

-91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3. Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

ÁNGEL MEDINA

CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJÓ, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Musicalia antropológica en tono menor

Carmelo Lisón Tolosana

El que cuando trabajo tenga siempre música de fondo, el que al encender el motor del coche comience a sonar Bach, Mozart o Beethoven, el que haya estado en cola a diez grados bajo cero en una calle de Nueva Orleans para conseguir el privilegio de tener acceso a una audición en el Preservation Hall o el que haya escuchado religiosamente conciertos en Edimburgo, Londres, París, Munich, Venecia, Milán, Berlín o Tokio no es razón suficiente –tengo que confesar– para que me dirija ahora a ustedes, virtuosos en música y *cognoscenti* en músicas. Hay sí una *ratio secunda* personalmente válida: siento nostalgia y respeto por este centro, *locus praecipuus anthropologisus* que ha marcado periódicamente mi quehacer académico con compases de stop de lo rutinario para obsequiarme con verdaderas audiciones de temas y estilos diferentes, pródigos todos en enseñanza. En este auditorio he aprendido mucho.

¿Qué puedo decir yo de la música, the *art of arts* en opinión de Conrad? Ciertamente que es un fenómeno biocultural inmaterial genéticamente programado en su posibilidad pero de cuyo origen en el tiempo nada sabemos. ¿Podemos considerar el gorjeo de los pájaros como un predecesor modelo natural? Schopenhauer da a la música la primacía absoluta sobre las demás artes y Vico piensa que es la primera expresión del hombre, anterior incluso al habla según podemos leer en los manuales introductorios en su milenaria búsqueda del origen de la armonía. Dicho sea de paso, parece probable que el ritual es anterior a la palabra lo cual puede ser analógica y musicalmente significativo. No conozco antiguas divinidades aversas a la música ni recuerdo haber leído monografías etnográficas de pueblos sin ella; en mi prehistoria musical consta que al sonido de las trompetas bíblicas cayeron los siete órdenes de murallas de la ciudad de Jericó y que esas trompetas volverán a sonar con timbres gloriosos y también con tonos tremebundos el día del Juicio Final. Los griegos en su sabiduría le asignaron un origen mítico, como los judíos.

Nos movemos en terreno más firme cuando tratamos de ubicar las fronteras del arte humano que, por cierto, se retrotraen cada vez más. Las magníficas pinturas de la cueva de Chauvet fueron ejecutadas hace 30.000 años, pero, nótese, no sabemos porqué las pintaron. Más aún: ciertas figuras esculpidas en roca en Australia tienen, al decir de los entendidos, 76.000 años. El privilegio humano de crear arte se pierde en la penumbra auroral del hombre. En cuanto al universo musical es posible quizás –o así lo piensan los arqueólogos de la música– encontrar una discriminación entre sonido y ruido organizado ya en el Paleolítico superior, abundante en planchuelas roncadoras o laminillas ronfladoras y cuernos sonoros. Más tarde, en la cerámica ibérica, se reproducen cuernos y aulos dobles y en Numancia apareció una trompeta de barro¹. Como en China el periodo formativo de la

1. A. SALAZAR, *La música en España*, Espasa-Calpe 1953, capt. I. Interesantes es la Guía *Akal de la Música. Una Introducción* de S. Sadie, Akal 1994. Y *El libro de la música* de L. Alberti, Madrid 2ª ed. 1978. Sobre la

musica comenzó 3.000 años antes de nuestra era, no es de extrañar que los chinos produjeran más de trescientas formas diferentes de teatro musical. Antiquísima fue la música entre egipcios, caldeos, asirios y hebreos y antiquísimos también son los ciclos rítmico-melódicos de la India.

Entre nosotros y en cuanto conjunto reflexivo sobre problemas tanto técnicos como de valores estético-morales, la música occidental hace su entrada en nuestra historia —he leído— de la mano de los griegos, precedida, como es sabido, por bellas elucubraciones míticas. Efectivamente, egipcios y griegos consideraron a la música como fundamentalmente moral y educativa: Orfeo amansaba a las fieras con su arte. Más pragmáticos y utilitarios, algunos empresarios agrícolas hacen oír hoy música a sus vacas para que produzcan más leche. Y en virtualmente todos los pueblos y desde la antigüedad han intencionado el goce tímbrico con sentimientos de bondad, con metafísica solidaria y con los rituales mágico-religiosos localmente pertinentes. El amplio espacio que media entre la alegría del vivir y el terror de morir está señoreado por la armonta sonora. La música, la percusión y la danza han servido de vehículos para acceder al mundo moral y sobrenatural.

Función que por otra parte no parece transitoria. El Arcipreste de Hita después de enumerar un conjunto de instrumentos musicales —a partir del verso 1225²— describe cómo cada uno con su «punto», «nota», «dezir» y «son» producen «alegrança» solidaria, comunal. El bachiller Alfonso de la Torre escribió en su novela del siglo XV titulada *visión Delectable*: «Tanta es la necesidad mia [de la música] que sin mi no se sabría alguna sciencia o disciplina perfectamente. Aún la esfera voluble de todo el universo por una armonta de sonos es traída, et yo soy refeción et nudrimento singular del alma, del corazón et de los sentidos, et por mi se excitan et despiertan los corazones en las batallas, y se animan et provocan a causas arduas y fuertes; por mi son librados et relevados los corazones penosos de la tristura, y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mi son excitadas las devociones et afeciones buenas para alabar a Dios supremo et glorioso, et por mi se levanta la fuerza intelectual a pensar trascendiendo [a] las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas»³. Difícil decir tanto en tan poco. Covarrubias escribió en su *Tesoro*: «tiene en si [la música] fuerça grande para tolerar y sufrir los trabajos desta vida». Dryden expresó lo mismo de esta manera: «*What passion cannot Music raise and quell?*» y Shakespeare que quiere *die in music* asegura en el *Merchant of Venice*:

*The man that hath no music in himself
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds
Is fit for treasons, stratagens, and spoils».*

relación entre música y poesía: M. Menéndez Pelayo: «Don Francisco Asenjo Barbieri» en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, T. V, pp. 3-15, CSIC, 1942. El escritor alemán y autor de *best-sellers* T. Bernhard piensa que en su prosa da prioridad al elemento formal musical sobre el contenido.

2. *Libro de Buen Amor*.

3. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, T. III, p. 20, CSIC 1944.

Nietzsche veía preferentemente la música desde otra ladera, en su aspecto dionisíaco de subjetividad mágica y de liberación de fuerzas instintivas y catárticas; le hubiera, posiblemente, encantado presenciar —y participar?— con los fans en un concierto pop hoy. Y también en nuestros días, pero cambiando de tercio, un experto como I. Blacking analiza la música en relación a la socialización humana, la tensión entre lo musical y lo social o, en otras palabras, cómo la música modela el pensamiento y es parte de la infraestructura de la vida humana⁴.

La domesticación del sonido ha estado, en tanto en cuanto conocen los etnógrafos y yo a ellos, al servicio de la religión, de la magia, del ritual y del ceremonial festivo. Se trata de un arte protéico que encontramos de una forma o de otra, en toda cultura; su omnipresente *appeal* tiene el carácter de universal cultural. Más aún, nos coloca ante la pregunta todavía sin respuesta, de si la música es una necesidad humana: ¿nos es necesaria la música? Por otra parte este desbordamiento musical de fronteras, su ubicuidad espacial nos lleva a una de las problemáticas antropológicas más recalcitrantes, pues curiosamente, el desarrollo técnico de la etnografía musical y los nuevos vuelos comparativos de la etnomusicología han ensanchado enormemente el campo de nuestros conocimientos sobre la música africana, del sureste asiático, del Pacífico etc. por un lado, pero por otro nos han hecho comprobar una vez más, y desde otro campo, que cuanto más entendemos menos sabemos. Más explícitamente: cuanto más y mejor conocemos las grandes y diferentes tradiciones musicales no europeas, más originales e irreducibles y menos comparativas nos parecen⁵.

Desde luego que también podemos plantear el problema desde el interior de nuestra civilización musical occidental pero me voy a limitar a señalarlo como introducción al enfoque que aquí voy a primar y a eludirlo pues es otro mi intento. La música es, a nivel generalizante, un fenómeno *sui generis*: ni verbal, ni material, ni referencial, ni objetiva, ni significativa por esencia. El hecho musical es etéreo, de naturaleza efímera, un suceso evanescente, de carácter formal, no discursivo ni igualmente repetible; goza de la absoluta individualidad propia del arte. La esencia de la música está en su estructura, forma y orden, en la interna consistencia de su mundo. Viene regida entre nosotros por principios e ideas intrínsecas, por categorías y modos como ritmo, melodía y armonía y por múltiples escalas, todo lo cual es un *hortus conclusus* para mí y que, por tanto, me prohíbe la entrada. Por encima de causas y circunstancias y más allá de su particular generación hay o vemos en la música un duende, un *quid divinum* subrepticamente arrancado a los dioses, que crea mundos nuevos, únicos, fascinantes e irrepetibles. Como para mí éste es —repito— un país extraño, me veo, frustrado y con sentimiento de impotencia, detenido a su puerta.

Pero no del todo. Primero porque la naturaleza de la música depende también de su medio de expresión cultural, del modo, cuándo y dónde tiene lugar, de su finalidad e ideas tanto del compositor como de la audiencia. Segundo, porque la reflexión sobre *sólo* esa dimen-

4. *Music, Culture and Experience*, obra publicada por la Univ. of Chicago Press.

5. Invito a la lectura de *African rhythm and African sensibility, aesthetics and social action in African musical idioms*, Univ. of Chicago Press 1979, de J.M. Chernoff y de Juju, *a social history and ethnography of an African popular music*, Univ. of Chicago Press, 1990, de C.A. Waterman.

sión estructural nos lleva a una polaridad maniquea inflexible, a un dualismo cojo o de una sola pierna. Ciertamente que el acto creativo es misterioso, cierto que no podemos descansar, antropológicamente hablando, en el gusto y fruición personal de la música por muy importante que sea, pero tampoco nos es lícito, profesionalmente, morar en una abstracta consideración teórica. Pues bien, ya en pleno universo académico propio nos encontramos con que la ejecución de la música vuelve a poner en primer plano otras dos dimensiones analíticas en torno a su naturaleza, significado e interpretación pero esta vez en conjunción. Significante tan autónomo como *loco-tempo* sensible, tan misterioso e impenetrable como experiencial y alusivo declina, cuando penetra nuestros oídos, su omnipotencia intrínseca y aproxima todos los polos: el esencial y el cultural, el privado y el público, lo específico y su representación y manifestación social.

Otra dialéctica, cuádruple por cierto, netamente antropológica, planteada de esta manera polar sólo con fines analíticos: ¿cuál es realmente la obra de arte musical? La intención del compositor o autor, las sucesivas interpretaciones orquestales, la recepción general –si que existe– del auditorio o la personal de un individuo. Es bien sabido y repetido que Beethoven fue interpretado por Wagner imponiendo éste en la ejecución toda su intensa sensibilidad romántica; no sabemos, desgraciadamente, cuáles hubieran sido las reacciones y comentarios del Gran Mogol de la música, pero curiosamente lo podemos saber si nos trasladamos a 1816 cuando en una ocasión escuchó una de sus obras para piano interpretada en una pequeña sala. Simplemente enfureció y protestó abruptamente; el intérprete, gritó, debía atenerse a lo escrito en el pentagrama. Nótese que este dictado beethoveniano complica aún más el problema porque él no se refirió a, o adujo la intención creativa que puso expresada en el papel. Como repetimos en clase a los alumnos, en la etnografía tenemos que atenernos al texto. Y sin embargo, hasta los más profanos e insensibles gozamos más de unas interpretaciones que de otras. Confieso que la Séptima Sinfonía de Beethoven dirigida por Abbado me parece desangelada, buena la de H. von Karajan y excelente la de Fruber de Burgos. En esta comparación he dejado en penumbra a Beethoven. Y cuando éste es el caso, habría que contar, además, con el virtuosismo del solista o solistas.

La energía –y la necesidad de contar con– de la interpretación nos hace pensar que en realidad la Séptima Sinfonía no está acabada; que, como obra cultural, es un proceso que en cierto modo y manera transforma al original y que la materia sonora resultado de la actuación del director y de la orquesta puede convertirse en obra de arte musical. Es obvio que esto no es todo porque la recepción de la interpretación no sólo es pasiva. El auditorio rechaza, a veces estrepitosamente, a autor y orquesta o a uno de ellos, otras aplaude calurosamente con lo que activa o narcotiza segmentos, resalta títulos y aspectos o, simplemente, condena la obra o el modo interpretativo al olvido. El auditorio establece un diálogo que acepta y/o rechaza. Además tenemos que contar con toda la falange de la crítica, con las elaboraciones musicológicas de relieve –las de San Agustín, de las Cantigas⁶, las de Hegel,

6. Los especialistas de hoy consideran las *Cantigas de Santa María* como «uno de los más grandes monumentos de la música medieval». Véase R.H. HOPPIN, *La música medieval*, Akal 1991, p. 356.

Schopenhauer, Proust, Mann, Adorno, Langer, Lévi-Strauss etc.— y las simplemente banales y ridículas pero que con las anteriores componen el polo académico-científico-periodístico que crea virtuosidad, directores, solistas, orquestas, fruición y sus contrarios. Campo dinámico de fuerzas, dialécticidad interna, transformación y participación conforman un todo que se produce, no lo olvidemos, en un contexto social, en un momento y espacio cultural, en un diálogo comunitario pero en el que también se oyen voces individuales discordantes. Lo que prueba —y me hace volver al punto primero— la naturaleza irreducible del significante en su puridad que no se rinde ni sujeta a fácil domesticación, que en su historicidad y como la pintura, sobrevuela generaciones, geografías, grupos, ideologías y significados. Estamos ante la presencia de lo sublime, de nuestro sublime, lo mismo que cuando gozamos de los valores estéticos de los bajorrelieves músicos de Luca della Robia y de Donatello o de los músicos en los cuadros de Menling, de mi favorito Carpaccio o de Bartolomeo Veneto. Desde esta perspectiva la música es compañera del misterio, va más allá de la lengua y de toda ciencia social, confronta lo trascendente e ilumina un tantico la tragedia humana. Se dice que el Tercer Cuarteto de Brahms hizo repensar a Wittgenstein su intento de suicidio; a Nietzsche la gravitas de la música le daba acceso al universo de lo *metaphysisum*. Jugaba a doble standard.

Pero dejando ese *mystère suprême* a lo Lévy-Strauss volvamos a la otra analítica mitad, a aquella que prima a la música como un espacio de fuerzas en transformación y como un campo dialéctico y participativo, a la música como fenómeno sociocultural en una palabra. En cuanto tal conviene recordar algo importante e inicial: que la sensibilidad música es algo aprendido, que la experiencia musical va con tiempo, espacio y educación: cada uno baila cuando le tocan su son. Qué grado de discriminación cultural hay en la distinción entre música y ruido lo podemos apreciar nosotros mismos cuando oímos sonidos o instrumentos musicales muy distantes y ajenos y que, además, nos parecen chirridos, estridencias, guirigay y algarabía. Contundente y unánime corroboración nos la aportan los primeros jesuitas que llegaron al Japón de comienzos de la segunda mitad del siglo XVI: encuentran a la música (!) local simple y totalmente desagradable. El portugués Lourenço Mexía escribió: «su música es tan disonante y estridente a nuestro oído que es toda una dura prueba escucharla por un cuarto de hora, pero para agradar a los japoneses nos vemos obligados a escucharla por horas. A ellos les gusta tanto que piensan que no hay nada igual en todo el mundo, y aunque nuestra música es melodiosa, la oyen con repugnancia». Otro portugués, Luis Frois se expresó así: «Nosotros pensamos de la música como algo dulce y melodioso; en Japón aúllan todos juntos y el efecto es simplemente horroroso. Nosotros pensamos que la música de arpa, viola, flauta y órgano es dulce, pero todos nuestros instrumentos suenan estridentes y desagradables a los japoneses». Valignano, el jesuita visitador natural de Italia, dice escuetamente: escuchar su música es «una gran tortura para nosotros»⁷. El lector de *The Tale of Genji* de Murasaki Shikibu podrá apreciar cómo y porqué

7. Las citas las tomo de las pp. 256-257 y 271 de *They came to Japan*, Ann Arbor, 2ª ed. 1995, en excelente edición de M. Cooper.

los japoneses pensaban de otra manera sobre su música. La música no es una *lingua franca* sino parte de la cultura aural local, lo que nos invita a justipreciar, siempre en contexto, el punto de vista indígena como componente esencial en la música de un pueblo. La música habita el lugar.

Ahora bien, precisamente desde el momento en que el significado de la música es inherente a contexto abrimos la caja de Pandora de sus indefinidas posibilidades semióticas, virtualidades sin fin y manipulaciones *ad hoc* expresivas. Para marcar mejor la polivalencia del significante volvamos a Japón donde la comunicación puramente musical no era fácil como acabamos de ver; pero es aquí, a pesar de la dificultad en captar la armonía interna donde esa misma música adquiere un valor externo extra, un rol expresivo socio-cultural que vehicula mensajes diferenciadores e identitarios. Los portugueses llevaban en sus grandes naos fanfarrias a base de instrumentos de metal que tocaban casi siempre los esclavos negros —o indios—. Músicos y trompetas atraían por su rareza y estruendos a chinos y japoneses que acudían a presenciar el extraño espectáculo que intencionalmente organizaban los portugueses en su camino cada vez que iban a rendir pleitesía a las autoridades locales. Cuatro jóvenes japoneses educados por los jesuitas en música occidental dieron un concierto de arpa, clavicordio, violín y laúd a Hideyoshi, primera autoridad real en el país; a pesar de su aversión por esta clase de música Hideyoshi pidió tres *encore* y examinó después con curiosidad los raros instrumentos; le extrañaban. En otra ocasión hizo cantar y bailar a un negro de la comitiva de los portugueses al que observó con curiosidad. Persona culta quería conocer en sus raras maneras a los «bárbaros del Sur» que no sabían comportarse civilizadamente.

El capitán de navío Pinto da Rocha se desplazó a Nagoya para visitarlo y ofrecerle los presentes ceremoniales de rigor. Iba precedido por una escolta de guardias negros portando lanzas doradas y vestidos de trajes amarillos. Durante el convite con que Hideyoshi les agasajó los negros ejecutaron una danza al ritmo de flauta y tambor y empatizaron de tal forma con sus saltos y contorsiones que no había forma de hacerles parar. Hideyoshi gozó de la inesperada espontaneidad frenética de los negros de tal manera que ordenó les dieran a cada uno un vestido blanco como regalo. El intérprete les explicó que según la etiqueta japonesa debían elevar el presente por encima de la cabeza como señal de respeto pero como no entendieron bien el mensaje comenzaron a enrollárselo como turbante lo que provocó el regocijo de los japoneses. Una última pero significativa semiotización trágica: en enero de 1610 treinta embarcaciones japonesas atacaron en Nagasaki la gran nao comercial portuguesa. Su capitán A. Pessoa esperaba que las embarcaciones japonesas llegaran al alcance de sus cañones, abría fuego y las destrozaba. Para añadir insulto musical a la matanza hacía sonar una fanfarria de trompetas después de cada descarga mortífera: para los portugueses era señal de júbilo y victoria, para los japoneses sonaba a ignominia y derrota⁸.

8. M. COOPER, *Rodríguez, o intérprete*, Lisboa 1994, traducción del original inglés *Rodríguez The Interpreter*, pp. 234, 299, 282, 81, 96, 100, 271-272.

James Joyce decía que el alma de una cultura tenía que ser descubierta en los *music halls* populares. Si con un tantico de imaginación nos trasladamos a esos cenáculos de la música norteamericanos de finales de siglo-pasado nos encontramos nuevamente con saltos, tambores, trompetas y negros pero cada vez más sofisticados –según nuestro modo de ver–. El negro en jolgorio, danza, fiesta y música ha constituido, al menos desde el Renacimiento, no sólo la imagen convencional sino la representación del otro, de la alteridad. Negro, tambor y percusión, danza y extrañeza han traído iconográficamente el mensaje de la llamativa y excitante diversidad. Theodor de Bry, A.F. Prévost, J.F. Bernard, J. Buel, R. Phillip y C. Coquilhat entre otros que copian a su manera la adoración israelita del becerro de oro de Lucas van Leyden (1529-1530), reproducen en sus escenas las supuestas danzas lujuriosas y orgías negras al son del omnipresente tambor⁹. Y entre nosotros ¿qué video televisivo o filme etnográfico no muestra a un pueblo primitivo danzando al son de su música? Y entre nosotros, otra vez, ¿es posible caracterizar a Andalucía sin flamenco, a vascos sin chistu, a Madrid sin chotis y zarzuela y a aragoneses sin jota? ¿Y a la euforia colectiva de Alcoy sin sus bandas de moros y cristianos? ¿Y a un partido político sin su himno? No hay iglesia sin liturgia coral. La importancia de la cadencia y del ritmo para el ritual fue subrayada ya por Mauss; Durkheim fue todavía más lejos: vio el origen de la religión en los momentos clásicos de climax y efervescencia popular, momentos de movimiento y sonido que no sólo van más allá de la lengua sino que por su naturaleza están fuera de la lengua. Realmente interesante es la apropiación occidental de la música negra especialmente en su famoso modo norteamericano denominado *ragtime craze*, nombre ya en si mismo significativo. Esta forma musical casa a etnicidades y libera a la música negra de la negativa imagen de negritud. La tocaban en los *music halls* joyceanos los blancos, pero se pintaban la cara de negro. Notémoslo: era música negra para audiencia blanca y ejecutada por blancos pero enmascarados de negro; los negros la ejecutaban para negros en lugares sólo para negros. Era lo correcto. Los blancos podían gozar de la música negra tocada por blancos pintados de negro en lugares destinados a blancos. *La Alexander's Ragtime Band* e I. Berlin –indio, marginado y emigrante– *The Ragtime King* lograron algo así como una mezcla o texto semi-canónico porque eligieron temas en consonancia con los *american values*: la familia, el amor, la madre y *Christmas*; de esta forma –sigo resumiendo– liberaron la energía creativa musical negroamericana.

Pero de pronto aparece el torbellino musical llamado Jesephine Baker que rompe el canon con su exuberante personalidad: la mujer afro-americana negra, pobre nacida en 1906 en St. Louis triunfa donde sólomente en aquel momento podía tirufar: en el París de los años veinte. Recuerdo haberla visto celebrando su negritud y su primitividad, exhibiendo su energía erótica libidinosa en danzas salvajes. Vibrante, sin inhibiciones, bailaba ritmos negros exóticos en un París que la aclamaba y la adoraba, algo que no pudo conseguir en su

9. Estoy glosando las pp. 203 y ss. en *Prehistories of the Future*, ed. por E. Barkan y R. Bush. El cap.: *Travel Engravings and the Construction of the Primitive* es de C.S. Steiner. En lo que viene a continuación resumo a R. Dawidoff, *The kind of person You Have to Sound Like to Sing «Alexander's Ragtime Band»*, pp. 293 y ss.

América natal. Pero el clima estaba ya cambiando; lo prueban ejecutores americanos del calibre de Louis Rex Armstrong, Lady Day (Billie Holiday), Count Basie y Duke Ellington quienes, como la Baker, pasaron de representar al negro salvaje con sus ritmos, danzas y música a representar una auténtica realeza en los *music halls*; admirados por los blancos y aplaudidos por todos pasaron, en expresión de Dawidoff, de la jungla al mundo sofisticado y millonario.

He presentado una serie variada de comportamientos y sucesos suficientemente expresivos, índices semióticos todos del múltiple rol de la música en la sociedad; he enhebrado, además, sucesivas fases de la negritud para hacerles re-significar como policromáticas señales orientadoras de la laberíntica realidad musical; plurales zonas de significado en un inmenso campo de posibilidades combinatorias que quiebran la petrificación tanto unilateral como monológica del modo privativo música. He sugerido de paso y lateralmente la realidad del pluralismo multiétnico de nuestra cultura musical: Falla bebió en fuentes populares. Si la quisiéramos definir estrictamente falsificaríamos no sólo nuestra música sino nuestra cultura.

Para dar una aproximada idea del modo antropológico música tendría ahora que comenzar a ensanchar el campo e incluir todo un conjunto de usos socio-culturales populares del sonido, muchos de ellos en ocaso (por ejemplo: cantos de sementera, de recolección, de albañiles, de picapedreros –recogí alguno en Galicia–, de segadores etc.) y otros en activo (rondallas, corales, bandas de música locales, canciones etc.). Hay charangas para el goce de los niños, melodías para enamorar, festivales internacionales de música pop para jóvenes, canciones de boda y marchas fúnebres para entierros ceremoniales (tradicionales en algunas aldeas orensanas). La fiesta, toda fiesta popular es inseparable de la música; a la mañana se canta la misa (flamenca, baturra, asturiana etc.) en la iglesia, se interpreta música de concierto al mediodía, pasodobles en la corrida, aires regionales por la tarde y de baile a la noche. La música es inseparable también de las celebraciones de los partidos políticos, de las elecciones, y de slogans de publicidad; en música se expresan los grupos oprimidos o discriminados y en música se canta la injusticia. Todos recordamos cómo este modo musical floreció con pujanza en nuestra etapa de transición política. La música es también y funciona como forma humana de sociabilidad: los bailes y conciertos formales, presididos por autoridades y celebridades, dirigidos e interpretados por virtuosos directores y renombradas orquestas, a veces con fines benéficos, son vehículos cargados de valores y significados que marcan, seleccionan, distinguen y ennoblecen. Los himnos nacionales y supranacionales, regionales y ahora locales, los de hermandades, cofradías, y barrios de ciudades, los de grupos, clases y categorías distribuyen a manos llenas emblemas de identidad. En el Bajo Aragón se subdividen algunos pueblos en cuadrillas o peñas que se autodefinen y autoafirman con ritmos distintos. Prueban su identidad, energía y habilidad como grupo compitiendo a golpe de tambor con el de al lado tratando de interferir con su ritmo en el ajeno, romperlo y hacer que se unan al propio¹⁰. La recogida y análisis de

10. L. Segura Rodríguez lo ha analizado en *Percusión e identidad*. Zaragoza, 1987.

instrumentos, su filiación y comparación, las técnicas etnográficas para acopiar material sonoro de todo tipo, el complejo mundo de la orquesta, de la discografía, de su organización, economía etc. son parte nada más del inmenso campo antropológico musical.

Pero como todo esto es simplemente obvio no quiero insistir en algo que, además, aporta todo manual de etnografía de la música, pero sí me permito subrayar, una vez más, nuestro ángulo antropológico y focalización específica, parcial y limitada sin duda, pero no por eso desprovista de interés y significado. Podemos acercarnos a este fascinante campo analizándolo como un mensaje-objeto portador de plurales funciones fáticas, hipostáticas, metalingüísticas y emotivas, todas las cuales requieren códigos culturales interrelacionados para su interpretación. Más concretamente: tanto el modo recepción participación-experiencia como el modo de significación icónico-analógico requieren la investigación en paralelo de la intersección de funciones y de la sintaxis tempo-espacial. En este peregrinaje analítico nos deslizamos del código técnico al código expresivo o, más abstractamente, de la semiología de los signos a la hermenéutica interpretativa. De esta, o similar manera, podemos aportar un modo mereológico de ver y presentar a la música propio nuestro, ni mejor ni peor que otros, pero específico de nuestra disciplina. Y de paso no nos olvidemos de gozar del placer exquisito de la música.