del repertorio susqueño, se conjeturó que la misma podía estar basada en la recurrencia de ciertos segmentos melódicos y patrones constructivos dentro de cada melodía y entre distintas melodías. Para dar cuenta de estas apreciaciones, se buscó una metodología que permitiera poner en evidencia y describir las recurrencias mencionadas. Se empleó entonces el análisis paradigmático para describir una percepción particular de las melodías susqueñas, y desde este punto de vista, su aplicación buscó formalizar ciertas distinciones que pueden resultar estésicamente pertinentes, para poder comunicarlas. No se pretende por lo tanto, en modo alguno, que el análisis resulte pertinente poiéticamente[5], y en tanto ya hemos desplazado a la partitura fuera del nivel neutro, tampoco se busca adscribir el análisis a dicho nivel.

El método empleado comienza con la segmentación de la melodía a partir de las repeticiones, a través de un procedimiento que hemos formulado como un algoritmo. Éste está inspirado en el algoritmo de Ruwet (Ruwet 1972), pero presenta a su vez ciertas diferencias. Más allá de cómo está expresado, se diferencia por el hecho de que no buscamos equiparar las duraciones de las unidades de un mismo nivel, sino mostrar la mayor cantidad posible de inclusiones de unas unidades dentro de otras en un sistema "de cajas chinas", como suele llamarse coloquialmente a este tipo de estructuras. Para ello, se evita la subdivisión prematura de segmentos largos.

Se llevan a cabo tres tipos de acciones: identificar segmentos iguales o variados, nombrar segmentos con letras y ordenar correlativamente las letras. Los segmentos que se repiten en el mismo nivel se nombran con las letras a partir de la "a", los segmentos que no se repiten se nombran con letras a partir de la "p", y las variaciones se nombran agregando números a las letras (a, a1, a2, etc.)

Los criterios para establecer la identidad de los segmentos entre sí reclaman también pertinencia estésica, y son los siguientes:

Se nombran los segmentos con la misma letra en un único caso:

1) Repetición textual

Se nombran los segmentos como variaciones en los siguientes casos:

2) Transposición
3) Conservación de los perfiles melódico y rítmico (sin que se mantengan las relaciones interválicas)
4) Conservación sólo del perfil rítmico.
5) Conservación sólo del perfil melódico
6) Modificación de alguna parte interna de acuerdo a los criterios 1, 2 ó 3
7) (Adición o sustracción de una parte)

El empleo del criterio 7 se evita si el análisis llega a dar cuenta de las adiciones o sustracciones segmentando unidades más pequeñas a partir de los otros criterios.

En la figura 5 se expone el algoritmo con el cual se llevaron a cabo las segmentaciones[6].

Observamos su aplicación a través del ejemplo de las figuras 3.1 y 3.2.

En rigor, en tanto los segmentos de nivel I se repiten siempre, no habría ninguna posibilidad de nombrar segmentos con últimas letras. Pero desde el nivel II en

---

[5] Sin embargo, tanto el análisis como las partituras presuponen las equivalencias émicas de unidades que fueron tratadas en el trabajo presentado en las II JIDAP, lo cual resulta relevante desde el punto de vista poiético.

[6] Reconocemos que tanto la aplicación de los criterios de identificación de segmentos como la del algoritmo dejan un margen para la toma de decisiones relativamente arbitrarias. No discutiremos el punto en este espacio. Sólo señalamos que se buscó reducir la cantidad de unidades al mínimo que se pudiera, siempre que se considerara que las unidades nombradas con las mismas letras podían seguir siendo reconocidas intuitivamente como semejantes.

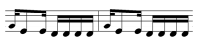
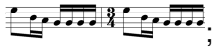
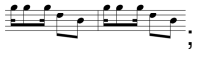
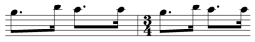
adelante dejamos de lado deliberadamente las repeticiones de nivel I, y el hecho de que de esta manera aparezcan segmentos nombrados con últimas letras muestra que los mismos no tienen mayor peso en la estructura de correspondencias e inclusiones que queda en evidencia por debajo del nivel I[7].
El algoritmo fue aplicado a 28 versos inventados en el departamento de Susques, abarcando todos los pasacalles y marchas, la Pasión, el Descanso, la Cacharpaya y 19 de los 38 versos bailables. Una vez segmentadas las melodías, se buscaron patrones recurrentes en las estructuras resultantes.

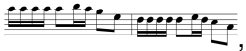
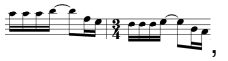
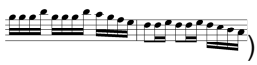
Resultados del análisis de los versos bailables, las marchas, el Descanso y la Cacharpaya

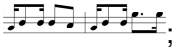
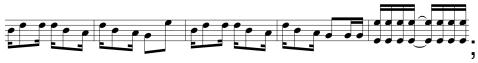
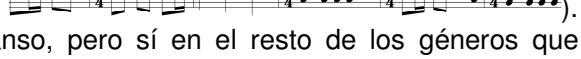
En el nivel más alto de segmentación (Nivel I), detectamos en estos géneros dos tipos de estructuras que resultan recurrentes: [AABB] y [AABBCC], u otras isomorfas. Ningún verso tiene más de tres segmentos de Nivel I, y sólo un caso presenta uno segmento solo. Se trata de la Pasión, que de todos modos resulta un tema bastante particular tanto desde el punto de vista de sus características musicales como en lo que hace a sus ocasiones de ejecución[8]. De las dos estructuras mencionadas, [AABB] es la que se da indudablemente en mayor proporción. La casos de [AABBCC] se dan únicamente entre los versos bailables, no hay versos de otros géneros que presenten esta estructura. Los segmentos [C] suelen estar constituidos casi íntegramente por un segmento que ya apareció en [A] o en [B], con el agregado de un segmento nuevo muy breve al principio.
En el nivel siguiente (Nivel II), detectamos un patrón altamente recurrente en la manera como se construyen las diferencias entre los segmentos de nivel superior (Nivel I). Observando el nivel II, se puede decir que las diferencias entre secciones de nivel I siempre se dan al comienzo de cada una de ellas, mientras los finales son estables. Esto queda claro si afirmamos que la estructura más recurrente en el nivel II es [p a q a] u otras isomorfas[9]. Sin embargo este esquema, tal como lo acabamos de enunciar, no muestra el hecho de que las recurrencias finales [a] pueden ser de varios tipos. Para dar cuenta de esto, tenemos que remitirnos al nivel siguiente.
En el nivel III puede observarse que hay cuatro maneras de construir los segmentos [a] de nivel II. El caso más simple ocurre cuando el [a] está constituido solamente por el estribo. Resulta el menos frecuente, ya que se da sólo en la Cacharpaya entre los versos a los que hemos aplicado el algoritmo. Observando el resto de los versos (no analizados con el algoritmo) aparecen muy pocos casos. El segundo tipo de construcción es el que podríamos llamar el de la “fórmula de cierre”. En este caso, el [a] está constituido por el estribo y por un segmento breve que lo precede, pero en cuanto a la extensión (y a la definición de la identidad del segmento A de nivel I) tiene mucho mayor peso el segmento anterior ([p] o [q]). La tercera posibilidad es que el [a] sea más extenso que los segmentos anteriores. No establecemos un límite tajante entre el segundo y el tercer caso, pero queda claro que un nivel III del segundo tipo

[7] Una manera de expresar exhaustivamente este punto sería indicar el nivel de inclusión de cada segmento, es decir, bajo cuántos segmentos mayores que él mismo está incluido.
[8] La Pasión se distingue en muchos aspectos del resto de los versos, y merecería un tratamiento especial que no podemos desarrollar por cuestiones de espacio.
[9] Es interesante observar que, en el caso de las marchas, las tres inventadas en Susques tienen esta estructura, mientras que el resto, que proviene de otros lugares, presenta estructuras diferentes.

hace que sean los [p] y [q] de nivel II los segmentos más distintivos de las unidades de nivel I, mientras que un nivel III del tercer tipo hace que los [a] resulten más determinantes en este sentido. El último tipo de [a] de nivel II es aquél que no presenta estribo. Es el caso del Descanso y de las marchas. En estos casos, de todos modos, aparecen segmentos finales construidos con notas repetidas que resultan similares a los estribos en este aspecto y en el lugar que ocupan dentro de la estructura.

Por otra parte, es frecuente observar que los segmentos [p] y [q] de nivel II comienzan con un segmento de nivel III o de nivel IV repetido inmediatamente de manera textual (Ejemplos:  ;  ;  ; ; ). Esto podría expresarse como una estructura [AAP]. Si bien es más frecuente en los comienzos señalados, el recurso de la repetición textual inmediata se utiliza también en otros puntos de las melodías, y existen versos bailables construidos casi en su totalidad en base a este recurso. Por otra parte, no es exclusivo de los versos bailables, sino que aparece también en una de las marchas y en el Descanso.

Otro recurso frecuente en los niveles III y IV es la sucesión de segmentos variados a través de la transposición (Ejemplos:  ,  , ). Una vez más, se da no sólo en los versos bailables sino también en el Descanso y en una marcha. La expresión [A A1] nombraría este recurso (aunque no se refleja en esta expresión el hecho de que la variación está basada en la transposición).

Un último recurso destacable en estos niveles lo constituye la repetición inmediata de un segmento de nivel III con su parte inicial idéntica y su parte final diferente. La diferencia radica obviamente en los segmentos de nivel IV (Ejemplos:  ;  ; ).

Este recurso no aparece en el Descanso, pero sí en el resto de los géneros que estamos tratando. Podemos expresar el procedimiento como [A P A Q].

En pocas melodías nos hemos extendido más allá del nivel IV. Como rasgo general de los últimos niveles en los géneros tratados en este apartado, cabe señalar que los segmentos nombrados con últimas letras representan siempre una porción muy pequeña de la pieza. Esto implica que casi todo el material melódico que se presenta vuelve a ser utilizado, todo segmento de los últimos niveles reaparece en algún punto de la estructura de manera textual o variado. Entendemos que las melodías de los géneros abordados presentan rasgos constructivos muy similares, pero los versos bailables presentan estructuras mucho más complejas que los demás géneros en los niveles inferiores al II[10].

Por último, agregamos una información del ámbito poiético, relacionada con el tipo de análisis que desarrollamos. Interrogamos a dos músicos susqueños que inventaron versos bailables, acerca de dos cuestiones puntuales: si buscaban deliberadamente la repetición de pequeños fragmentos; y si buscaban deliberadamente la utilización íntegra de todo el final de la primera parte de un verso como final de otras partes del mismo[11]. Los dos músicos reconocieron que ambas cosas sucedían en las melodías, pero negaron haberlo buscado deliberadamente, y señalaron que estos resultados surgen de que “el verso te va llevando” (Entrevistas realizadas el 17/1/07 y el 30/1/07).

---

[10] Por otra parte, las de unidades de una negra de duración presentes en las marchas las distinguen del resto de los géneros y la relacionan con la Pasión. No podemos extendernos aquí sobre este punto.

[11] Los músicos susqueños llaman “partes” a las unidades de Nivel I.

Resultados del análisis de los pasacalles

En los pasacalles, la segmentación de nivel I nos proporciona el esquema [AABB], que ya habíamos observado en otros géneros. Pero percibimos una fuerte recurrencia en la forma de construcción de los pasacalles, que la aplicación de nuestro algoritmo en el nivel II no pone en evidencia. Sin aplicar el algoritmo, advertimos que los pasacalles están constituidos por una sucesión de segmentos, cada uno de los cuales está compuesto por tres tipos de unidades que se presentan siempre en el mismo orden, a las que llamaremos [A], [X] y [B]. La unidad [A] es un levare de dos notas repetidas (corcheas) ubicadas en el último tiempo de un compás de 3 / 4. La unidad [X] puede aparecer después de [A] o estar ausente. Cuando aparece presenta estructuras y duraciones diversas. La unidad [B] es una fórmula conclusiva de dos corcheas y una negra, ubicada en los dos primeros tiempos de un compás, inmediatamente después de [A] o de [X].

Decidimos entonces construir el nivel II a partir de los segmentos mencionados, y el nivel III con las unidades [A], [X] y [B] que acabamos de describir. La figura 4 muestra los niveles I, II y III de un pasacalle.

El patrón constructivo más uniforme es el que expresan los niveles I, II y III. Si comparamos a las unidades [X] entre sí, observamos resultados distintos en cada uno de los tres pasacalles. Podemos señalar de todos modos a la transposición como procedimiento recurrente, el cual se da tanto entre distintas unidades [X] como al interior algunas de ellas (lo cual puede observarse en los [X] de la figura 4).

Conclusiones

A través del análisis musical hemos puesto en evidencia las estructuras formales y los procedimientos constructivos recurrentes que pueden resultar estésicamente relevantes para dar cuenta de la unidad estilística de las melodías de sikuris inventadas en Susques.

Encontramos dos limitaciones muy claras para el tipo de análisis desarrollado. En primer lugar, la pertinencia poiética del mismo no puede conocerse más que de manera parcial y fragmentaria a partir de los datos de los que disponemos hasta ahora. Para extender la pertinencia de los resultados analíticos en la esfera poiética habría que implementar metodologías de trabajo de campo orientadas específicamente hacia dicho objetivo.

En segundo lugar, desde el ámbito estésico emergen rasgos que pueden resultar estilísticamente relevantes, y que no han sido explorados en profundidad. El más sobresaliente es el de la estructura métrica de las melodías susqueñas. Lo hemos incluido de manera incipiente en nuestro análisis de los pasacalles, ya que queda claro que, dentro de este género, privilegiamos la identidad de los segmentos desde el punto de vista métrico, antes que desde los diseños melódicos. Pero no hemos mencionado el problema de la métrica en relación con el resto de los géneros. Se echa de menos especialmente en los versos bailables, en los que más allá de haber intentado reflejar los cambios en la métrica a través de los compases de 2 /4 y 3 /4, en el interior de este último tipo de compases parecen funcionar dos tipos de acentuación muy diferentes. Más allá de esta observación, no hemos evaluado el peso que podría tener la métrica para la identificación de unidades. Cabría por lo tanto recurrir a metodologías que se involucren con este aspecto, para poder profundizar en resultados potencialmente relevantes para el ámbito estésico.

Por último, en tanto no conocemos análisis semejantes al nuestro, que hayan sido realizados sobre las melodías de otros repertorios dentro de la música andina, no podemos establecer aún si las características señaladas son distintivas del repertorio susqueño, o si resultan también comunes a otros repertorios.

Bibliografía

LÓPEZ, M. L. (2005) *Sikus*. Jujuy. EdiUNJu.

MACHACA, A. R. (2004). *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Tesis de Licenciatura de la Universidad de Jujuy, publicada por la Municipalidad de San Francisco de Tilcara, Jujuy.

NATTIEZ, J. J. (1990) *Music and Discourse*. Princetown University Press. Princetown.

PELINSKI, R. (2000) *Invitación a la etnomusicología*, Ed. Akal. Madrid.

RUWET, N. (1972) *Langage, musique, poésie*. París. Du Seuil.