



TRANS 19 (2015)

DOSSIER: MÚSICA Y RELACIONES TRANSFRONTERIZAS (EL CASO TRÁS-OS-MONTES – ZAMORA)

La dimensión visual de la práctica instrumental: perspectivas teóricas, metodológicas y experiencias “fílmicas” de investigación.

Leonardo D’Amico (Conservatorio de Mantua)

| | |
|--|---|
| <p>Resumen</p> <p>“La película constituye una indispensable y tal vez la más importante forma de documentación disponible para el etnomusicólogo”, escribía Mantle Hood en <i>The Ethnomusicologist</i> (1971). El carácter efímero del evento musical en sí mismo, en su dimensión espacio-temporal, hace necesaria la fijación de los sonidos e imágenes a través de la grabación audiovisual. Si es el comportamiento motor el que produce el sonido, la <i>imagen sonora</i> se convierte en un elemento indispensable en la representación de las técnicas de ejecución relacionadas con las prácticas instrumentales, además de los procesos de construcción de instrumentos musicales, elementos éstos que ni la descripción verbal ni la grabación sonora pueden representar integralmente. En el presente ensayo expongo las ventajas de la filmación de las prácticas instrumentales en la etnomusicología a través de un estudio etno-organológico basado en el análisis de documentales etnomusicológicos y películas de investigación que representan algunos músicos tradicionales de Camerún y de la zona de Trás-os-Montes en Portugal.</p> | <p>Abstract</p> <p>In <i>The ethnomusicologist</i> (1971) Mantle Hood wrote: “The film is an indispensable and perhaps the most important form of documentation available for the ethnomusicologist”. The ephemeral nature of the musical event itself, in its space-time dimension, requires the representation of the sounds and images through audiovisual recording. If it is the motor behavior that produces the sound, thus the sound image becomes an indispensable element in the representation of performance techniques related to instrumental practices, and processes of construction of musical instruments, elements that neither verbal description nor sound recording can fully represent. In this essay I discuss the benefits of filming instrumental practices in ethnomusicology through an ethno-organological study based on analysis of documentary films and research films representing some traditional musicians from Cameroon and the Trás-os-Montes region in Portugal.</p> |
| <p>Palabras clave</p> <p>Etno-organología, documentales etnomusicológicos, música tradicional, Trás-os-Montes, Portugal, Camerún.</p> | <p>Keywords</p> <p>Ethno-organology, ethnomusicological documentaries, traditional music, Trás-os-Montes, Portugal, Cameroon.</p> |
| <p>Fecha de recepción: octubre 2014 Fecha de aceptación: mayo 2015 Fecha de publicación: octubre 2015</p> | <p>Received: October 2014 Acceptance Date: May 2015 Release Date: October 2015</p> |

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La dimensión visual de la práctica instrumental: perspectivas teóricas, metodológicas y experiencias “fílmicas” de investigación.

Leonardo D'Amico (Conservatorio de Mantua)

El tema de la *visualización* de la música a través de la grabación audiovisual está surgiendo en los últimos años como una cuestión de prioridad teórica y metodológica en el estudio de la música de tradición oral. El enfoque visual, además del acústico, para el estudio de la música tradicional permite adquirir la “imagen sonora” a través de una cantidad significativa de informaciones útiles y a veces indispensables para la interpretación del acontecimiento musical. El conocimiento musical que se transmite no sólo consiste en el repertorio, es decir, lo que se canta o se toca, sino también en la forma de cantar o tocar, o sea el conjunto de posturas, movimientos corporales, expresiones, gestos inherentes a la creación musical.

La representación audiovisual de la música tradicional puede revelar las relaciones que unen a los gestos del instrumentista, el objeto productor de sonido y la producción musical. La cámara es capaz de capturar la dimensión espacio-temporal del proceso musical (más que el producto musical en sí) que implica el músico y su instrumento. El evento musical es un hecho cultural que incluye, además de la producción y fruición de la música, también un complejo conjunto de comportamientos motores de los “actores” musicales, de interacciones sociales, de prácticas rituales o costumbres ritualizadas, de un medio ambiente y de un contexto sociocultural en el cual se produce. Hacer música es por lo tanto un fenómeno que implica un conjunto de elementos textuales (musicales) y contextuales (socio-culturales) que, obviamente, no puede ser capturado por una grabadora y menos aún puede ser representado gráficamente por medio de la notación o a través de la palabra escrita.

Según esta perspectiva, tanto el documental etnomusical como el etnomusicológico ofrecen, en mayor o menor grado, de acuerdo con el énfasis en el punto de vista etnomusicológico (Hood 1971), la posibilidad de “ampliar la gama de sonidos” al contexto social y cultural en el que nace, crece, se transmite y vive el texto musical. En otras palabras, el documental es capaz de captar muchos aspectos de una cultura musical que no pueden ser captados por otros medios, permite “ampliar el campo de visión” de la etnomusicología, moviendo el objetivo de la percepción acústica a la percepción audio-visual.

El concepto de tradición oral-auditivo expresado por Nettl (1983) que indica la transmisión “de boca a oído” de la música no escrita, podría ser redefinido como música de tradición oral-auditivo-visual para subrayar la dimensión multisensorial del proceso de inculturación como transmisión de conocimientos musicales y prácticas tradicionales de maestro a estudiante. Las interrelaciones multisensoriales vista-oído resaltan la importancia de la observación y la complementariedad de la visión y la audición en la transmisión del conocimiento musical.

Solo el escuchar instrumentos musicales que pertenecen a culturas tradicionales sin ninguna información adicional proporcionada por una fuente visual, difícilmente puede dar una idea de su tipología, de la morfología y de la técnica de ejecución (a diferencia de lo que podría suceder si fueran instrumentos musicales cuyo conocimiento está muy extendido debido a su pertenencia al campo de la música clásica occidental o de la *popular music*). El reconocimiento de los instrumentos musicales ajenos a la música clásica y *popular* requiere de un conocimiento

“visual” de sus características tímbricas y morfológicas, así como de praxis ejecutivas. Por ejemplo, simplemente escuchar un instrumento como las *launeddas* (clarinete triple) puede dar lugar a la confusión con una gaita (debido a la presencia de un bordón) y, además, puede no dar cuenta de la digitación hecha con las falanges y no con las yemas de los dedos, como se podría imaginar.

En el plano perceptivo-cognitivo, la visión del movimiento de un músico en el acto de tocar un instrumento musical puede proporcionar informaciones visuales adicionales a las auditivas. Las actividades de visualización y escucha son inseparables en el proceso de inculturación musical. A menudo, en las entrevistas con algunos músicos populares, a la pregunta “¿cómo aprendiste a tocar?” la respuesta a menudo es “observando a los músicos”. Esta respuesta demuestra la importancia que tiene la información visual sobre la percepción de la ejecución musical.

La grabación de imágenes y sonidos fílmico/audiovisuales es funcional:

- A la investigación musicológica, como una ayuda para la transcripción y análisis de la música instrumental o vocal.
- A la comunicación científica, como ilustración audio-visual de los conceptos expresados verbalmente o por escrito.
- A la educación, como soporte didáctico para cursos de enseñanza académica.
- A la divulgación, como proyecciones públicas en festivales de cine documental o programas de televisión.

También desempeña un papel importante en la preservación, la transmisión y la revitalización de estilos, repertorios e instrumentos musicales pertenecientes a las culturas tradicionales.

La documentación audiovisual no solo es útil a los investigadores para realizar estudios comparativos en una perspectiva diacrónica, sino también a los músicos que desean reconstruir los inventarios y las prácticas interpretativas de los instrumentos obsoletos usados en el pasado. La documentación etnofónica y cinematográfica permite enfrentar un estudio diacrónico de las tradiciones musicales, de sus transformaciones a través del tiempo, para conocer la forma en que se cantó un texto o cómo un instrumento musical se tocó en el pasado. La contribución de la etnomusicología audio-visual a la etno-organología ha sido y sigue siendo decisiva, ya que las formas de ejecución, así como la morfología de los instrumentos, son difícilmente representables a través de la escritura y las grabaciones de sonido, mientras que la representación iconográfica (incluyendo la fotografía) sigue siendo una representación “muda” de una experiencia musical.

La antropología visual ha subrayado la importancia de la imagen, tanto estática como dinámica, en el estudio de las culturas. Margaret Mead consideraba la antropología una “ciencia de palabras” por estar demasiado ligada a un tipo de investigación históricamente basado en la verbalización y la escritura en el cuaderno de campo, por la falta de conocimientos técnicos en el manejo fotográfico y fílmico, y a causa de la compleja dinámica que se puede establecer entre etnólogo, cineasta, los equipos y las personas filmadas, con el consiguiente riesgo de subjetividad en la representación de una “otra” cultura (Mead 1975).

En la etnomusicología, la documentación fílmica ha demostrado ser una herramienta útil o indispensable para llevar a cabo una investigación sobre la estructura musical, como en el caso de *Batteries Dogon* (1966) de Jean Rouch y Gilbert Rouget, documental y al mismo tiempo película de investigación sobre los movimientos rítmicos de los percusionistas dogon (Rouget 1965) o en el análisis de la técnica de ejecución *interlocking* del xilófono *mangwilo* de los Shirima de Mozambique estudiado por Gerhard Kubik (Kubik 1965; 1972) o para un estudio sobre los esquemas cinéticos en la ejecución del *dutâr* afgano como el que ha realizado John Baily para

investigar la estrecha relación entre el movimiento humano y la estructura musical (Baily 1977; 1985).

La importancia metodológica de la documentación en la película como una herramienta de investigación en etnomusicología se ha destacado por primera vez por Mantle Hood (1971). El etnomusicólogo norteamericano prescribía la utilización de la cámara en la investigación de campo como herramienta metodológica capaz de documentar los aspectos contextuales de la experiencia musical:

Increasingly he [the ethnomusicologist] has begun to depend on light and reasonably foolproof motion-picture cameras to document the social and cultural context of music, its interaction with performers, users, audience, community, and other art forms (Hood 1971:21).

La experiencia de la investigación llevada a cabo entre los Ashanti de Ghana en 1963 lo llevó a crear una de las primeras películas etnomusicológicas: *Atumpan* (1964). En este documental de interés etno-organológico el autor describe las técnicas de construcción y ejecución del tambor “hablante” *atumpan* de los Ashanti de Ghana, y su función en el contexto socio-cultural, su adaptación a las necesidades de la vida moderna, su interrelación con otras formas culturales y el valor asignado por la sociedad. Con grande habilidad narrativa, Hood cuenta su experiencia de la realización de la película en su libro *The Ethnomusicologist* (1971).



Figura 1. Ejecución de los tambores *atumpan* e *fontomfrom*. Fotogramas extraídos de *Atumpan* de M. Hood.

Filmar un instrumento musical que pertenece a sociedades de tradición oral requiere elecciones metodológicas por parte del etnomusicólogo-cineasta, opciones que implican acercamientos y estrategias de información a veces muy diferentes, subordinados al interés principal del autor de la película. El cine etnomusicológico muestra diferentes enfoques y técnicas de representación; diferentes son las formas de representar los mundos musicales a través de la cámara, la técnica utilizada para girar: el número y la colocación de las cámaras, ya sea fijo o en el hombro, el tipo de las tomas, el uso o no del zoom, la edición, el uso de plano-secuencias, son todos elementos que caracterizan los diferentes tipos de documentos cinematográficos y diferentes formas de hacer etnomusicología visual o audio-visual.

Algunos etnomusicólogos-cineastas han tomado una opción de campo centrándose en la práctica instrumental, exaltando las características tímbricas del instrumento, deteniéndose en algunos detalles morfológicos, que ilustran los modelos escalares a través de signos y subtítulos. El documental etnomusicológico *Gagaku "Etenraku"* (1972) de Koizumi Fumio y Kazuo Okada, dedicado a los instrumentos musicales de la orquesta de corte japonesa *gagaku* y *Musique 'Are 'Are* (1979) de Hugo Zemp, sobre los instrumentos de la población melanesia de las Islas Salomón, son dos maneras diferentes de filmar los instrumentos relativos, respectivamente, al “estilo IWF” y al “estilo CNRS” (D’Amico 2012).

A principio de *Gagaku "Etenraku"* (1972) de Koizumi Fumio y Kazuo Okada se presentan uno por uno los instrumentos de la orquesta *gagaku* pertenecientes a la categoría *tōgaku*, con carteles en el que está escrito el nombre de cada instrumento. La película muestra los aerófonos (*shō*, *hichiriki*, *komabue*, *ryūteki*) y membranófonos (*kakko* y *san-no-tsuzumi*). Sigue la entrada de los músicos y la toma general de toda la orquesta con un plano total colocando la cámara en la parte superior en frente de la orquesta. Después, tomando breves interpretaciones instrumentales en primer plano, se hacen escuchar los sonidos de los instrumentos utilizados en el estilo *tōgaku*: los aerófonos (la flauta *ryūteki* y el oboe *hichiriki*, el órgano de boca *shō*), los cordófonos (el cítara *gaku-sō*, el laúd *gaku-biwa*), los idiófonos (el gong *shoko*) y los membranófonos (el tambor suspendido *gaku-daiko* y el tambor de barril *kakko*).

Se trata de un "concept-film" de divulgación científica según el estilo IWF de Göttingen. El carácter científico de la película se fundaba en la captura de la realidad objetiva, utilizando múltiples cámaras que podrían tomar el mismo fenómeno desde diversos ángulos. El estilo es objetivo en su propósito analítico, y sin comentarios, para reducir al mínimo la intervención del observador.



Figura2. La ilustración visual y auditiva de cada uno de los instrumentos musicales que componen la orquesta *gagaku* es precedida por carteles que indican su nombre y su tipología. Fotogramas extraídos por *Gagaku Etenraku* de F. Koizumi e K. Okada.

En la película *Musique 'Are 'Are* de Hugo Zemp para cada tipo de música, un músico presta su voz e imagen a la película: Irisipau explica las técnicas de actuación para cada tipo de instrumento y de formación instrumental. Todos los instrumentos musicales están hechos con bambú: flautas de pan y tubos percutidos, por esta razón, el término para un instrumento musical es la misma que indica el bambú ('*au*).

A diferencia de otros documentales "expositivos", *Musique 'Are 'Are* de Zemp revela el acercamiento "etnoscience" adoptado por el autor, que se traduce en la identificación de las "etnoteorías", verdaderos tratados musicales implícitos que se hacen explícitos a través del análisis lingüístico del vocabulario y de la semántica musical de los indígenas. El enfoque "émico" es lo que le permite llevar a cabo las categorías de pensamiento de los nativos para exponer "su" punto de vista. En la película, el informante y músico Irisipau expone frente a la cámara un conjunto de conocimientos sobre las características y taxonomía de instrumentos musicales indígenas.

Otros documentales etnomusicológicos se presentan como estudios monográficos de etno-organología dirigidos en el análisis de los procesos tecnológicos y ergológicos que subyacen en la construcción de instrumentos musicales. Este es el caso de *Le luth et la vièle chez les Teda du Tibesti* (1978) de Monique Brandily, que tiene por objeto la fabricación del laúd *keleli* y la vihuela de arco *kiiki* entre los Teda de Chad. Entre los Teda, durante el retiro después de la circuncisión, los niños reciben por primera vez un laúd *keleli* y aprenden a tocar. El acceso a este instrumento marca así el final de la infancia y la entrada en el mundo adulto, como el ritual que está estrechamente relacionado. Las imágenes muestran la forma en que la vihuela de arco (*kiiki*) se obtiene mediante una simple modificación del laúd (*keleli*): la sustitución de las dos o tres cuerdas de tripa del laúd con una cuerda de crin de caballo que se pone en vibración en un arco.



Figura3 Construcción del laúd *keleli* y de su transformación en la vihuela de arco *kiiki* entre los Teda de Tibesti (Ciad). Fotogramas extraídos de *Le luth et la vièle chez les Teda du Tibesti* de M. Brandily.

El balafón (1969) de Bernard Surugue traza el proceso de fabricación del xilófono bambara de 14 barras, llamado *bala* (o *balafón*). El instrumento es fabricado por Moussa Kone, un músico bambara de Níger. La voz en off describe los pasos de fabricación: la limadura de las barras, la construcción de la armadura, el posicionamiento de las barras y de las calabazas subyacentes con la función de resonador. Moussa, al final, toca el xilófono con una orquesta de tambores, acompañando al canto y al baile en una fiesta.





Figura4. Algunas fases de la construcción del xilófono (*balafon*). Fotogramas extraídos de *Le balafon* de B. Surugue.



5a



5b



5c



5d



5e



5f



5g



5h



5i



5l



5m



5n



Figura5. El maestro balafonista Mahama Konaté enseñando al hijo Fako la construcción del *balafon*. Fotogramas extraídos de *Yiri kan: la voix du bois* de I. Konaté

Algunos cineastas africanos, que podríamos llamar “cineastas-griot” (porque pertenecen a la casta de los “griot” o “djeli” de la cultura Mande/Mandinga), han hecho documentales sobre los instrumentos musicales africanos. Uno de ellos es el burkinabe Issiaka Konaté, autor de *Yiri kan: la voix du bois* (1989), un docu-drama en el cual se establece una puesta en escena y el protagonista, un “verdadero” griot, juega el papel de sí mismo como un actor siguiendo un guión. La película, como un documental, logra transmitir informaciones etnomusicológicas utilizando una forma narrativa. El pretexto narrativo elegido por el director para mostrar las técnicas de construcción del *balafón* es la transmisión de estos conocimientos y prácticas tradicionales de maestro/padre al estudiante/niño. Se muestran, en una secuencia de 7 minutos, todas las fases importantes del proceso de construcción del xilófono: el corte del tronco del árbol del que se derivan las barras [fig.5a], su acabado [fig.5b] y puesta en el horno (para bajar la humedad, según ha explicado el padre al hijo) [Figura 5c], la construcción de la trama [fig.5d-5e], la disposición de las barras en el marco [fig.5f-5g] la entonación de las barras utilizando otro xilófono como modelo (con tonos “madres” que se utilizan para crear los tonos “hijos”) [fig.5h-5i], el vaciado de calabazas secas [fig.5l], la perforación de calabazas y la aplicación de un capullo de araña en el agujero para crear el efecto mirliton [fig.5m-5n], la colocación de las calabazas debajo de las barras con la función de resonador [fig.5o], la disposición y el amarre de las barras en el marco [fig.5p] y la prueba final del instrumento [fig.5q].

También es interesante la discriminación de género entre los instrumentos musicales que pertenecen a la esfera del mundo masculino y femenino que está presente en la sociedad Mande/Mandinga y de la cual la película nos da testimonio. En una secuencia de la película, de hecho, hay una toma en la cual un grupo de niños y niñas [fig.6a] tocan dos instrumentos tradicionalmente asociados a la esfera femenina: una sonaja (*flé*) que consiste en una calabaza semiesférica a la que se aplican los caracoles, que las niñas lanzan al aire hacia arriba [fig.6b] y el tambor de agua (*dji dunun*), hecho de una calabaza cortada por la mitad flotando boca abajo en un gran tazón de calabaza lleno de agua, golpeados con cucharones [Fig.6c]. El niño (Fako) está mirando a las niñas jugando y de repente es llamado por su padre (Mahama Konaté) que dice: “Fako! ¡Ven aquí! Esto no es un juego para hombres”, y le enseña cómo construir el *balafón* (un instrumento exclusivamente masculino).



Figura 6. Actividad lúdica de chicas que acompañan el canto con el batir de las manos, la sonaja *flé* y el tambor de agua *dji dunun*. Fotogramas extraídos de *Yiri kan: la voix du bois* de I. Konaté

De l'arbre au xylophone de Sylvie Le Bomin y Laurent Venot es más bien una película que está entre la película de investigación y el documental expositivo, sin entrevistas y con esporádicas intervenciones de una voz en off que acompaña las imágenes de construcción y ejecución de un xilófono portátil con resonadores múltiples (*mbaza*) entre los Banda Gbambiya, en el pueblo de Bakaba, en la República Centroafricana.

La voz en off nos informa que los Gbambiya tienen una orquesta de cuatro xilófonos portátiles, cada uno con diferentes funciones y nombres (aunque no se mencionan los nombres locales de los diferentes tipos de xilófono), que las orquestas xilofónicas utilizan tanto para ceremonias rituales como para el entretenimiento. Los conocimientos relacionados con la construcción del xilófono son transmitidos de padres a hijos a través de la observación y la imitación. La película expone el proceso de construcción en detalle, pero no proporciona información sobre el xilófono de los Gbambiya tan exhaustiva como en el artículo escrito por Sylvie Le Bomin sobre el gesto musical en la música xilofónica centroafricana (Le Bomin 2001), donde se evidencia la disposición de las barras del xilófono con los movimientos del músico y con las reglas del sistema musical gbambiya (sin utilizar el análisis fílmico).



Figura 7. Algunas fases de la construcción del xilófono *mbaza* de los Banda Gbambiya. Fotogramas extraídos del documental *De l'arbre au xylophone* de S. Le Bomin y L. Venot.

Un elemento que podría acercar la docu-ficción *Yiri Kan* al documental *De l'arbre au xylophone* es la enseñanza del maestro al alumno. El fabricante del xilófono, Joseph Yadéré, transmite sus conocimientos musicales a su sobrino Raymond, en sus aspectos tecnológicos: desde la selección de los materiales hasta el montaje del instrumento. Las diferentes fases de construcción son muy detalladas: el corte de las barras, la entonación, la construcción del soporte, la elección de las calabazas como resonadores, la preparación de mirliton para las calabazas con los capullos de araña. Pero el prolongado silencio de los sujetos grabados hace que la película sea fría e impersonal. También *De l'arbre au xylophone* presenta un corte del tiempo para documentar las diferentes etapas de un proceso de fabricación que en sí mismo requiere muchas horas, pero

no es tan consistente como en *Yiri Kan*: de hecho, la contracción del tiempo en el proceso de construcción del xilófono en *Yiri Kan* es de 7 minutos, mientras que en *De l'arbre au xilophone* es de aproximadamente 40 minutos.

Las dos películas, a pesar de que pertenecen a dos géneros distintos (docu-ficción y documental de investigación) y están hechas desde diferentes perspectivas (la del *insider* y la del *outsider* en relación a la cultura musical investigada) se ocupan en diversos grados de la misma materia, ya que proporcionan informaciones, ambas correctas desde el punto de vista etnomusicológico. Las dos películas, por lo tanto, no difieren tanto en la fiabilidad de la información transmitida, sino en la cantidad y la densidad de la información proporcionada para el espectador.

Las *imágenes sonoras* pueden proporcionar informaciones básicas acerca de la postura del músico y de la técnica ejecutiva, elementos que ni la descripción verbal ni la grabación de sonido pueden substituir. Por ejemplo, comparando las imágenes de un músico de balafón malinké (en *Masters of Balafon* de Hugo Zemp) y uno de balafón senufo (en *Musiques du Mali. Les gens de la parole* de Jean François Schiano y Djingarey Maïga), está claro que el xilofonista malinké toca sentado, mientras que el xilofonista senufo toca de pie y en movimiento con el instrumento colgado al hombro.



Figura 8. Músico de *balafon* malinké. Fotograma extraído de *Musiques du Mali. Les gens de la parole* di J.-F. Schiano y D. Maïga..



Figura 9. Músico de *balafon* senufo. Fotograma extraído de *Masters of Balafon* de H. Zemp.

La elección de la colocación del instrumento no se realiza de acuerdo con el tamaño y el peso del xilófono, de ser así sería a la inversa, porque el balafón malinké es más pequeño y más ligero que el balafón senufo. El hecho es que se hace un uso diferente de los dos xilófonos: el balafonista malinké hace un uso “estático” del instrumento, que se utiliza principalmente para acompañar el canto de un *djeli* (o griot) o *djeli moussou* (o griotte) en la casa de un *horón* (noble), mientras que el balafonista senufo hace un uso “dinámico” del instrumento que se utiliza a menudo en una procesión durante los ritos funerarios y el xilófono portátil les permite caminar y moverse tocando. Otro aspecto interesante que se desprende de las secuencias filmadas por Zemp en el *Masters of Balafon*, es que el balafonista senufo se mueve hacia adelante y hacia atrás, dobla el torso hacia delante, bajando la parte delantera del instrumento “in a plodding rhythm that is a slow dance in itself” (Knight 2003:152). Este movimiento rítmico que parece ser una forma de “bailar” con su instrumento, expresa un sentimiento de alegría, como afirma el maestro balafonista Sikaman Soro: “When I play, there is an inner joy that is expressed by movements of

the body or cries of joy” (Zemp 2006:6).

El filme etnomusicológico ha ofrecido y sigue ofreciendo una importante contribución al conocimiento del “instrumentario” de la música tradicional europea. La práctica de la ejecución de las *launeddas*, clarinete triple del sur de Cerdeña, se basa en la técnica de la respiración circular, llamada “fiato continuo”, que está inhalando a través de su nariz y exhalando a través de su boca continuamente. El método de aprendizaje de esta técnica consiste en soplar en un pitillo sumergido en un vaso de agua para producir burbujas sin interrupción. Este método de aprendizaje se ha tomado en el documental *La musica è quattro* (1993) de Rosali Schweizer, retrato del tocador de *launeddas* Aurelio Porcu.



Figura 10. El músico de *launeddas* Aurelio Porcu enseña al alumno la técnica del “fiato continuo”. Fotogramas extraídos de *La musica è quattro* de R. Schweizer.

En el documental, los primeros planos del músico de *launeddas* destacan algunos detalles que no están al margen de la práctica interpretativa del instrumento. Los fotogramas muestran dos factores básicos:

1. La cavidad oral es el depósito para insuflar el aire (a diferencia de las gaitas que tienen una bolsa), el tocador debe soplar las mejillas con aire, mantener los labios apretados inhalando y exhalando por la nariz y la boca con regularidad.
2. Las punteras (*mancosedda* y *mancosa manna*) están equipadas con cuatro agujeros digitales de sección cuadrada que se cierran por las falanges y no por la punta de los dedos (como es el caso de otros clarinetes populares).
3. La puntera más corta (*mancosedda*) es tocada con la mano derecha, mientras la puntera más larga (*mancosa manna*) y el roncón (*tumbu*), unidos por un cordel, son tocados con la mano izquierda.

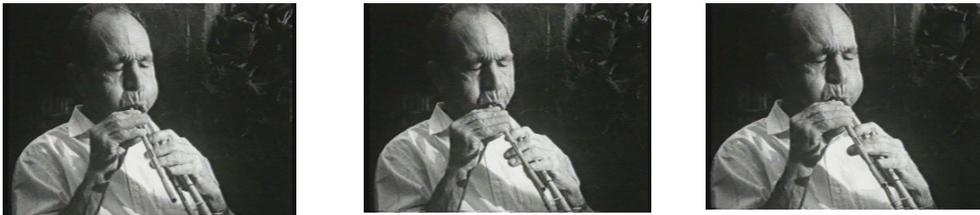


Figura 11. Primer plano de Aurelio Porcu mientras toca las *launeddas*. Fotogramas extraídos de *La musica è quattro* de R. Schweizer.

Un video grabado por mí en agosto de 2012 en Yaoundé, Camerún, para el documental *Pasos de cumbia* (2013) de Vincenzo Cavallo, toma la ejecución de una pieza de un músico tradicional de *mvét* (arpa-cítara). Oscar Zue Ella es un *mbon-mvét* (músico de *mvét*) de la etnia Fang. Vive en Yaounde, donde trabaja como empleado en el Ministerio de Economía, pero es originario de la aldea Ata'a Ntem, en el distrito de Kyiedsi, cerca de la frontera con Guinea Ecuatorial. Aprendió las canciones de su abuelo, y fue iniciado al arte del *mvét* por un viejo músico. El período de iniciación requiere muchos años (3 a 10). Según Zue, actualmente sólo hay 4 o 5 músicos de *mvét* en Camerún. Zue enseña a tocar el *mvét* y actualmente cuenta con un estudiante de 12 años. Las ocasiones en las cuales toca son bodas, funerales e iniciaciones.

Los *mbon-mvét* pertenecen a la etnia Fang, difundida entre Camerún y Guinea Ecuatorial, y son titulares de un rico repertorio de cantos épicos de la tradición oral. El cantante está acompañado por el *mvét*, arpa-cítara hecha de un palo de rafia en el que se estiran seis cuerdas de metal (*nkol*) mantenidas elevadas por un puente (*ongé*) colocado en el centro de la barra y tiene cuatro resonadores de calabaza. La afinación es pentatónica y las cuerdas están afinadas al mover el puente móvil (*ekat*) en fibra de rafia (la sexta cuerda no es afinada sino es mantenida como cuerda de reserva). El mismo término *mvét* puede designar también la literatura oral asociada a ella, por eso *mvét* significa también “epopeya” (Eno Belinga 1965).

Las imágenes revelan alguna información importante con respecto a la postura del músico y de la técnica de ejecución: la mano derecha puntea las cuerdas que están arriba del plano de las mismas, mientras que la mano izquierda se encuentra por debajo del plano de ellas. El puente divide el plano de las cuerdas en dos partes y la afinación de las dos partes es diferente:

- En la parte más aguda las cuerdas están afinadas de la siguiente manera:
 $1^\circ = \text{Sib}_4, 2^\circ = \text{Mib}_4, 3^\circ = \text{FAb}_4, 4^\circ = \text{SOL}_4, 5^\circ = \text{LAb}_4,$
- En la parte más grave las cuerdas están afinadas en la manera siguiente:
 $1^\circ = \text{Mib}_4, 2^\circ = \text{SOL}_4, 3^\circ = \text{LAb}_4, 4^\circ = \text{Sib}_4, 5^\circ = \text{DO}_4.$

Además, la película de investigación pone en evidencia la diferente función de las dos partes: en la parte grave se ejecuta un *ostinato* mientras en la parte aguda el músico realiza variaciones melódicas.



Figura 12. El *mbon-mvet* Oscar Zue Ella durante las tomas del documental *Pasos de cumbia* de V. Cavallo. Fotos de Cuti Aste.

Otra experiencia “fílmica” de investigación fue llevada a cabo en Portugal por un equipo de investigadores (del cual yo hacía parte) de la Sección de Historia y Ciencia de la Música de la Universidad de Valladolid, dirigido por el Prof. Enrique Camara.¹ El equipo ha hecho una exhaustiva investigación de campo con el fin de documentar audiovisualmente las técnicas de construcción y ejecución de instrumentos musicales populares y repertorios vocales e instrumentales tradicionales de la región transfronteriza entre Zamora (España) y Trás-os-Montes (Portugal).

El área de Miranda del Duero (“Terra de Miranda”) ha sido el escenario, a partir de los años 80, de un *revival* de prácticas musicales tradicionales locales. La *gaita de fole* (cornamusa), instrumento emblemático de la región, fue sin lugar a dudas la protagonista de este proceso de revitalización, contribuyendo de manera decisiva a despertar el interés en algunos jóvenes músicos por la música tradicional. Esta tendencia llevó a la escena no solamente a los ancianos *gaiteiros* sino también a los *tamborileiros*, ejecutores simultáneos de *frita* (flauta pastoril con tres agujeros) y *tamboril* (tambor redoblante).

Mário Correia, investigador que desde hace muchos años desarrolla la actividad de documentación sonora de las tradiciones musicales de la zona de Trás-os-Montes, es el fundador y director del Centro de Música Tradicional “Sons da Terra” de Sendim y fundador del Festival Intercéltico que tiene lugar anualmente en la misma ciudad. A través de su colaboración en calidad de mediador cultural, hemos tenido la posibilidad de conocer y filmar algunos músicos populares y constructores de instrumentos musicales; dos de los cuales pertenecían a la vieja guardia: Angelo Arribas (tocador de *gaita*, *frita* y *tamboril*) de Freixiosa [fig.15a] y Aureliano Ribeiro (ejecutor y constructor de *frita* y *tamboril*) de Constantim [fig.15b], ancianos depositarios del patrimonio musical tradicional mirandés, y otros dos pertenecientes a la nueva generación: Célio Pires (ejecutor y constructor de *gaita*, *frita* y *zamphona*) de Constantim [fig.15c] y Paulo Meirinhos (ejecutor y constructor de *rabel* e *adufe*) de Fonte de Aldeia (pero residente a Ifanes) [fig.15d], líder del grupo de música tradicional mirandés Galandum Galundaina.

¹ En las dos expediciones etnográfico-musicales efectuadas en marzo y mayo del 2011 en las Terras de Miranda, los miembros del equipo de investigación estaba formado por dos investigadores con dos cámaras de vídeo (Matías Isolabella y Leonardo D'Amico) y un investigador para la toma del sonido y de la imagen fotográfica (Salvatore Rossano).



Fig.13a



Fig.13b



Fig.13c



Fig.13d

Figura 13. Músicos y constructores de instrumentos musicales tradicionales de la provincia de Miranda del Duero (Portugal): Angelo Arribas (fig.1), Aureliano Ribeiro (fig.2), Celio Pires (fig.3) e Paulo Meirinhos (fig.4). Fotogramas extraídos de la película de investigación de L. D'Amico.

El estudio etno-organológico que forma parte del proyecto ha tenido como finalidad la de documentar a través de los medios de comunicación audiovisuales, tanto la práctica de ejecución como todo el proceso completo de fabricación de los instrumentos musicales utilizados en la zona fronteriza entre las provincias de Zamora y de Miranda. Para las tomas, se han utilizado dos cámaras, una fija (plano total) y una móvil (para los detalle); hemos grabado la construcción de una gaita mirandés realizada por dos músico-constructores que utilizan diferentes técnicas y herramientas (una más tradicional/artesanal y la otra más moderna/industrial), y también la fabricación de un rabel (vihuela de arco). Además, se realizaron entrevistas a los músicos-constructores sobre los estilos, géneros, repertorios, sistemas de entonación, ocasiones de ejecución y métodos para la construcción de los instrumentos.

El instrumento que se ha vuelto el símbolo identitario de las Terras de Miranda es la *gaita-de-fole transmontana* (o *gaita mirandesa* para distinguirla de la *gaita galiciana* y de la *gaita zamorana*), una cornamusa difundida en la región de Trás-os-Montes y consiste en una caña melódica de forma cónica (*punteiro*) con boquilla de lengüeta doble (*palheta*), un bordón y un fuelle de piel de cabra. La formación que incluye la *gaita mirandesa* comprende también la *caixa* y el *bombo*. Los gaiteros son llamados a participar en diferentes ocasiones festivas, como la *Alvorada*, y acompañan las procesiones y la danza de los *pauliteiros*.

En una de las películas de investigación, el *gaitero* Angelo Arribas interpreta algunos "toques", entre los cuales una *alvorada*, en donde muestra una particular técnica de *glissando* obtenida haciendo deslizar la mano a lo largo de la puntera.



Figura 14. El gaitero Angelo Arribas mientras ejecuta una *alvorada*. Particular de la técnica del glissando. Fotogramas extraídos de la película de investigación de L. D'Amico.

En otra secuencia, Arribas muestra la construcción de un instrumento efímero, la *flauta de barcego*. Este instrumento, que facilita el aprendizaje de las técnicas ejecutivas y de los repertorios de los aerófonos tradicionales (*gaita* e *fraitá*), está constituido por un tallo todavía verde de una planta autóctona (*Stipa Gigantea*), que viene tallada para construir una lengüeta simple idioglote y sobre la cual van hechos los agujeros para los dedos. Este tipo de clarinete es el instrumento privilegiado para el aprendizaje de los jóvenes músicos.



Figura 15. Construcción de un clarinete efímero (*berzejo*) hecho por Angelo Arribas. Fotogramas extraídos de la película de investigación de M. Isolabella.

Conclusiones

La centralidad de la oralidad en la etnomusicología puede despistar y llevar a una ceguera en la investigación etnomusicológica si está privada de la aportación de lo visual. Las tecnologías audiovisuales han ofrecido una contribución decisiva en el restablecimiento de la unidad sensorial en la representación de los eventos tradicionales que son, por su naturaleza, multi-sensoriales. El medio audiovisual es un “medio”, que logra capturar la “inmediatez” de la imagen del sonido, en cuanto no está “mediada” por la transcripción musical y la descripción literaria del evento musical. El principal objetivo de este artículo consistía en demostrar, a través del análisis de algunos documentales etnomusicológicos, que la visibilidad del fenómeno musical, en algunos casos, se convierte en un factor necesario e indispensable de la etnomusicología. En general, el uso de la cámara de video es útil para la investigación de campo y el análisis en laboratorio. La grabación audiovisual por lo tanto, puede constituir un soporte complementario a la descripción literaria del fenómeno musical y a la transcripción y el análisis musical.

Para evaluar correctamente el aporte de la representación audiovisual de las músicas de tradición oral en la etnomusicología, el campo de estudio debe trasladarse del *producto* sonoro al *proceso* de hacer música (Baily 1985). La investigación del etnomusicólogo debe concentrarse en el momento específico en el cual la música se desarrolla dentro de un proceso de interacción y por lo tanto tendrá que tomar en consideración la música como *performance*. El carácter efímero del evento musical en sí mismo, en su dimensión espacio-temporal, hace necesaria la fijación de los sonidos e imágenes a través de la grabación audiovisual.

En el estudio de la práctica musical como *performance*, la visualización de la música de tradición oral a través de la representación audiovisual no es solamente útil sino necesaria y complementaria con respecto a la grabación de sonido y el ensayo escrito, sobre todo en aquellos casos en los cuales permite “ver” algunos aspectos contextuales de hacer música, por los cuales la descripción literal y la semiografía musical son insuficientes para representarlos como procesos dinámicos de acción y de interacción musical. Esto implica que si la música es un proceso de interacción social y si es el comportamiento motor que produce el sonido, entonces la *imagen sonora* se convierte en un elemento esencial en la representación de las prácticas musicales, en particular cuando están asociadas a la práctica instrumental, así como los procesos de construcción de instrumentos musicales.

Ver la música y no sólo escucharla es uno de los principios fundamentales para alcanzar una comprensión más profunda de las tradiciones musicales pertenecientes a las culturas de tradición oral. Sumar el enfoque visual al acústico en el estudio de la música tradicional permite adquirir a través de la imagen sonora una gran cantidad de informaciones útiles y, en algunos casos, indispensables para la interpretación del evento musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Baily, John. 1977. “Movement patterns in playing the Herati dutâr”. En *The Anthropology of the Body*, ed. John Blacking, 275-330. London: Academic Press.
- _____. 1985. “Music structure and human movement”. En *Musical Structure and Cognition*, eds. Peter Howell, Ian Cross, Robert West, 237-58. London: Academic Press.
- D’Amico, Leonardo. 2012. *Filmare la musica. Il documentario e l’etnomusicologia visiva*. Roma: Carocci.
- Eno Belinga, Samuel-Martin. 1965. *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, Paris: Cujas.
- Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Knight, Roger. 2003. Film Review: “Masters of Balafon: Funeral Festivities”. *Ethnomusicology* 47(1): 151-4.
- Kubik, Gerhard. 1965. “Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips”. *African Music Journal* 3(4): 35-51.
- _____. 1972. “Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods”, *African Music Journal* 5(2): 28-39.
- Le Bomin, Sylvie. 2001. “Raison morphologique et langage musical. Musiques de xylophone en Afrique centrale”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: 203-19.
- Mead, Margaret. 1975. “Visual Anthropology in a Discipline of Words”. En *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 3-10. The Hague: Mouton.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Rouget, Gilbert. 1965. “Un film expérimental: Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes”. *L’Homme* 5(2): 126-32.
- Zemp, Hugo. 2006. “Senufo Balafon Music” (part II). *ReSound. A Quarterly of the Archives of Traditional Music* 25(3/4): 1-8.

Filmografía

- Brandily, Monique. 1978. *Le luth et la vièle des Teda du Tibesti*, 16 mm, col., CNRS, Paris, 35 min.
- Hood, Mantle. 1964. *Atumpan: The Talking Drums of Ghana*, 16 mm, col., Institute of Ethnomusicology, UCLA, 42 min.
- Konaté, Issiaka. 1989. *Yiri kan: la voix du bois*, 35 mm, col., Arcadia Films, Keneci Films, 25 min.
- Koizumi Fumio ; Kazuo Okada. 1974. *Gagaku "Etenraku"*, 16 mm, col., Encyclopaedia Cinematographica (IWF), 22 min.
- Le Bomin, Sylvie; Laurent Venot. 1997. *De l'arbre au xylophone*, video, col., Sylvie Le Bomin/CNRS, 52 min.
- Schiano, Jean François; Djingarey Maïga. 1988. *Musiques du Mali: 1. Les gens de la parole*, 16 mm, col., Les Films du Village, 52 min.
- Schweizer, Rosali. 1993 *La musica è quattro*, 16 mm, b/n, Iscandula, 52 min.
- Surugue, Bernard. 1969. *Le balafon*, 16 mm, col., CNRS, 19 min.
- Zemp, Hugo. 1979. *Musique 'Are 'are*, 16 mm, col. (vers. ing. *'Are 'are Music*, 1983), CNRS Audiovisuel, 140 min.
- _____. 2001. *Masters of the Balafon (Les Maîtres du balafon)*, Sélium films/Süpor XAO: 1. *Funeral festivities (Fêtes funéraires)*, 16mm, 80 min.

Leonardo D'Amico es profesor de etnomusicología en el Conservatorio de Brescia y en el Conservatorio de Mantova (Italia). Ha obtenido un master en Musicología Hispana (2010) y un doctorado *cum laude* en Musicología (2012) en la Universidad de Valladolid con una disertación sobre Etnomusicología Visual. Ha enseñado Etnomusicología y Anthropología de la Música por diez años en la Universidad de Siena y en la Universidad de Ferrara. Ha publicado los siguientes libros: *Folk Music Atlas: Africa* (1998), *Cumbia. La musica afrocolombiana* (2002), *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva* (2012), *Griot. Il maestro della parola* (2014) y es co-autor con A. Kaye del ensayo *Musica dell'Africa Nera* (2004).

Cita recomendada

D'Amico, Leonardo. 2015. "La dimensión visual de la práctica instrumental: perspectivas teóricas, metodológicas y experiencias "fílmicas" de investigación." *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES