

Entre la música i el missatge sonor



Jaume Aiats

*Institut de Documentació i d'Investigació
Musicològiques Josep Ricart i Matas
(UAB)*

Els estudis del fet sonor es mouen a cavall entre allò que és música i allò que no ho és. Quina posició ha de tenir l'investigador envers la categoria música, tan evident en la nostra cultura? En tenim prou a ampliar el camp d'observació? Aquest article exposa algunes consideracions sobre aquesta problemàtica a partir d'observacions fetes en la cultura europea, i amb el contrast de cultures allunyades.

The researches of the sonorous fact are moving between what is music and what isn't music. What position must the researcher take up on the category of music? Which is so evident in our culture? This article shows some considerations on the problems starting with some observations made in the European culture and constrasting faraway cultures.

Barcelona, diumenge vint-i-nou de novembre de 1992, migdia: dotzenes de milers de persones desfilen pel centre de la ciutat manifestant la seva indignació pels actes xenòfobs i racistes que darrerament es produeixen a diversos indrets d'Europa.

Barcelona, el mateix diumenge vint-i-nou de novembre de 1992, capvespre: més de cent mil persones es concentren al Camp Nou per presenciar el partit FC Barcelona – RCD Espanyol.

En tots dos actes els assistents s'expressen de diverses maneres: pancartes amb textos, dibuixos o símbols; banderes; peces de roba, adhesius o pintura sobre la cara i el cos; ocupació significativa d'un espai; utilització d'una gestualitat prevista, individual o organitzada; fum, llums, colors, etc.¹ Però el principal mitjà d'expressió és el missatge sonor, que pren diverses formes. Segons els casos –i partint de criteris no sempre explícits– serà anomenat crit, cançó, fer sonar estris (xiulets, trompetes, cassoles o timbals) o, genèricament, fer soroll. Són, ben segur, les experiències sonores o «musicals» que aquest diumenge han compartit més persones de la ciutat. A més, enfront de la majoria «d'experiències musicals» acceptades o reconegudes, aquí gairebé tothom participa activament en la creació sonora; no en són únicament receptors.

Què fa aquesta aglomeració humana? De quina manera fa ús de l'expressió sonora? Amb quina finalitat?

Aquestes preguntes –i moltes d'altres que se'n desprenen si anem descabdellant la troca– són a la base d'estudis que actualment es fan des de molt diverses especialitats de les anomenades ciències de l'home (des de l'etnologia, la sociologia, les ciències polítiques, la lingüística o la història, fins a la musicologia), i obren un camp d'interès amb grans possibilitats de treball. En aquest article no volem entrar en l'estudi concret ni de les manifestacions ni dels camps de futbol,² sinó aprofitar l'exemple que ens ofereixen per encetar un seguit de reflexions sobre les possibilitats d'estudi i de comprensió de la música. De fet, ens trobem davant d'esdeveniments en què participen moltíssimes persones: al cap de l'any a Catalunya hi ha centenars de manifestacions al



carrer (generalment de poc nombre de participants) que hauran anat aplegant sectors força amplis de la població; els actes esportius, polítics, de concerts multitudinaris, etc., apleguen encara més milers de persones. Totes aquestes situacions tenen un component sonor comú: els assistents organitzen missatges per ser proferits col·lectivament. En el pas dels anys, són ben poques les persones que no han participat mai en una acció d'aquesta mena. Ens trobem, doncs, davant d'un fet d'una innegable importància en l'expressió i en la vivència sonores de la nostra societat; però, fins ara, gairebé no ha estat estudiat des d'un angle musical (tant si el volem anomenar musicològic com si li volem dir etnomusicològic). Per què? Segurament per la mateixa raó que les disciplines musicals³ tampoc no veuen com a temes d'estudi plausibles moltes

d'altres expressions sonores organitzades: ja siguin les crides dels venedors, nuncis o captaires, les dels grups que ofereixen música al metro o a la Rambla, o la programació musical preparada per les empreses explotadores dels serveis de transport o dels centres comercials. En cadascuna d'aquestes situacions, hi trobem una utilització del mitjà sonor per a una finalitat concreta

1. En el cas de les manifestacions en podeu veure una descripció a COLLET, 1982.

2. Qui estigui interessat en el fet etnològic i social dels estadis de futbol pot consultar l'apassionant article de BROMBERGER; HAYOT; MARIOTTINI, 1987; pel que fa a un aspecte sonor de les manifestacions, hem analitzat el cas dels eslògans a AYATS, 1992.

3. I no només les musicals, ja que molts «oblits» són conseqüència d'aplicar punts de vista compartits amb d'altres ciències socials, com la lingüística, l'etnologia o la història.

—més o menys explícita— amb tota la càrrega de valors socials i de pensament que representa cada cas i cada formulació concreta.

Quina música?

En el segle XIX eren poquíssims els investigadors que atorgaven interès a l'estudi de les cançons infantils. No obstant això, de mica en mica s'anaren incloent com un apartat dins dels anomenats gèneres cançonístics, i començaren a figurar en els reculls de materials; i no pas, seguint els criteris de l'època, per l'interès que pogués tenir la situació comunicativa i social en què apareixia aquest ús de la veu, sinó per la raresa del missatge o per la importància adjudicada a la forma musical.⁴ De mica en mica, la cançó infantil passà a tenir existència per si mateixa, amb unes qualitats i uns valors propis, com si fos un objecte i una categoria preestablerts a la seva realització contingent. Amb aquesta argumentació implícita s'apilaven notacions d'un fenomen que d'entrada no s'avenia de cap manera a la noció música del temps⁵ —categoria de pensament que englobava una sèrie d'atributs, entre els quals hi havia l'originalitat, la raresa, l'obra d'art—, ni tan sols en el subapartat música folklòrica.

Aquesta integració progressiva d'un conjunt de fets sonors dins els dominis de la música, ocupant-hi un lloc determinat en el sistema de valors, permet d'entendre que el camp que comprèn aquesta noció no és estable ni molt menys definit per una essència o existència naturals. Des de l'eclosió del pensament romàntic —per retrocedir fins a èpoques no gaire llunyanes— el saber europeu⁶ ha tractat les construccions sonores que s'avenien a la categoria d'obra d'art, i ha delegat l'interès per a d'altres cultures (extraeuropees o considerades marginals dins d'Europa) a una disciplina lateral a la musicologia, que ja ha rebut diversos noms: folklore musical, musicologia comparada o etnomusicologia. Seguint les paraules de Blacking,⁷ podem dir que ens cal un mot pesat i empipador (*etnomusicologia*) per oblidar que als centres oficials d'Europa creats per a l'ensenyament de la música només s'ensenya un ti-

pus molt precís de música ètnica: la d'una èlite europea dels darrers segles. No m'aturaré a tractar què significa la dimensió d'institucionalització de la història representada en la creació al principi del segle XIX dels conservatoris, tal com el seu mateix nom ja suggereix.⁸ Sí, però, que és fàcil de veure que la nostra societat preveu i delimita la difusió del «saber» i del pensament sobre la música a través d'unes quantes categories i institucions que podríem resumir en:

- Música culta / conservatoris i musicologia.
- Músiques ètniques (exòtiques o locals) / centres de música tradicional i etnomusicologia.
- Música comercial (o lleugera) / poders empresarials que la potencien.

Dins aquesta esquematització en tres apartats —ben segur massa simple, però significativament coincident amb les seccions de les botigues de discos—, hi podem englobar el conjunt de les construccions sonores (de sons humanament organitzats per tornar a citar Blacking) que en el pensament occidental més comú entren, degudament jerarquitzades, dins la categoria *música*; o sigui, les categories d'obra d'art sonora que ens vénen directament del romanticisme, adaptades més o menys a les circumstàncies canviants. En una formulació més pràctica, i amb el risc de caure en la tautologia, podríem dir que hi englobem qualsevol fenomen sonor, voluntàriament produït per l'home, que pugui ser enregistrat en disc compacte i comercialitzat.⁹

Música: una noció ordinadora

Com és ben sabut, fora de les cultures occidentals gairebé cap cultura ha desenvolupat una noció de música que tingui una equivalència amb la nostra. Per tant, la seva aplicació ingènua, amb el conjunt de valors que comporta en la nostra societat, a construccions sonores d'altres àmbits culturals pot ser ben inapropiada i deformadora. Tres quarts del mateix passa amb l'ampliació irreflexiva del llindar de música a construccions de la nostra societat que tant en el món del pensament (culte) com en l'ús quotidià mai no han estat concebudes com a tals. Així, no podem anomenar confiadament música el crit de l'esmolet,

els crits de suport dels afeccionats a un equip esportiu, o la cantarella dels infants per comptar i parar. És necessari un estudi de les categories amb què el grup social organitza i percep els fets sonors per després destriar-ne els usos, els valors i les implicacions que s'hi vinculen; i sempre tenint en compte la importància que hi té la construcció del terme genèric *música* que, en un canvi a través dels segles i de les situacions, ha anat forjant en la nostra cultura una gestió precisa d'una part de les construccions sonores, i les ha possibilitades.¹⁰

Aquí arribem a un centre d'interès que considero capital en les investigacions actuals, i que gairebé no és tractat en les recerques al nostre país. La música continua massa sovint essent concebuda com una realitat corpòria, com un objecte amb existència *per se*, i no pas com un esdeveniment sonor que té lloc dins d'un fet comunicatiu humà, i només abastable en la mesura que avancem en el coneixement del fet comunicatiu en què apareix. Aquesta realització sonora és el resultat, i només així pot ser percebuda, de l'aplicació d'unes categories de pensament i d'uns usos degudament estructurats en la vida social. Des d'aquesta visió distanciada del fenomen, totes les realitzacions i institucions que en la nostra societat s'assenten sobre la categoria *música* poden ser analitzades des d'un prisma diferent i altament productiu. No es tracta, però, solament de resituar la música, de contextualitzar-la com a fenomen social, interactiu, percepció evanescent que se'ns presenta ben just en l'instant de ser proferida¹¹ —posició que molt encertadament s'allunya de l'essencialisme, però sense visitar les nocions més fonamentals que li donen suport—, sinó de portar l'anàlisi crítica a les eines de pensament, a les categories que possibiliten l'organització sonora i n'ordenen l'estudi.

A la majoria de *músiques ètniques*, terme divulgat recentment, hi trobem el mateix fenomen d'ampliació dels límits del concepte *música* en la nostra cultura. Són nombrosos els testimonis històrics europeus que qualifiquen moltes de les realitzacions sonores extraeuropees com a *sorolls* o *xivarris*, i que només admeten com a *música*

aquelles que formen part de rituals fàcilment equiparables a cerimònies europees. Aquesta n'ha estat l'evidència més corrent fins que, a partir dels esforços de grups molt reduïts, s'han anat alterant els valors que se'ls adjudicava: en els últims anys s'ha transformat de manera general

4. O sigui, d'una banda per una veneració a un passat que està desapareixent, i de l'altra, pels suggeriments que la dissecció de la seva «forma», a partir de criteris previs, podia aportar als compositors.

5. Un clar exemple és el *Cancionero musical popular español* de PEDRELL (1917-1922), en la «Sección segunda» LALAS ens especifica que «se componen de formulillas músicas, que no canciones» afegint-hi que «no tienen ningún relieve musical y las pasamos por alto porque no cumplen a nuestro intento». En la comunicació *On acaba, la música?*, que presentarem al Congrés Pedrell (Barcelona, 1991), tractem aquesta problemàtica analitzada a partir del *Cancionero*.

6. Utilitzaré els termes *europeu* i *Europa* per indicar —malgrat la simplificació i reducció geogràfica que això representa— la cultura del nostre continent, dominant i expansionista per tot el planeta, que habitualment és anomenada cultura occidental, per oposició a un orient no gens determinat.

7. A *How Musical is Man?* (BLACKING, 1973). Quan preparàvem aquest article hem tingut notícia de la pròxima aparició d'una edició en català d'aquesta obra cabdal, editada per EUMO.

8. La importància de la institució en la creació musical i en la perduració del pensament sobre la música ha estat detalladament analitzada per Jacques Cheyronnaud dins dels cursos que ha fet en els últims anys al l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Actualment elabora part d'aquests materials per publicar-los.

9. Permeteu-me —per no allargar innecessàriament el text i perdre'ns en reflexions allunyades del tema— que no diferenciï entre la música i diverses formes de parla (discursos, contes, etc.) que també poden ser enregistrades i comercialitzades. Tampoc no entraré en aquest text a argumentar sobre la «música» no produïda voluntàriament per l'home, ja sigui resultat d'elements de la natura (com el «cant» d'alguns animals), ja sigui amb intervenció humana no voluntària (com la resultant dels paisatges sonors urbans).

10. No seria prudent, aquí, d'endinsar-nos en aquesta matèria, de gran amplitud. Alguns investigadors han tractat profundament aquesta problemàtica, com per exemple Jacques Cheyronnaud.

11. Entre els textos que resituen les investigacions sobre la *música*, i que aporten una crítica clara i eficaç al missatge sonor tractat com a objecte, a l'etnocentrisme i a nocions encara habituals com *antiguitat*, *ruralisme* o l'oposició *culte/popular*, podeu veure el recent article de Josep Martí *Hacia una antropología de la música* (MARTÍ, 1992).

l'actitud perceptiva envers elles, i han passat a ocupar un espai social ben diferent del de la situació que les originà, tot instaurant-ne una nova utilització. Han tingut una plaça a les sales de concert, a les produccions discogràfiques i a les emissores de ràdio. Aquestes músiques del món (amb l'implícit de ser considerades locals enfront de la música universal de creació culta europea) han pres valors essencialistes de música natural, original, i un enfilall de qualitats que hi van lligades, completament allunyats de l'ús que les possibilitava. Qualitats i valors que per procediments metonímics poden qualificar a la vegada el pretès objecte, l'individu que el consumeix i la cultura de partida. Aquesta apropiació que en fa la nostra societat té molt a veure amb altres transformacions i processos que afecten tots els fenòmens musicals. Un dels ja força coneguts és el de la folklorització.¹²

La no-música: del crit al xivarri

Hi ha un gran ventall de construccions sonores que mai –en l'ús ordinari– no han estat qualificades de música, però que progressivament han anat entrant en el camp de mira d'alguns investigadors del món musical, en el gruix d'objectes o de situacions que tenen en compte. Un cas antic en són les ja esmentades cantarelles infantils. D'altres de més actuals són els missatges dins de situacions col·lectives amb què hem iniciat aquest text: manifestacions al carrer, estadis esportius, festes al carrer (incloent-hi elements valorats com a tradicionals, com el Carnestoltes o les esquellotades), concerts multitudinaris (rock, country...), mítings polítics, grups infantils enfrontats, festes restringides (com el «que es facin un petó» dels casaments, festes gremials, associatives o d'amics), i moltes altres que hauran d'anar especificant i raonant els estudis futurs. Nous camps, gairebé no tractats, són els usos de missatges individuals amb codificació sovint ben precisa i expressiva. Dins de la poca delimitació que se n'ha fet, n'esmentarem alguns exemples: el venedor (als mercats, de diaris, de loteria, de gas butà, l'esmolet... juntament amb els antics nuncis i serenos), l'ús d'instruments de senyal so-

nor modulable i expressiu (clàxons, reclams, timbres, trucs a la porta, trucs de protesta...).

Per què no són considerats música? Sembla evident a tothom que no ho són, però el perquè ja no és tan clar. Resseguir una mica el perquè ens porta a precisar més algun dels atributs que van implícitament lligats a la noció de música. Un d'evident n'és la línia melòdica. Una organització sonora sense canvis en l'altura dels sons (un ritme percussiu sobre un objecte que emet un so d'altura fixa), o amb canvis que no tenen funció distintiva en l'estructura del missatge (tal com passa amb els eslògans de les manifestacions), mai no serà considerada dins les categories de música o de cant. En el model del pensament general europeu, l'estructuració en altures previstes és un component imprescindible per a la pertinença a la *categoria superior* de les organitzacions sonores. En canvi, d'altres paràmetres distintius que podem aplicar al so no tenen un valor necessàriament estructural, i són fàcilment oblidats (així pot passar amb el volum, la forma d'atac, l'harmonicitat, i d'altres que la nostra cultura ja redueix significativament al gros sac de timbre). D'altres cultures, com és ben conegut, treballen molt més la discriminació d'alguns d'aquests apartats i mantenen la importància melòdica a nivells menys precisos: això implica dificultats afegides a l'investigador, dificultats que no es limiten a un simple problema de percepció o de comprensió estructural d'un altre joc de paràmetres, sinó que afecta les categories de pensament que apliquem sobre el fenomen. En definitiva, són aquests hàbits de pensament i de percepció que ens permeten d'abastar el so fugisser («*És per la ment que se m'obre Natura/ A l'ull golós*», com va escriure J.V. Foix a *Sol, i de dol*). I aquí es mostra completament retòric el discurs que vol fer de la *música un llenguatge universal*. És més, aquest discurs vol expandir el nostre valor *música* imposant-lo com a evidència a tots els humans, i aquestes evidències són penyora de dominació.

Però hem de vigilar de no apressar-nos a veure en preteses característiques formals la raó de ser de les categories. Les anàlisis formals són fetes a partir de models previs i, en molts dels casos, els

♩ = 206
6^{me} basse

Dans la vill' de Ly - on - grand Dieu la jo - lie vil - le - . Vill' qui n'a rien - de - dans
 Vi - ll' qui n'a rien - de - dans que - trois bell's jo - lies fil - les - . Y'en a un' qu'est - ma soeur
 Y'en - a un' qu'est ma soeur et - l'au - tre ma cou - si - ne - . Et - l'au - tre qui - n'm'est rien
 Et - l'au - tre qui - n'm'est rien - Je - croi qu'il s'a ma mi - e . Le - roi l'a fait d'man - der
 Le - roi l'a fait d'man - der pa - r - trois de ses gens d'ar - mes . N'a - pas vou - lu - ve - nir
 N'a - pas vou - lu - ve - nir ni - pour - trois ni - pour - qua - tre . Il - est al - lé - lui - mè - me
 La - bouteil' à la main - le - vin le verr' dans l'au - tre . Bu - vez la bel - l' bu - vez
 Bu - vez la bel' - bu - vez - bu - vez de dans mon verre . Ce - lan m'appar - tient pas
 Ce - lan m'appar - tient pas de - boire dans v' - tre ver - re . Ça appar - tiendrai - t plu - tôt
 Ça appar - tiendrai plu - tôt à - ces jeun's de mai - sel - les . Qui - portent le - tiens - tiens
 Qui - portent le tiens - tiens - coif - fur à la den - tel - le . Pe - tits soulier - s mi - gnons
 Pe - tits souliers mi - gnons pour dan - ser en cham - brel - le .

Transcripció
etnomusicològica de gran
complexitat. Font: UNESCO

resultats que ofereixen poden tenir més fonament en les intencions i analogies que posen en funcionament aquests models que no pas en una realitat objectiva del perceptible sonor, ja reduït i fixat en objecte. Paral·lelament a allò que observem en d'altres procediments de les ciències socials —com és el cas d'uns certs usos estadístics o de sondeig d'opinió—¹³ hem de ser crítics amb les eines que utilitzem, i procurar no caure en la tautologia descriptiva o en la simple reproducció d'allò que ja és previst en les evidències de la disciplina.¹⁴

Per tant, la importància del paràmetre línia melòdica haurà de ser vist pel seu ús dins de la circumstància comunicativa concreta i, sobretot, pel paper capital que ha tingut en el desenvolupament de la música de les institucions de poder a Europa. Essent el principal paràmetre determinat per la notació gràfica de la música, la complexitat de les seves relacions (amb la culminació polifònica) ha anat constituint un element bàsic dels professionals, i inseparable de la idea romàntica d'*obra d'art* aplicada a l'art dels sons. En sentit contrari, qualsevol missatge sonor que no correspongui a les circumstàncies adients a aquestes institucions i allunyat de les esferes

d'*obra d'art*, si a més no té la línia melòdica com a tret organitzador del missatge, no participarà mai de la categoria distingida.

Música, cant, parla

Arribem, per tant, a algunes certes. La noció música, pròpia de la nostra cultura, no representa un objecte, amb consistència i límits clars, sinó que gestiona una part de les construccions sonores de la nostra societat, dotant-les d'un con-

12. En el nostre país Josep Martí ha treballat en diverses ocasions el fenomen de la folklorització, com en l'article «El folklorismo. Anàlisi de una tradició *prêt-à-porter*» (MARTÍ, 1990). Un cas paradigmàtic de la transformació dels valors lligats a un fet musical és analitzat en aquestes mateixes pàgines en l'article «Josep Verdagner Roviretes: dues èpoques, un flabiolaire».

13. Sobre l'estadística i la seva escassa aportació al millor coneixement de la vida quotidiana dels individus, podeu veure la crítica que en fa Michel de Certeau, 1980. Pel que fa a la construcció de l'opinió a què es veuen abocats els sondeigs, vegeu Patrick Champagne, 1991.

14. Una rigorosa crítica als mètodes analítics en etnomusicologia ha estat formulada per Denis Laborde (1993) en la seva tesi doctoral, que desitgem veure publicada ben aviat.

junt jerarquitzat de valors. A la vegada, possibilita la seva reproducció a partir de les institucions que n'asseguren la continuïtat i la creació. D'altra banda, nombroses construccions sonores en ús en la nostra societat queden fora del seu àmbit i són compreses en altres categories de pensament.

En aquest punt es fa necessari respondre una pregunta: Hi ha cap diferència d'essència entre les diferents construccions sonores? O exposat en una àrea més restringida: Quina diferència intrínseca hi ha entre cantar i parlar? La resposta és clara: qualsevol construcció sonora s'estructura sobre el mateix element físic, únic i indivisible. L'única diferència entre elles potser és la utilització dels elements segmentals de la llengua, o sigui, d'oposicions fonològiques que s'estructuren en tirallongues. És l'organització que correntment anomenem *paraules* i que és la base dels *representamen*, per utilitzar la terminologia de Peirce.¹⁵ Per tant, entre cantar i dialogar no hi ha cap diferència essencial sinó de grau: és el mateix fenomen sonor, tot i que amb una modulació diferent d'algunes característiques, modulació que depèn de la situació comunicativa (interlocutòria) i dels usos previstos per la societat en aquella circumstància. Així, potser ens seria més útil observar el conjunt de missatges sonors com un *continuum* de situacions —tipificades i més o menys closes— en què els membres d'un grup formulen les seves estratègies de relació sonora a partir de la cultura compartida i dels implícits d'aquest grup. En cada una de les societats aquesta cultura compartida compta amb les categories apropiades per a la gestió de les seves relacions sonores. Un grup com els *xuar* de l'Amazònia,¹⁶ per exemple, no utilitzen cap terme equivalent ni a *parla* ni a *música*, sinó que se serveixen d'una diversitat de termes, cadascun designant una situació comunicativa sonora. Alguns d'aquests, els podríem traduir per *conversa*, *discurs*, *conte*, *oració*, *cantilena*, *cant del ritual de beure*, *cant xamànic*, etc. No hi ha, per sobre d'aquests «compartiments», cap etiqueta que els agrupi en dos sacs distints i oposats per la «natura» del missatge, com fem nosaltres amb *música* i *paraula*.

Podria semblar que comportaments com el dels

xuar, habituals en moltíssimes cultures, només ens concerneixen com a curiositat i descripció de l'Altre. Però una reflexió més atenta ens porta a qüestionar una de les categories més evidents del nostre pensament sobre aquesta matèria: totes les aproximacions als fenòmens inclosos en la noció cançó la consideren com un element compost de dues naturaleses diferents, la paraula i la música. Aquests elements participarien, des de l'essència distinta, en un artefacte híbrid, i per això les anàlisis i el coneixement que apliquem damunt «l'objecte» reificat (i emmagatzemat independentment de l'acte que el féu possible) tenen en compte els dos elements, *paraula* i *música*, separadament. Hi apliquem models de la dissecció de l'un o de l'altre experimentats en situacions sonores en què —sempre segons les nostres pautes de percepció— només apareixen o l'un o l'altre. És certament difícil de proposar nous camins, però això no impedeix de reconèixer les limitacions ni el marge de coneixements que aporten els qui més en saben. El sistema habitual d'anàlisi rarament supera una descripció mecanicista, molt propera a la tautologia, i que té com a característica principal la reproducció dels models previs que s'apliquen a l'anàlisi.

No obstant això, en els darrers temps i des de diversos camps del coneixement, sorgeixen noves orientacions que poden conduir a uns resultats importants aplicats a la problemàtica sonora. La principal, al meu entendre, l'aporten el ventall de línies de la ja esmentada lingüística pragmàtica. Des d'ara en endavant l'anàlisi de situacions musicals quedarà molt restringida si no es tenen en compte les tres figures bàsiques d'aquesta perspectiva: el paper dels interlocutors, el paper de la situació comunicativa (o també anomenada context) i la pràctica ordinària. En un pla complementari, poden ser determinants els estudis dels nivells del diàleg corrent coneguts com a *suprasegmentals* o *prosòdics* (entonació, ritme, volum, modulació dels fonemes previstos, etc.). Treballs com els d'Ivan Fónagy (vegeu FÓNAGY, 1983) ens encaminen cap a significacions i intencions implantades en nivells del missatge sonor que no funcionen amb un simple sistema d'oposicions arbitràries, sinó amb un mecanisme

més aviat analògic que ell qualifica de preverbal, pouat en la gestualitat i en els comportaments corporals més bàsics de l'home. La modulació d'aquests nivells prosòdics del missatge verbal pot tenir molt a veure –tal com indica el mateix Fónagy– amb la música; el gest i el cos són part indestruable de la creació sonora.¹⁷ Podríem arribar a afirmar –com a model hipotètic per ser confirmat o rebutjat en investigacions futures– que la música independent de la paraula (realment una part ben petita de les creacions sonores de l'home) utilitza aquests nivells suprasedgmentals de l'expressió verbal i les actituds corporals/gestuals més bàsiques de l'espècie per forjar un àmbit d'actuació sonora. La codificació en cada situació social i la cultura compartida d'un grup –resultat d'hàbits, usos i canvis– la regulen en un marc interpretable.

En aquesta mateixa direcció es poden considerar treballs recents de percepció del so (o de psicologia musical), que cada cop més relacionen elements de la percepció musical amb l'entonació i les experiències prosòdiques de la llengua materna de l'individu. Així, treballs com els de Diana Deutsch (DEUTSCH, 1992) mostren com els motlles d'entonació de la llengua, interioritzats com a propis, determinen la percepció de l'altura de sons dins d'estructures teòricament ambigües a l'orella. No voldria, però, que acabant amb aquestes tendències d'investigació ens allunyéssim d'allò *que és* so per a l'home: estratègia de comunicació, negociació d'intencions i d'acords, relació social que implica els dos termes de l'antiga divisió entre cos i ment.

Com a balanç d'aquest recorregut al voltant del

fet sonor, permeteu-me d'afegir-hi una idea ja ben coneguda en altres àrees de recerca, però encara poc freqüent en la nostra: la unitat dels fenòmens que volem comprendre, i l'absurditat de la parcel·lació del saber en compartiments estancs. Tal com ho exposava de manera planera Sebastià Serrano en una conversa:¹⁸ «Tot és una sola cosa. Aquesta és una idea que possiblement separa el pensament contemporani del de fa unes dècades. Ara hi ha una visió més unitària de tot el que passa».

Bibliografia

- AIATS, J. «On acaba, la música? (reflexions sobre els límits de *música* en el *Cancionero musical popular español* de Pedrell)», a Actes del Congrés Internacional Felip Pedrell (Barcelona, 1991), (en premsa).
- AIATS, J. «"Troupes françaises hors du Golfe". Proférer dans la rue: les slogans de manifestation», *Ethnologie Française*, xxii. París: Armand Colin, 1992, 3, pàg. 348-367.
- BLACKING, J. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973 (traducció catalana en preparació, EUMO editorial).
- BROMBERGER, Ch.; HAYOT, A.; MARIOTTINI, J.M. «Allez l'O.M.! Forza Juve! La passion pour le football à Marseille et à Turin», a *Terrain*, 8, abril de 1987, pàg. 8-41.
- CERTEAU, Michel de *L'invention du quotidien 1-Arts de faire* París: Union générale d'éditions, 1980.
- CHAMPAGNE, P. *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*. París: Les Éditions de Minuit, 1990.
- COLLET, S. «La manifestation de rue comme production culturelle militante», *Ethnologie française*, 12 (2). París: Armand Colin, 1982, pàg. 167-176.
- DEUTSCH, D. «Paradojas de la tonalidad musical», a *Investigación y Ciencia*, 193, octubre de 1992, pàg. 60-65 (edició en espanyol d'Scientific American).
- ÉLUERD, R. *La pragmatique linguistique*. París: Nathan, 1985.
- FOIX, J.V. *Sol, i de dol*. Barcelona: L'Amic de les Arts, 1936.
- FÓNAGY, I. *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. París: Payot, 1983.
- LABORDE, D. (ms.) *Le bertsulari. Improvisation chantée et rhétorique identitaire en Pays Basque*. Tesi doctoral presentada a l'EHESS. París: gener de 1993.
- MARTÍ, J. «El folklorismo. Análisis de una tradición *prêt-à-porter*», *Anuario Musical*, 45. Barcelona: CSIC, 1990, pàg. 317-352.
- MARTÍ, J. «Hacia una antropología de la música», a *Anuario Musical*, 47. Barcelona: CSIC, 1992, pàg. 195-225.
- PEDRELL, F. *Cancionero musical popular español*. Valls: 1917-1922.
- PUYAL, J.M.; SERRANO, S. *Diàlegs a Barcelona*, núm. 44. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.

15. Aquesta referència té raó de ser a causa del gran interès que pot tenir per als estudis de la música la teoria del signe de Peirce i els desenvolupaments moderns que ha possibilitat dins l'anomenada lingüística pragmàtica (podeu veure'n un estat de la qüestió a Éluerd, 1985).

16. Segons les dades comunicades personalment per Jean-Pierre Salivas en les reunions de TAKWA, agrupació francesa d'etnomusicòlegs investigadors de l'àrea americana.

17. La idea del gest com a pedra angular de la creació sonora ja fou apuntada amb insistència per Blacking (tal com podeu veure a Blacking, 1973).

18. *Diàlegs a Barcelona, amb Joaquim Maria Puyal* (Puyal-Serrano, 1991, pàg. 15).