

Fauvel-Fonfría, musicoloxía- etnomusicoloxía: a cencerrada como obxecto e transformación¹.

Artigo publicado o venres, 29 de setembro de 2006
por Javier M^a López

Os campos da musicoloxía histórica e da etnomusicoloxía veñen de experimentar un achegamento tanto nos métodos utilizados como nos eidos abordados. O presente artigo tenta plantexar a cuestión partindo do que podería considerarse como “caso práctico”: o estudio dunha “cencerrada etnográfica” do territorio galego a carón dunha “cencerrada histórica”, a coñecida “charivari” do Roman de Fauvel (s.XIV), á luz de diversos parámetros e enfoques pertencentes a ámbalas dúas disciplinas..

“Xamáis escoitei un son sen amalo: o único problema dos sons é a música”.

John Cage.

- [Os obxectos.](#)
 - [Perspectivas e transformacións paradigmáticas.](#)
 - [Xeitos “éticos” e “émicos” da cultura.](#)
 - [Paisaxe sonora. Obxectos sonoros.](#)
 - [A idea de “performance”.](#)
 - [Símbolos.](#)
 - [Últimas consideracións.](#)
-

Constantin Brailou avaliaba xa a finais dos anos cincuenta do século pasado a distancia que a musicoloxía histórica amosara tradicionalmente respecto a aquelas manifestacións ligadas á etnomusicoloxía². Desde aquela, os campos de ámbalas dúas disciplinas foron pouco a pouco eliminando a súa separación, participando cada unha delas de procedementos que decote foran propias da outra, como, por exemplo, a idea de oralidade aplicada como parámetro a ter en conta na interpretación da música litúrxica³. Non obstante, en moitos ámbitos académicos da

musicoloxía histórica e tradicional aínda se obvia calquera tipo de referencia ás técnicas, métodos ou eidos de actuación da etnomusicoloxía actual, ou polo menos, aínda se ten certa percepción da incomunicación entre devanditas disciplinas⁴.

Sirva este pequeno limiar para entender o achegamento que imos realizar á manifestación que os estudos sobre folclore veñen de denominar como “cencerrada”. Partiremos de dous exemplos que nos servirán como pretexto: a “cencerrada” explicada por Herminio Villaverde, habitante que fora da aldea de Fonfría (Concello de Fonsagrada, Provincia de Lugo), e a cencerrada, “charivari” na súa terminoloxía orixinal francesa, que aparece dentro da componenda constructiva do *Roman de Fauvel*. Como explicaremos máis adiante, a localización de ambos pode, de entrada, condicionar a súa particularidade coma documento, así como a súa rápida asignación a un ou outro tipo de campo cognitivo, apoiándose seguramente na súa, tamén de partida, lonxanía temporal e espacial. Todo isto aínda a pesares da súa aparencia sonora e coxuntural evidentemente semellantes. Mais antes de proseguir, vexamos en que consisten ambos documentos.



Fonfría. O presente.

Os obxectos.

Herminio Villaverde informábanos hai uns anos encol do que se entendía por “cencerrada”, ben na vida cotiá, ben no imaxinario social do seu entorno, a través dunha pequena narración de tipo oral: Raiumundo da Cova, home vello, decide casar contra Balbina de “Todo ou mundo”, ante o cal os mozos da aldea, agochados tralas casas, deciden producir unha ruidosa “cincerrada” a base de chocas e demais obxectos de metal dispoñibles⁵.



Casa de Herminio .

chalivali chantent parmi lles rues⁷”.

A estrutura e o contido do *Roman de Fauvel*⁶ seguramente son máis coñecidos. Dentro da súa variada selección musical, figura o que en francés se denomina “charivari”. En determinado intre da narración, concretamente ao principio da segunda parte, *Fauvel* tenta casar con “Fortuna”, mais esta, a súa vez, logra que case coa “Vaine gloire” (algo así como a “Mala fama”). Desta unión nacerán multitude de pequenos “Fauveaus” que poboaran o mundo. A partir deste momento no longo poema comeza a “chalivali” ou cencerrada que se desata a consecuencia destas nupcias, dentro da que se inclúen as “*sotes chançons que ceus qui font lle*

Perspectivas e transformacións paradigmáticas.

Toda cuestión que atane á percepción de dúas estruturas análogas, ou con alomenos anacos virtualmente comúns, corre o risco de adquirir xeitos entomolóxicos, creándose unha tendencia a illar os seus elementos constitutivos máis aparentes, cotexando interrelacións propias dun pensamento cartesiano ou dualista. Desta forma, unha análise epistemolóxica tradicional illaría ambos feitos, sendo a cencerrada de Fonfría, (*Cfon* a partir de agora) un feito relacionado coa antropoloxía cultural e a etnomusicoloxía, ficando a cencerrada que aparece no *Roman* (*Cfau* a partir de agora) como un acontecemento menor dentro da musicoloxía que denominaremos clásica.

Xa que logo, *Cfon* suporía un exemplo dun costume típico de moitas bisbarras de España onde os mozos das aldeas levarían a cabo esta manifestación sonora e estridente, con alcumes de por medio, vencellada principalmente a casamentos de viúvos ou onde un dos contraentes se lle pon en dúbida a súa honestidade⁸. Este tipo de algarada non só se cinguiría a estas ocasións, pois tamén tomaría corpo en casos de nupcias entre vellos e mozos⁹.

Partindo doutro campo, Michel Huglo¹⁰ enfrontase a *Cfau* en certo modo dunha maneira moi semellante a como o fan os estudos anteriores desde o punto de vista do folclore e a etnografía, isto é, facendo consideracións sobre a cencerrada na Idade Media e durante a Antiga Réxime, incidindo tamén na súa idiosincrasia como son que acompaña a matrimonios mal concitados ou de anciáns, considerando que Chaillou de Pestain atopou un contraste violento entre a música da “charivari” e as pezas que a encadran. A posición de Huglo amósanos ao musicólogo de corte histórico resituando claramente ao obxecto, emanado dunha das fontes mais decisivas para o coñecemento da música durante o período do “Ars Nova” (século XIV francés), no contexto que en suma lle pertencería: o mundo folclórico, chamando a atención sobre o contraste entre *Cfau* e o repertorio musical que o “arrodea”, o propiamente ligado á evolución do estilo musical. Pero que tipo de contraste sería este?

Dependendo da perspectiva analítica é posíbel suscitar un enfoque multipolar que conduza a modificar valoracións apriorísticas, e que se encadre dentro das pautas dunha realidade complexa que asuma feitos diversos, mesmo contradictorios. En suma “a complexidade é o tecido de eventos, accións, interaccións, retroaccións, determinacións, azares, que constitúen o noso mundo fenoménico¹¹”. Seguindo este camiño, dentro da discusión actual sobre o plantexamento discursivo e epistemolóxico, onde, entre outras perspectivas, a propia tradición erudita en determinadas correntes se obxectiva como estudio etnomusicolóxico¹², poderíamos avaliar as manifestacións que nos ocupan (*Cfau* e *Cfon*) redimensionando os seus ámbitos desde plantexamentos múltiples e transculturais, formulando cuestións a partir da reflexión inicial deste ensaio: pode a etnomusicoloxía aportar algo mais á nosa recepción de *Cfau*? Ou que pode dicir a maiores acerca de *Cfon* a musicoloxía histórica, se dentro dela incluimos ferramentas auxiliares como a simboloxía ou a semioloxía?

Xeitos “éticos” e “émicos” da cultura.

Desde a súa primeira introducción por Pike nos seus traballos acerca da antropoloxía lingüística, un apartado dos estudos sobre antropoloxía incidiu nos denominados xeitos “émicos” e “éticos” da sociedade. Con eles trátase de situar as descrições dunha colectividade, ben se parten dos propios participantes da mesma (nivel “émico”), ou ben se se realizan por un observador externo (nivel “ético”)¹³.

En certo sentido, grande parte das consideracións sobre o entorno fenoménico da música tende a presentar características inevitablemente éticas. Atendendo a un dos exemplos escollidos, *Cfon*, e as cencerradas en xeral, a súa descripción acostuma a figurar en estudos folclóricos, etnográficos ou organolóxicos. Raramente adoitase asentar ao lado do estudio do son organizado, cancioneiros poñamos por caso, a pesar de se tratar dunha manifestación sonora desa mesma sociedade que nutre ditas coleccións¹⁴. Que ocorre coa “charivari” do *Roman de Fauvel*? Resulta abondo previsíbel supor que non podemos extraer dados “émicos” sobre o que significa *Cfau* habida conta que a sociedade actora dela desapareceu. Non obstante, tamén pode resultar un acto “ético” o establecemos unha diferenza baseada na contabilización etnográfica entre a cencerrada de *Fauvel* e as composicións musicais integradas no poema por Pestain.

Poderíamos en todo caso tentar de ver este obxecto á luz dalgunhas consideracións que sobre a música sabemos existían na Idade Media, coa esperanza, quizais quimérica, de poder albiscar “émicamente” esta *Cfau* aínda que sexa de maneira borrosa. Por exemplo, dentro do pensamento intelectual de boa parte da Idade Media realizase unha distinción entre “musicus” e “cantor”, entre o músico especulativo que “sabe de música” nos seus xeitos matemáticos, proporcionais, e mesmo teóricos, fronte o artesán que canta e/ou é instrumentista sen coñecer nada acerca da ciencia musical. Estes últimos asóciase á dita categoría artesáns debido a que a súa ignorancia se patentiza en que “fan” mais non sabe o “o que”¹⁵. Esta sería unha posíbel diferenciación que o home medieval realiza encanto ás competencias daquel que “pensa” ou “produce” música. Deste xeito, poderíamos preguntarnos se toda división do son que arroupa o texto do *Roman* resultaría agrupable aos ollos (oídos) de moitos homes da época. Pura especulación. Se ben, é certo que no momento de creación do poema, século XIV, se observa un crecente interese pola música práctica, os instrumentos e a súa execución¹⁶, non contamos tampouco con ningunha apreciación coetánea que aponte a unha consideración do que nós poderíamos interpretar como “folclore”.

Por outra parte, retornado por un intre ao enfoque “ético”, se partimos, como veremos un pouco mais adiante, de estimar o xeito “contracultural” ou alomenos crítico da obra, poderíanse axuntar nun mesmo plano valorativo a sátira e a crítica política da temática dalgúns motetes e a intención sonora da cencerrada¹⁷.

Paisaxe sonora. Obxectos sonoros.

Partindo doutros presupostos, algunhas investigacións non só se centraron no estudio da música, se non que, así mesmo, tentan trazar a paisaxe sonora de determinadas sociedades. Catherine Homo-Lechner¹⁸ sistematizou canda ó instrumentario e o que denomina “sons profesionais”, os sons cotiáns da Idade Media europea entre os séculos VII e XIV. Dentro deles, a cencerrada aparece catalogada como “son-subversión”¹⁹. En boa parte, este tipo de perspectiva máis ampla sobre a paisaxe sonora dunha cultura concreta é complementaria e maiormente comprensible se lembramos como a vangarda do século XX, en especial a música electrónica, propiciou o que se chamou en ocasións “progresiva emancipación do parámetro tímbrico”²⁰. A carón disto, cómpre así mesmo lembrar a propia conformación do denominado como “obxecto sonoro”, elemento catalogable e, por ende, de armazón da construción compositiva²¹.



Guimbarda feita a man por Herminio.

A cencerrada que nos explicaba Herminio formaría parte da paisaxe sonora da cultura ó que o informante pertence, e xunto a ela, existiría o cancionero que esa mesma sociedade albergaría nun momento dado. Agora ben: tamén “son-subversión”? Valorarémolo no último punto..

A idea de “performance”.

Unha das cuestións que a etnomusicoloxía ten trazado durante as últimas décadas é a relación da música co seu contexto e coas categorías sociais que aparecen ó seu abeiro²². Neste senso, resulta doado observar que as cencerradas están ligadas ó ámbito sociocultural que as produce. Esta manifestación pode estimarse como indisoluble da súa vinculación a certos ritos, como o caso do matrimonio máis enriba indicado. Que ocorre coa “charivari” do *Roman*?

Un dos debates que se fixeron entorno ao texto de Gervais de Bus xira ó redor do seu posíbel carácter teatral, en especial na versión que acolle as interpolacións de Pestain. Desta forma, o texto adquiriría unha dimensión diferente, e o factor sonoro voltaríase imprescindible para conformar todo o sentido da obra, “actualizable” nunha representación escénica. Efectivamente. A posta en escena foi unha das liñas de interpretación pola que optaron algúns grupos de música antiga á hora de executar a música do *Roman*, como o caso da xa lendaria do Clemencic Consort²³. Aurélie Herbelot estudou a teatralidade do texto²⁴, destacando que a música é a que axuda a definir aos personaxes e ás situacións, como precisamente a cencerrada, un dos eixes principais da narración. Son e texto son indisolubles, na medida en que estes son indisolubles dun “performance” dos mesmos?

Símbolos.

Humberto Eco cualificaba ao ser humano como animal simbólico, non só no que atane ó linguaxe falado, se non tamén en todo o relacionado coa cultura, ritos ou costumes²⁵. Tornando á cuestión que estudos como o de Homo-Lechner aborda: podemos considerar *Cfon* e outras manifestacións anexas como “son-subversión” dentro do mapa sonoro da cultura de tradición oral? Nunha lectura transversal e sen pretensións semiolóxicas, o ruído ou ruxida serve para sinalar que se subverteu un dos ritos encargados da perpetuación da cultura, isto é, o matrimonio: ”son-denuncia”?

Sen abandonar o campo sógnico, o certo é que a un nivel amplo, e dentro das sociedades que a antropoloxía tradicional denominaba “primitivas”, a cencerrada no seu xeito de “vacarme magique” (“balbordo máxico”) adquire connotacións sobrenaturais e propiciatorias, unida a ritos ligados á transcendencia, de contidos exorcizadores en moitos casos²⁶. Non sabemos se dunha maneira moi arredada, *Cfau* e *Cfon*, están ligadas a este significado, aínda que non hai dúbida de que ambas marcan puntos de inflexión nos seus marcos contextuais, argumentais ou de ordenamento social.

Últimas consideracións.

Non pretendemos dar unha conclusión porque este ensaio só tentou sinalar algunhas relacións posibles entre etnomusicoloxía e musicoloxía histórica a través do pretexto de dúas “cencerradas” que parten de diferentes ámbitos. En suma, valorar o obxecto sonoro como feito transformador ou acontecemento transformado, como contedor de carácter sógnico ou simbólico, e, incluso, avaliar a posibilidade de que o obxecto exista dun xeito ou outro dependendo do enfoque do observador, do actor ou do receptor.

Javier María López Rodríguez

-
- ¹Esta reflexión é, en boa parte, froito do debate suscitado durante a impartición de clases correspondentes á disciplina de “Historia da Música” de Grado Medio.
 - ²BRAILOIU, Constantin: *Problems of ethnomusicology*. Londres: Cambridge University Press, 1984, pp. 86-101.
 - ³CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2003, pp. 343-346.
 - ⁴“(…) hasta qué punto es plausible que un musicólogo de formación histórica y dedicado a la investigación sobre la música llamada culta o clásica pueda entrar en un tema que trata de la música tradicional y que, en principio, no es de su competencia”. LAMBEA, Mariano: “La investigación musicología en torno a la música tradicional”. En: *Eufonía*, nº 9, 1997, p.21.
 - ⁵Pódese escoitar unha gravación desta narración en: *Música tradicional galega. O ciclo do ano*. Vol. 3. Madrid: Tecnogasa. (VPC-

264, M. 35.707-1989). "Cincerrada" corresponde á dicción propia do galego do bloque oriental. Por outra banda, non podemos deixar de sinalar que Herminio Villaverde foi tamén constructor e intérprete dun instrumento que se conservou nas montañas orientais de Galicia e occidentais de Asturias coñecido como "trompa", respondendo á tipoloxía de "arpa de boca" ou guimbarda. Pódese escoitar unha gravación da mesma en *Música tradicional galega. Os ritmos bailables*. Vol. 2. Madrid: Tecnogasa. (VPC-263, M. 35.707-1989).

- ⁶O *Roman de Fauvel* é un extenso poema en francés dividido en dúas partes escrito por Gervais de Bus a principios do século XIV, onde a sátira sobre a corrupción social e política da época amósase a través dun personaxe en forma de asno chamado Fauvel. Comunmente vense de atribuír a Chaillou de Pestain a interpolación de música nun dos manuscritos que actualmente conservase na Biblioteca Nacional de París. Estas adicións abranguen un amplo abano da música da época: motetes, cancións monofónicas profanas e litúrxicas, "conducti" ou secuencias. Ver: HOPPIN, Richard: *La música medieval*. Madrid: Akal, 1991, pp. 373-376; o SANDERS, Ernest: "Fauvel, Roman de". En: *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers, 2001, Vol.7. Como gravacións pode ser interesantes a histórica do *Clemencic Consort* (Harmonía Mundi, 190994) ou a da *Boston Camerata and Ensemble P.A.N.* (Erato 4509-96392).
- ⁷"As cancións parvas que cantan aqueles que fan a cincerrada polas rúas".
- ⁸ALONSO PONGA, José Luis: "La cincerrada". En *Revista de Folklore*, nº 21, vol. 02b, pp. 99 -103.
- ⁹DÍAZ, Joaquín: *Instrumentos populares*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1997, p. 28. A cincerrada non só está ligada á cerimonia da unión marital, senón que pode xurdir como xeito de desaprobación de certas actitudes como por exemplo o feito de que o noivo non convida ós amigos. ALONSO PONGA, José Luis: *Op. Cit.* Tanto Cervantes no "Quijote" como Castillo Solórzano nas súas "Aventuras del Bachiller Trapaza" consideran ó "cencerro" moi axeitado para bromas pasadas e sonadas. Ver: REY, PEPE: "NOMINALIA. Instrumentos musicales en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta El Criticón". En: *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Uned. Avila, 1997, pp.68-69.
- ¹⁰HUGLO, Michel: "Le contexte folklorique et musical du charivari dans le Roman de Fauvel". En: *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale MS Français 146*. (Bent, Margaret y Wathey, Andrew Editores), Londres: Clarendon Press; 1998, pp. 277-283.
- ¹¹EDGAR, Morin: *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa, 2004, p.32
- ¹²PELINSKY, Ramón: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, 2000, p. 290.
- ¹³HARRIS, Marvin: *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 32-34. A aplicación destes aspectos á música pode verse por exemplo en: NATTIEZ, Jean Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*. París: Ch. Bourgeois, 1987.
- ¹⁴Ver notas 7 y 8.
- ¹⁵Trátase dunha división herdeira, entre outros, do teórico romano morto no 524 d. C. Boecio, o cal exerceu unha grande influencia no pensamento musical medieval. Ver: FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1991, pp. 92-95; o: PAGE, Christopher: "Musicus and cantor ". En: *Companion*

to *Medieval & Renaissance Music*. (Fallows, David, - Knighton, Tess, Ed.). London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1992, pp. 74-78.

- ¹⁶FERRARI BARASSI, Elena: *Testimonianze organologiche nelle fonti teoriche dei secoli X-XIV*. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1983, pp. 59-86.
- ¹⁷É posible ver un exemplo desta crítica á corrupción da corte do rei francés Felipe IV, no motete de Vitry "Garrit Gallus-In nova fert-Neuma". (Edición en HOPPIN, Richard (Ed.): *Antología de la Música Medieval*. Madrid: Akal, 2002, pp. 130-136).
- ¹⁸HOMO - LECHNER, Catherine: *Sons et instruments de musique au Moyen Age*. Paris: Editions Errance, 1996.
- ¹⁹*Ibidem*, pp. 31-32.
- ²⁰ANDREA, Lanza: *El siglo XX*. Madrid: Turner Musica, 1986, p. 117.
- ²¹Ver a este respecto o texto de Mauricio Bejarano en: *Muestra Internacional de Música Concreta del "Groupe de Recherches Musicales"*:
<http://www.exopotamia.com/colon2002/html/conciertos/15.htm>.
- ²²LANDA, Cámara de: "Músicas de tradición oral y antropología cultural". En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Barcelona, 25-28 de Octubre de 2000*. Vol. II, pp. 1323-1324.
- ²³Ver nota 6.
- ²⁴Aurélie Herbelot: "La théâtralité du Roman de Fauvel":
<http://www.outincambridge.co.uk/medieval/fauvel3.shtml>.
- ²⁵ECO, Humberto: *Signo*. Barcelona: Labor, 1988, p. 107.
- ²⁶SCHAEFFNER, ANDRÉ: *Origine des instruments de musique*. Paris: Editions de l'ecole des hautes-études en Sciences Sociale, 1968, pp. 109-112.